



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales

Título del trabajo:

El poder político del filme: análisis cinematográfico a la luz de
Jacques Rancière

Tesis que para optar por el grado de: **Doctor en Ciencias Políticas y Sociales**, con
orientación en **Ciencia Política**

Presenta:

Mtro. Ernesto Ermar Coronel Pereyra

Tutor Principal:

Dr. Fernando Ayala Blanco (FCPyS/UNAM)

Miembros del Comité Tutor:

Dra. Rosa María Lince Campillo (FCPyS/UNAM)

Dr. Carlos Eduardo Barraza González (FCPyS/UNAM)

Ciudad de México, noviembre 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales



EL PODER POLÍTICO DEL FILME:

análisis cinematográfico a la luz de Jacques Rancière

Tesis que para optar por el grado de Doctor en Ciencias Políticas y Sociales,
orientación en Ciencia Política

Presenta: Mtro. Ernesto Ermar Coronel Pereyra

Tutor: Dr. Fernando Ayala Blanco (FCPyS/UNAM)

Miembros del Comité Tutor:

Dra. Rosa María Lince Campillo (FCPyS/UNAM)

Dr. Carlos Eduardo Barraza González (FCPyS/UNAM)

Ciudad de México, noviembre de 2020

Dedicatoria a *María Esther Coronel Pereyra*

Mamá, recuerdo que cuando terminaba de estudiar el CCH te comuniqué mi decisión de estudiar Ciencia Política y aún tengo marcada tu respuesta en mi mente; dijiste que entendías, pero no entendías lo que estaba haciendo. Respetabas porque era mi vida, pero a la vez no comprendías ya que tenías miedo de que esa profesión no me diera los recursos para sostenerme a mí y la familia que formaría en un futuro. Han pasado los años, he estudiado una licenciatura, una maestría, estoy por terminar un doctorado y créeme que es la mejor decisión que he tomado al seguir mi pasión que hasta ahora me ha alimentado física, mental y espiritualmente.

Hoy te escribo estas palabras para comunicarte lo que mi alma siente, quiero agradecerte por estar presente desde que crecía en tu vientre, por estar ahí cada mañana despertándome con cariño para iniciar cada día sabiendo que tu amor es lo más grande que existe. Tú me enseñaste que en el mundo no todo es blanco o negro, sino una combinación de altas y bajas, en el que la felicidad son instantes que hay que disfrutar y de los momentos malos hay que aprender a fortalecerse. Tengo presente los momentos en los que mis brazos alcanzaban a cubrir tu cuello para abrazarte y mis manos acariciaban tus mejillas.

Cuando me he sentido derrotado has estado ahí para levantarme y decirme que la clave y secreto del éxito es el trabajo, que las cosas se consiguen si se cree y se lucha manteniendo los pies en la tierra y la mirada en el cielo confiando mi espíritu al poder superior que me inculcaste, no para hacerlo cargo de lo que tengo que hacer, sino para tomar de él la fuerza espiritual para sacar la garra y darme cuenta que después de la tormenta viene la calma. Has sabido con paciencia como dirigir mis pasos, lamentablemente cuando no he seguido tus sugerencias me he caído, pero aun así has estado ahí para enseñarme a no ser callado y no sentir miedo si tú estás a mi lado.

En fin, gracias por entregarme tu amor sin esperar nada a cambio, me ha dado la confianza y seguridad para ser gran parte de lo que soy como ser humano. Me enseñaste la humildad y que si me equivoco no hace falta un regaño, solo hablar con templanza y serenidad ayuda a resolver los conflictos. No me queda más que decirte que me perdones por no haber sido el gran abogado o historiador que soñabas, pero sé que aun así te sientes orgullosa del profesionalista en el que me he convertido. Este esfuerzo te lo dedico a ti mamá, porque eres la que me dirigió y hasta la fecha me escucha, esto es para ti por ser fuerte, responsable, sensible y mi combustible para lograr mis planes imposibles, te amo mamá.

Agradecimientos

- ✓ Gracias **Dr. Fernando Ayala Blanco** por su paciencia, tolerancia y compromiso en la guía y orientación en este proceso de investigación que ha sido largo, un tiempo en el que me ha acompañado con dedicación en mi formación académica. También le agradezco infinitamente por el camino que ha recorrido conmigo desde la Licenciatura, pasando por la Maestría y ahora siendo el tutor principal de este trabajo que tanto esfuerzo ha requerido de su parte.
- ✓ **Dra. Rosa María Lince Campillo** le extiendo mi agradecimiento porque sus comentarios, críticas y cuestionamientos me han llevado a dar el todo y el resto. Me ha dejado claro que siempre hay algo más que dar y mejorar. He tenido el privilegio de tenerla en mis proyectos de investigación en la Licenciatura, dirigió mi tesis de Maestría y ahora es parte fundamental en mi comité tutor en el Doctorado, por eso no me queda más que agradecerle por los conocimientos que me ha compartido en todo el tiempo que llevo de conocerla.
- ✓ Estimado Dr. **Carlos Eduardo Barraza González** le doy la gracias a usted porque desde que lo conozco ha sido muy crítico y contestatario de los temas que he abordado desde la Licenciatura al Doctorado, lo que me ha obligado a intentar mejorar la forma de expresar y argumentar lo que pienso. De ser humano a ser humano, le agradezco infinitamente por los consejos y lecciones de vida que ha compartido en las ocasiones que lo vi en su cubículo.
- ✓ Gracias totales **Dr. Vicente Castellanos Cerda**, tuve el honor y privilegio de conocerlo desde que inicié mis estudios de Maestría en el que fue parte de mi jurado y ahora coincide que también lo es en este proceso de Doctorado. Le agradezco sinceramente porque usted se tomó el tiempo de leer e investigar para poder comprender teórica y metodológicamente mis tesis de Maestría y Doctorado con la intención de poder ofrecerme una mejor orientación y guía. Me gusta mucho la fotografía y el cine, aunque no tenía mucha idea de cómo volverlos temas de investigación desde la disciplina de la Política y en los seminarios que cursé con

usted poco a poco he aprendido a darle forma a esa inquietud intelectual, también gracias por ser una gran persona y buen Profesor.

- ✓ **Dr. Raúl Roydeen García Aguilar** le agradezco que sin conocerme quizá más que de vista en el Congreso Procesos de Comunicación y Cognición 2019, en el que tuve la oportunidad de exponer una ponencia en una mesa en la que usted moderó y presentó un trabajo sobre cine, haya aceptado formar parte del jurado que me evaluó en la presentación de mi examen de candidatura. Sus comentarios fueron muy pertinentes para el ajuste y reajuste teórico y metodológico de esta investigación de la que usted también ha formado parte.
- ✓ Mi más sincero agradecimiento a **Nancy Gabriela Rivera Álvarez** por su apoyo emocional y sentimental en esta última parte del proceso de formación académica. Además la dedicación y tolerancia que tuvo conmigo en los cursos exprés de redacción y ortografía que me dio son de un gran valor porque no solamente me ayudaron a pulir este trabajo, sino que también me quedan esas enseñanzas para aplicarlas en futuros escritos, ya que como usted dice, “no es que los demás no te entiendan, sino que con tu escritura complicas la comunicación porque no hay coherencia entre lo que piensas y redactas”, gracias sinceras por su apoyo miss Gaby.
- ✓ Agradezco al **Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología** por otorgarme una beca para realizar mis estudios de Doctorado.
- ✓ Doy gracias al **Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado** de la UNAM por el apoyo financiero otorgado para asistir como ponente al IAMCR 2019, llevado a cabo en Madrid, España.

Índice

Pág.

El poder político del filme: análisis cinematográfico a la luz de Jacques Rancière

I. Introducción	6
-----------------	---

Primera Parte

Reflexiones sobre política y cine a la luz de Jacques Rancière

II. Jacques Rancière: Un pensamiento de ruptura	17
---	----

III. La política como interrupción	35
------------------------------------	----

IV. El cine y su relación con la política	47
---	----

V. Consideraciones Finales	65
----------------------------	----

Segunda Parte

El poder político del filme

VI. El poder político del filme a la luz de Jacques Rancière	69
--	----

VII. Estrategia analítica para la interpretación del poder político del filme aplicado al cuestionamiento de la trata, tráfico y explotación sexual	85
---	----

VIII. Análisis cinematográficos: el poder político del filme en el cuestionamiento de la trata, tráfico y explotación sexual	
--	--

VIII.I Promised Land: Política y resistencia en el dolor de Diana

VIII.I.I Problematicación del filme a la luz de Jacques Rancière: La irrupción del daño como desacuerdo

111

VIII.I.II Concepto complementario de análisis gestual: La expresión política del Tercer Sentido	114
VIII.I.III El llanto de Diana: Resistencia frente al tráfico de mujeres con fines de explotación sexual	120
VIII.I.IV El poder político del filme Promised Land: La política del llanto de Diana	126
VIII.II La política del silencio de la mirada de Sofía en el filme Las Elegidas	
VIII.II.I Problematización del filme a la luz de Jacques Rancière: La irrupción del daño como desacuerdo	131
VIII.II.II Concepto complementario de análisis gestual: La expresión política del Primer Plano	135
VIII.II.III El rostro pasmado de Sofía: Resistencia frente a la explotación sexual	138
VIII.II.IV El poder político del filme Las Elegidas: La dimensión política de la tristeza y sufrimiento de Sofía	141
VIII.III La demostración política de la mirada inexpresiva en el filme Lilja 4-ever	
VIII.III.I Problematización del filme a la luz de Jacques Rancière: La irrupción del daño como desacuerdo	146
VIII.III.II Concepto complementario de análisis gestual: La expresión política de la Fotogenia	153
VIII.III.III Mirada inexpresiva de Lilja: Resistencia frente a la trata de personas con fines de explotación sexual	156
VIII.III.IV El poder político del filme Lilja 4-ever: La política de la mirada inexpresiva de Lilja	159
IX. Consideraciones finales	163
X. Epílogo	170
XI. Fuentes de Consulta	174
Anexos	
Anexo I. Semblanza de Jacques Rancière	181
Anexo II. Fichas técnicas de filmes analizados	185
Anexo III. Fichas técnicas de películas referenciadas	188
Anexo IV. Glosario	195

I. Introducción

El reto de escribir una introducción para una investigación de doctorado conlleva a que uno se pregunte constante y repetidamente qué escritura se necesita y qué se pretende decir. En este sentido se debe reconocer que no hay una teoría que reflexione alrededor de cómo debe hacerse una introducción. En todo caso lo que hay es una orientación acerca de qué escribir y cómo hacerlo, por lo que aquí ofrezco un acercamiento a este trabajo, no para determinar qué se debe entender con su lectura, sino para precisar qué se investigó y por qué se hizo de la forma que se presenta.

Esta introducción no pretende ser un mero comentario de lo que se supone dice el autor de esta tesis a lo largo de sus líneas, porque eso sería reiterar explicaciones que contiene esta indagación. Por el contrario, este preámbulo quiere ser una presentación que no limite la aventura de su lectura para aquellos que se tomen el tiempo de revisarla. Por lo que simplemente se ofrece una breve descripción del trabajo que presenta los conceptos más importantes que guían esta investigación doctoral.

Además, en este espacio se expone de manera amplia cuál es el objeto de estudio para que se comprenda cómo se problematizó, ya que de ahí nace el desarrollo, exposición y explicación del por qué se formuló, concretó y precisó de esta manera la presente tesis de doctorado. Asimismo, se plantea cuál es el marco teórico con el que se fundamentan las herramientas conceptuales que se emplean para describir, explicar e interpretar el objeto de estudio.

Estas líneas son útiles para exponer por qué es conveniente esta investigación y cuáles son las metas que se pretenden alcanzar en este ejercicio intelectual de descubrimiento, por lo que se vuelve fundamental precisar los instrumentos y técnicas elegidas para la búsqueda de esos datos de acuerdo con las categorías de análisis, las cuales orientan la recopilación y organización de información. De igual manera, se mencionan las partes en las que se divide y estructura la tesis para poder ofrecer mayor claridad al momento de su lectura, señalando el camino que se tomó para construir el esquema lógico que se siguió en el desarrollo de la investigación.

Sin más, el argumento principal de la investigación es proponer que en las películas puede aparecer algo que denomino el poder político del filme. Esto lo planteo como una potencia que revela una ruptura en la normalidad de la narrativa de la película, constituido por situaciones de desacuerdo que construyen un argumento que apela a pensar las correlaciones entre lo visible y lo decible, las causas y los efectos. Incluso sostengo que este poder político del filme es una situación del habla en la historia de una película que esboza un descontento a través de la producción de un discurso no necesariamente verbal, que da visibilidad a lo invisible y atención a lo diferente.

El objeto de estudio que propongo es el poder político que llega a enunciarse en el filme, cuya expresión se explica por medio del ejercicio de análisis de tres películas: (1) *Promised Land*, (2) *Las Elegidas*, y (3) *Lilja 4-ever*, las cuales se analizan e interpretan a través de esta idea, explorando qué expresan si se descifran mediante esta categoría, buscando qué conocimiento se puede extraer de ellas por medio de su estudio y desentrañar no solamente lo evidente, sino explorar en ellas esas situaciones del habla de desacuerdo que presentan a los espectadores, y dilucidar qué están diciendo para quebrantar e interrumpir la normalidad de lo que se mira en la pantalla. Es importante reiterar que esta investigación no pretende que el análisis de las películas sea un fin en sí mismo, sino más bien que el análisis cinematográfico puede entrañar una expresión política a través de la categoría del poder político del filme.

A partir de Rancière se afirma que cada película establece un régimen estético que, mediante su expresión audiovisual, posibilita una visibilidad a lo aparentemente invisible, ofreciéndonos una mirada distinta sobre esa parte de realidad a la que alumbra y a la que el ojo humano no podría acceder si no fuera por la mirada cinematográfica. Lo cual implica que el cine tiene una dimensión social, histórica y, por supuesto, política, que a su vez constituye la dimensión representacional o el aspecto de representación de realidad con la que cuenta cada filme. Es este espacio precisamente el lugar de interés para esta investigación, ya que eso que se significa en cada película es analizable en tanto que su forma audiovisual propone una forma

de percepción que invita a mirar de manera distinta esa realidad que es representada en la imagen audiovisual en movimiento.

En este sentido, son los gestos de dolor y sufrimiento en las miradas y rostros de los personajes en los filmes *Promised Land*, *Las Elegidas* y *Lilja 4-ever*, los aspectos de representación de realidad que se analizan para explicar la expresión política de cada película a través de la categoría del poder político del filme. Se interpreta la gestualidad de los rostros de esas mujeres en su respectivo lugar de enunciación, en una situación en la que les es negada la posibilidad del habla y ante esa negación, construyen un discurso no verbal que expresa un desacuerdo mediante el silencio, la mirada y el llanto que vuelven su dolor en una disertación que expresa y puede ser entendido como un mensaje claro de disconformidad, resistencia y cuestionamiento frente a la trata y tráfico de mujeres con fines de explotación sexual.

Es necesario precisar que ésta es una tesis de carácter teórico-analítico que permite vincular dos elementos fundamentales, los cuales son el gesto y su dimensión política. Para lograr este vínculo lo que se hace es poner en marcha un procedimiento intelectual que teje la relación cine y política a la luz de Jacques Rancière. El propósito es tener las bases teóricas que sustenten el ejercicio de conceptualización con el que se construye y define la categoría del poder político del filme, mediante el cual se pone a prueba el constructo de análisis fílmico.

El argumento central es señalar que la dimensión política se desvela en los personajes de Diana, Sofía y Lilja, porque se expresan mediante una igualdad discursiva con estrategias diferentes al discurso verbal. Sus tácticas parten desde una posición de enunciación en la que les es negada su capacidad discursiva y reconocimiento mutuo, por lo que no son entendidas ni tampoco visibilizadas, situación que lleva a que pasen de un *logos* verbal a uno visual, mediante el cual sus gestos de dolor adquieren una dimensión política al ser el recurso con el que comunican un desacuerdo que las transforma en seres paradójicamente parlantes que visibilizan su posición de desigualdad dentro del mundo de la trata de personas, el tráfico de mujeres y la explotación sexual. Siendo esta potencia de oposición lo que constituye en cada una de estas películas lo que denomino el poder político del filme.

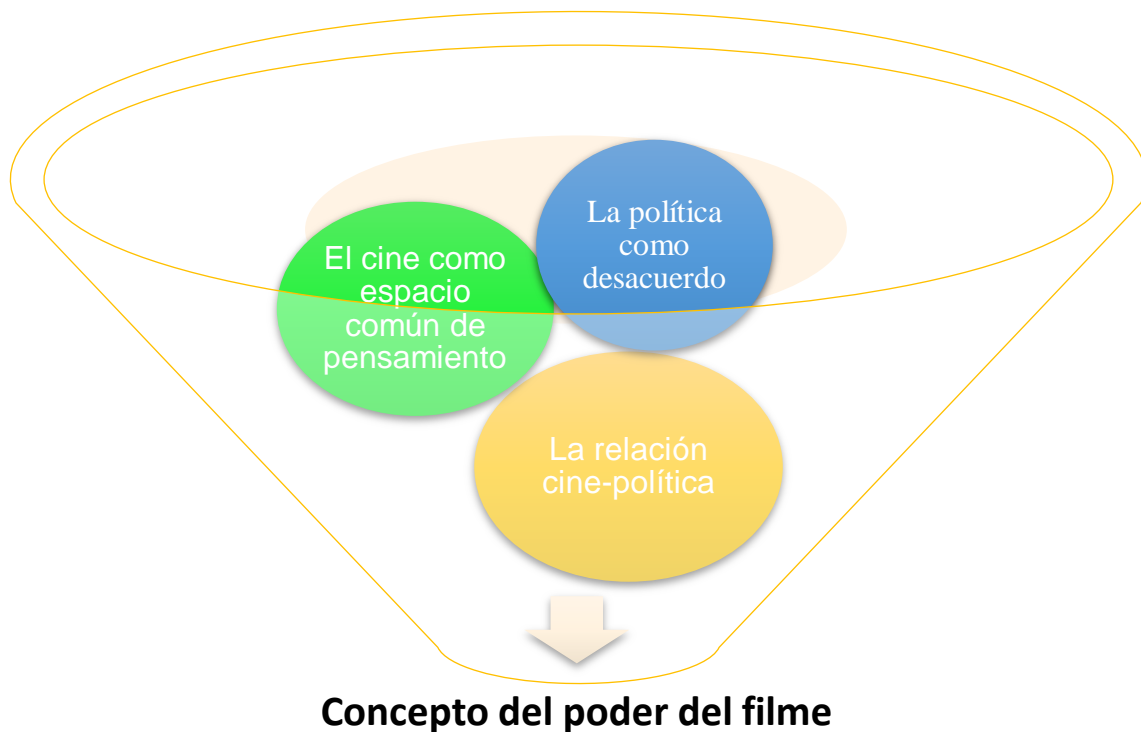
Para realizar esta tarea de investigación, la tesis se divide en dos apartados, cada uno de ellos con consideraciones finales en las que se intenta condensar de manera reflexiva las aportaciones más significativas de la investigación. En el primer apartado, titulado “Reflexiones sobre política y cine a la luz de Jacques Rancière”, se construye un marco teórico que es necesario para dar fortaleza, cimiento y sustento conceptual a la categoría de poder político del filme.

Por esta razón, se decidió recurrir a la relación cine y política propuesta por Rancière para ocuparla como sostén y respaldo teórico de este concepto. Esta parte de la tesis se estructura en tres capítulos que van desde hablar de la pertinencia de pensar la política a la luz de Rancière en el campo de estudio de la Ciencia Política, hasta explorar el origen de su pensamiento y explicar los principios de su idea de actividad política, la cual entiende como una ruptura provocada por un daño que interrumpe el orden de la dominación para sembrar ahí un desacuerdo que reconfigure el orden sensible, el cual estructura el ordenamiento social.

Se continúa con la definición del cine como un arte que no reproduce la realidad tal y como es, sino como el registro de realidad tal y como la mirada del espectador no ve a los objetos, personas y acontecimientos que ahí aparecen; todo a través de un lenguaje audiovisual predominantemente descriptivo y narrativo. Por eso se profundiza en la idea de cine de Rancière para explicarlo como un arte compuesto de planos y mecanismos que en sí mismo, abre un espacio de pensamiento para que los planos y afectos del filme se prolonguen para transformar el recuerdo y las situaciones del habla en argumentos que revelan aspectos invisibles del mundo compartido. En mi opinión, el mundo se desvanece en la proyección de la película.

Por ende, se insiste en que el cine es un arte, lenguaje y mundo traducido en las propias películas que es a la vez entretenimiento, el cual tiene la posibilidad de exponer expresiones de la política por medio de hacer coincidir acontecimientos que se significan en un relato que se construye no solamente con palabras, sino también con imágenes, siendo la combinación entre ambas lo que se configura en secuencias que marcan tiempos y hacen que los objetos, personas o cosas que ahí aparecen, ocupen un espacio de encadenamientos inteligibles contenidos en una narración.

Después de definir al cine como espacio de pensamiento, se aborda su vínculo con la política a partir de tejer ambos conceptos en una relación coherente que lleva a afirmar que el cine tiene una dimensión y expresión política en la medida que el contenido de una película puede abrir un lugar para pensar las disposiciones sensibles, el reordenamiento y entrecruzamiento que evidencia aspectos casi imperceptibles en el filme pero que nos dicen algo acerca de la configuración de lo decible, visible, nombrable y pensable. Lo cierto es que podemos descubrir la expresión política en un filme, cuando un argumento da voz a lo aparentemente mudo, dando lugar a la palabra que a partir del contenido del filme, abre espacios de debate y discusión que correlaciona la realidad de la película con la del mundo compartido que habitamos. De tal suerte, el camino metodológico de la primera parte de esta investigación es el siguiente:



Como se indica en este esquema, el recorrido por la cartografía conceptual rancièriana es el marco teórico que da sustento tanto a la idea propuesta del poder político del filme como al análisis de las películas. Dicho marco se edifica en la primera

parte de la tesis siguiendo un orden coherente que inicia con la definición de la política como desacuerdo, prosigue con la explicación del cine como un arte que abre espacios comunes de pensamiento, y culmina con el hilado de ambas nociones en una relación que pretende explicar la expresión y dimensión política del cine. Relación que como se puede ver en el bosquejo, es la base de la noción de poder político del filme y la pista de despegue hacia la tarea interpretativa de las películas que emplea como herramientas principales de análisis las ideas de cine y política a la luz de Jacques Rancière.

Esta primera parte de la tesis se constituye como la construcción del marco teórico y conceptual en el que se sustenta el concepto del poder político del filme que se pone a prueba al analizar las películas propuestas. Se reconoce que las cintas se interpretan tomando como referencia las reflexiones que se hacen sobre cine y política a la luz del pensamiento de Rancière, lo cual explica el porqué del título de esta tesis doctoral. Aunque es necesario reiterar e insistir en que la presente investigación no se propone analizar filmes tal y como lo haría Jacques Rancière, sino estudiarlas utilizando sus presupuestos teóricos y resaltando lo que el autor de esta tesis interpreta en su ejercicio analítico. En otros términos, en este trabajo no es Rancière el que analiza las películas, es el autor de la tesis el que las interpreta tomando como referencia teórica principios del pensamiento ranceriano.

Sí la primera parte de la investigación es el lugar de la reflexión teórica, la segunda parte es el espacio de su aplicación, terreno donde se ejecuta el ejercicio analítico e interpretativo sobre los filmes. Es importante señalar que a partir de la lectura, comprensión y explicación de las ideas de política y cine en Jacques Rancière, se construye una relación entre ambas para proponer el concepto del poder político del filme, entendido como la aparición de una política en su modalidad de desacuerdo que se presenta en forma de interrupción a manera de acontecimiento durante el desarrollo de una película que rompe la normalidad de la narrativa en una modalidad de situación del habla que se expresa como un conflicto entre aquellos que discuten, bajo el principio de la igualdad, la distribución de las partes de la comunidad.

Todo esto con el objetivo de instrumentar el concepto propuesto para explicar su funcionamiento a través del análisis de las películas; (1) *Promised Land*, (2) *Las Elegidas* y (3) *Lilja 4-ever*. En consecuencia, la segunda parte de la tesis se titula “El poder del filme”, que a su vez se divide en dos capítulos.

En el primer capítulo, titulado “El poder político del filme a la luz de Jacques Rancière”, se explica qué se entiende por esta categoría, tomando como referencia y respaldo teórico la relación entre el cine y la política rancièriana, a la vez que se señalan sus principales características precisando su relación con la política en el arte e indicando sus alcances y sus limitaciones.

En el segundo capítulo, titulado “Estrategia analítica para la interpretación del poder político del filme aplicado al cuestionamiento de la trata, tráfico y explotación sexual”, se explica la herramienta de interpretación de las películas seleccionadas. Aquí se emplea un procedimiento de análisis cinematográfico que se traduce en una estrategia analítica compuesta por una serie de pasos que tiene como finalidad la consecución de conocimiento a partir del análisis de una película. El punto nodal de es saber cómo y bajo qué escenarios las películas propuestas construyen y expresan su política a partir de puntualizar qué entiendo por las categorías de tráfico, trata y explotación sexual.

De ahí, pues, que se proponga un procedimiento analítico para instrumentar el concepto del poder político del filme. Considero que el análisis cinematográfico puede ser empleado como un recurso heurístico para descubrir, conocer y explicar, a la luz de Rancière, cierta idea de política en el cine que da sentido a la irrupción de la disconformidad en el desarrollo de la historia de un filme.

Para cumplir con este objetivo, se puntualiza detalladamente qué se entiende por análisis cinematográfico, reiterando constantemente que es un ejercicio de interpretación, estudio y pensamiento en el que se emplea como filtro teórico el poder político del filme para desentrañar y dilucidar en cada película su expresión política. La cual está contenida en la narrativa y elementos técnicos que construyen el poder comunicativo de cada filme que se hace visible gracias al juego de expresiones y

acciones que edifican la manifestación del desacuerdo que está más allá del contenido obvio.

La estrategia analítica que se ofrece en esta investigación está compuesta por una técnica y un método de análisis diseñado para descifrar las estructuras de sentido en los filmes. En dicha estrategia la interpretación aborda el aspecto de representación de realidad que en los filmes seleccionados es la trata y el tráfico con fines de explotación sexual, de la cual se explora la expresión política del dolor y sufrimiento de los personajes que representan a mujeres que viven bajo el yugo de ese abuso.

Tanto los significantes como los significados son la base de la estrategia analítica, ya que construyen la expresión de los sentimientos a través de los gestos que alcanzan una significación política. Esta estrategia interpretativa está construida a partir de categorías vinculadas en el análisis de las películas, las cuales son las categorías de Rancière (política, desacuerdo, división y reconfiguración de lo sensible), los gestos como detonadores de análisis, los aspectos de representación de realidad (tráfico, trata, explotación sexual), conceptos complementarios de la teoría cinematográfica para analizar el gesto y el poder político del filme, los cuales después de un trabajo de tejido intelectual brindan la interpretación política de cada filme.

La estrategia se pone en marcha problematizando el dolor y el sufrimiento vinculándolo con categorías teóricas para desvelar el significado político del gesto en cada película a partir de teorizarlo y entrelazarlo con detonadores de análisis (gestos) para interpretar su expresión política. Mensaje político que adquiere sentido a partir del poder político del filme, categoría que obtiene su significado en los conceptos de desacuerdo, división y reconfiguración de lo sensible, que además se apuntala en categorías conceptuales de la teoría cinematográfica necesarias para leer analíticamente las imágenes y sonidos de los gestos que aparecen en los aspectos de realidad que se representan en los filmes.

En un tercer capítulo llamado “Análisis cinematográficos: el poder político del filme en el cuestionamiento de la trata, tráfico y explotación sexual”, se presentan tres análisis cinematográficos en los que se pone a prueba la estrategia analítica. Es importante aclarar que cada película se trabaja por separado, porque lo que se buscó

fue aumentar el grado de erudición en ellas, aplicando en cada una el procedimiento analítico para identificar, interpretar, explicar y argumentar su poder político a partir de un marco conceptual que proviene de la Teoría Política y que a su vez, se complementa con algunas categorías cinematográficas que permiten profundizar en el acercamiento a cada filme utilizando un recurso de citación como lo es la descripción de secuencias. Finalmente, este trabajo culmina con la presentación de un epílogo en el cual se ofrece una reflexión final acerca de los principales argumentos expuestos en esta investigación.

La presente indagación es una apuesta para evidenciar que se puede construir un planteamiento metodológico que estudie al cine utilizando instrumentos y puntos de vista de la Ciencia Política. A su vez, se busca poner un grano de arena para expandir los estudios políticos más allá del campo hegemónico de los asuntos que tienen que ver con instituciones estatales, formas de gobierno y relaciones de poder dentro del Estado y de éste con otros Estados. Quizá esta intencionalidad justifica la insistencia, muchas veces desbordada, de establecer la aproximación a las películas tomándolas como textos que también pueden ser interpretados desde las Ciencias Sociales.

No obstante, este entusiasmo por proponer una manera posible de abordaje político del cine no es una ocurrencia ni mucho menos una improvisación, es un esfuerzo teórico y metodológico que sostiene en tres pilares esta propuesta analítica. El primer cimiento es reconocer que el analista se relaciona personalmente con la película como espectador, a la cual examina como un medio para explicar su objeto de estudio a través de la observación y problematización, estableciéndose así un diálogo abierto entre analista y filme, aprendiendo a escucharla e inferir que el asunto que quiere ser explicado por el estudioso llama a la teoría y no a la inversa. Con lo que se apunta que los análisis de las películas aquí ofrecidos son ante todo ejercicios de lectura e interpretación teórica que pueden resultar igual de placenteros como cualquier otra aventura intelectual.

De este primer pilar deriva el segundo; el ejercicio heurístico que implica el análisis del filme. El cual básicamente es una investigación científica que inicia con la formulación de una pregunta adecuada, un cuestionamiento que orienta una búsqueda

de conocimiento que se puede extraer de la lectura teórica de la película. Es por esto que con los tres ejercicios analíticos que se ofrecen en esta tesis, se muestra que el análisis cinematográfico no nace de datos externos al filme, sino de la problematización del objeto que se está teorizando. Es muy importante saber cuestionar a la película para inferir su significado en la densidad de sus significantes para que el resultado del análisis sea lógico y coherente.

El tercer pilar del análisis cinematográfico que se hace en esta investigación, consiste en que el estudio de una película nace esencialmente de reconocer a los filmes como textos concretos, a los cuales se les debe poner la atención necesaria tratándolos en su individualidad. Por lo que su teorización inicia en su análisis particular para construir generalidades que pueden contribuir a documentar y registrar tendencias, procesos y comportamientos comunes que ayuden a fortalecer, tanto teórica como metodológicamente, la estrategia analítica que se propone en esta investigación como una alternativa más para abordar el estudio del cine desde un punto de vista político.

No queda más que invitar a realizar una lectura que tome en cuenta que este trabajo es una propuesta de estudio de la relación entre la política y el cine en el campo de estudio de la Ciencia Política, que ambiciona ser el punto de partida para la construcción de fundamentos que apunten a que se puede incorporar la sensibilidad del analista a la interpretación teórica. Creo que es necesario abrir la discusión dentro de la Ciencia Política de ver al estudio del cine en particular y al arte en general, como un pretexto para demostrar que se pueden dar explicaciones políticas sobre lo político en asuntos que van más allá de los objetos de estudio dominantes en las Ciencias Sociales.

Sin lugar a duda puede haber vestigios de que las barreras disciplinarias pueden estar en constante crecimiento gracias al trabajo de los analistas que expanden los límites disciplinarios a través de la búsqueda de respuestas y construcción de conocimientos, que parten de objetos de estudio que aparentemente no forman parte del campo de debate de su disciplina, pero que se puede expandir a través de emplear nuevas formas de indagación científica.

Primera Parte

Reflexiones sobre política y cine a la luz de Jacques Rancière



Galende, F. (2012). Rancière. [Caricatura]. Recuperado del libro Rancière. Una Introducción.

II. Jacques Rancière: Un pensamiento de ruptura

¿Por qué es viable abordar el estudio de la política como desacuerdo propuesta por Jacques Rancière en el espacio de la Ciencia Política?, ¿cómo se puede dar validez científica a una investigación que propone incorporar una visión sobre una especie precisa de actividad política que escapa a la explicación de los presupuestos teóricos dominantes de dicha Ciencia? y ¿qué se puede agregar a la Ciencia Política a partir de un estudio monográfico fundamentado en Rancière que analiza una actividad particular de la política presente en la cinematografía?

Lo primero que debe reconocerse es que el estudio de la política se aborda como una disciplina autónoma e independiente que establece teorías y métodos que la llevan a identificar qué sí es un hecho político y qué no lo es y esto a su vez lleva a la explicación y descripción de su objeto de estudio el cual se apoya en otras disciplinas sociales como el Derecho, la Sociología, la Economía, la Filosofía, entre otras.

Uno de los problemas más grandes que he detectado en la Ciencia Política es que el concepto de política es polisémico, lo que ha llevado a que esta actividad humana sea estudiada y abordada desde diversas perspectivas. Por ejemplo, Platón y Aristóteles ven esta actividad como el arte de gobernar para la dirección de las comunidades. Para Max Weber la política se entiende como la lucha por el poder dentro del Estado o entre los Estados, así como la comprensión de las relaciones de dominación basadas en lo legal, el carisma y la tradición.

David Easton define a la política como un sistema orientado a la asignación de valores autoritarios surgidos de los distintos intereses de los grupos humanos que quieren influir en la toma de decisiones. En Nicolás Maquiavelo, por ejemplo, la política se identifica con el ámbito público y la lucha por la preservación del poder del Estado, mientras que las visiones democráticas ubican a la política en la actividad de los partidos políticos, grupos de presión, movimientos sociales, elecciones, parlamentos, congresos, formas de gobierno, etcétera.

De acuerdo con Rosendo Bolívar Meza,¹ el concepto de política se ha restringido a un grupo limitado de instituciones formales del gobierno y del Estado, lo que ha dejado de lado que esta actividad también está en la vida social de manera formal o informal en diversos grupos sociales humanos, instituciones y sociedades. Podemos observar que históricamente la política se ha practicado en tribus, aldeas, estados modernos y bloques geopolíticos internacionales. Michel Foucault dijo que el poder está en todas partes, encontramos la política como una actividad que se halla en instituciones como las iglesias, fábricas, burocracias, universidades, sindicatos, entre otros.

Niklas Luhmann y Jürgen Habermas reconocen como actividad política a las formas de dirimir y solucionar los conflictos que existen en las sociedades democráticas mediante el diálogo, la conversación, los consensos y la cooperación. Los aspectos hasta ahora mencionados de la actividad política son los más comunes en el estudio científico de esta actividad, a partir de dichos preceptos se trata de examinar a los actores participantes en la política y sus diversos intereses. Es decir, se estudian los comportamientos de los estados modernos, las funciones y estructuras de sistemas políticos, las formas de gobierno y el desarrollo, administración, ejecución y evaluación de la toma de decisiones de los sistemas políticos.

Otros estudios han definido a la política como el conflicto o enfrentamiento por el poder entre grupos colectivos que pretenden transformar la dirección y administración del poder e instituciones del Estado, entre estos teóricos destacan Thomas Hobbes, Karl Marx y Carl Schmitt.

Hobbes plantea la necesidad de construir un Estado que establezca una ley obligatoria para todos los integrantes del pacto social con la finalidad de crear un Leviatán soberano encargado de impartir justicia y evitar que las personas se maten las unas a las otras. Por su parte, Marx ve a la política como la actividad marcada por la lucha de clases caracterizada por los conflictos y antagonismos inherentes a la sociedad y a sus diversos intereses de clase, antagonismo que es el motor de

¹ Rosendo Bolívar Meza, "La política como ciencia", *Estudios Políticos*, núm. 28, sexta época, México, UNAM/FCPyS, septiembre-diciembre, 2001, p. 48-51.

transformación de la sociedad. Mientras que Schmitt centró el conflicto social como objeto de estudio de la Ciencia Política, proponiendo que la actividad de lo político es el conflicto dado en la relación amigo-enemigo y a la actividad política reguladora de ese conflicto la ubica en las instituciones Estatales.

Por lo tanto, definir qué cosa es la política se ha vuelto un asunto de confrontación en la teoría política. Confrontación que surge de la misma definición y establecimiento de esta actividad, así como de la legitimación de visiones y maneras de abordar su análisis. Entonces, ¿cómo se entiende generalmente a la política? Los contractualistas la entienden como la resolución de los asuntos del Estado y la manera en que los representantes de su población resuelven sus conflictos.

Sería un error afirmar que el objeto de estudio de la Ciencia Política está claramente delimitado, aunque se debe reconocer que el poder, el proceso de toma de decisiones y el Estado son los temas y conceptos recurrentes sobre los cuales se sustentan las posturas dominantes. En mi opinión, estas posturas están fundamentadas principalmente en Aristóteles, Platón, Maquiavelo, Bodino, Hobbes, Montesquieu, Tocqueville y Marx, que, mediante sus teorías y métodos, explican cierta realidad, que esencialmente, ha orientado una actividad científica hegemónica de lo político, la cual se centra en encontrar en el ejercicio, distribución y organización del poder en determinadas sociedades y Estados, temas propios de esta ciencia, trayendo como consecuencia la dificultad de reconocer otro tipo de actividad política que escapa a estas estructuras explicativas de pensamiento.

Luz María Vanegas Avilés, intenta englobar los distintos enfoques y postulados de los principales pensadores de la Ciencia Política, para definirla como “la ciencia social que estudia fundamentalmente el ejercicio, distribución y organización del poder en una sociedad. Se preocupa por estudiar los hechos y la conducta políticos que se expresa de forma real y concreta en la interacción social”² Es así como toda la actividad política de manera predominante ha sido explicada en torno a la noción del

² Luz María Venegas Avilés, “La Ciencia Política en las Ciencias Sociales”, *Reflexiones*, núm. 1, vol. 89, Costa Rica, Universidad de Costa Rica San José, 2010, p. 181.

poder, que se estudia en acontecimientos, procesos y conductas relacionados con los tipos de organización que sientan las bases de un orden social de dominación.

Considero que en la definición del objeto de la Ciencia Política hay una lucha de poder de los saberes centrada en poseer un liderazgo académico acerca del entendimiento sobre lo que es política y en establecer lo que no lo es; como resultado se ha establecido que toda ciencia tiene su propio objeto de estudio, en este caso, la disputa se establece en definir que el objeto de estudio de la Ciencia Política son los hechos y actos políticos, los cuales se buscan abordar desde un método científico que pretende valorar y legitimar las formas de organización política y en describir la realidad social que los rodea.

Por esta razón, en la actualidad las definiciones dominantes sobre el objeto de estudio de esta ciencia se centran en analizar como actividad política, en términos generales, cuatro enfoques:³

Primero, las condiciones para ser más virtuosos y mejores ciudadanos: aquí destacan las visiones de pensadores como Platón y Aristóteles, que han reflexionado cómo debería ser la actividad política desde valores normativos.

En segundo lugar, el punto de vista de que la política es el monopolio del uso de la violencia física legítima: lo que lleva a abordar el estudio de lo político desde la propuesta teórico-metodológica expuesta por Max Weber en su obra *El político y el Científico*.

El tercer enfoque dominante en la Ciencia Política es el sistémico: David Easton ve a la política como la autoritaria distribución de valores para una sociedad, como parte de un proceso que opera desde lo que él define como sistema político.

El último enfoque canónico es el que ve a la actividad política como las formas de organización y ejercicio del poder dentro del Estado y desde éste a la sociedad: el pionero en esta perspectiva es Nicolas Maquiavelo, quien en sus obras *El Príncipe* y

³ Rosendo Bolívar Meza, *op. cit.*, pp. 52-53.

Discursos sobre la primera década de Tito Livio, definió a la política como la actividad centrada en la lucha por el poder del Estado y en su ejercicio para conservarlo.

Por lo dicho hasta ahora, vemos que la Ciencia Política ha tenido un debate por esclarecer su objeto de estudio. Así pues, considero que la Ciencia Política continúa en desarrollo porque el objeto de estudio es cambiante, por eso no debe cerrarse a únicas definiciones totalizantes e impositivas.

Además, los cambios de la acción y actividad política son constantes y dinámicos, al grado de que los enfoques canónicos pueden resultar insuficientes para explicar la existencia y manifestación de la política en espacios donde las ideas dominantes sobre lo político, por sus mismos alcances y límites, se ven imposibilitados para realizar una interpretación científica de esas realidades. Por lo cual, debemos estar abiertos a discutir y poner a prueba el poder explicativo de otras perspectivas que pueden ser consideradas incómodas por ser contrarias al pensamiento dominante, pero que pueden resultar esclarecedoras sobre aspectos de la actividad política que no se habían considerado.

Este reto es precisamente el que asume esta investigación, explicar un tipo específico de actividad política que no se relaciona con el poder ni con el funcionamiento del Estado, que rompe con la idea de que la política es el logro de acuerdos y consensos, para proponer lo contrario, el desacuerdo y el disenso. Propuesta que resulta disruptiva porque cimbra los paradigmas académicos sobre lo que es y debe ser la política, pero a la que vale la pena poner atención para validar qué tan científico puede ser lo que propone.

Mi investigación se sustenta en una perspectiva científica para interpretar una parte específica de la actividad política de Jacques Rancière, quien rompe con las concepciones dominantes en la Ciencia Política, al definir el ejercicio, distribución y organización del poder de dominación en una sociedad, no como política, sino como un régimen de control denominado policial, reservando el nombre de política a esa acción de sujetos colectivos que, mediante los principios de igualdad y justicia, toman la palabra para romper, quebrantar y reconfigurar las formas de gobierno y el

desarrollo, administración, ejecución y evaluación de la toma de decisiones del ordenamiento policial.

Ahora bien, ¿por qué se puede hacer investigación desde la Ciencia Política a partir de Jacques Rancière?, ¿qué se puede aportar a esta ciencia partiendo de un estudio abordado desde este autor?, y ¿por qué es pertinente Rancière para esta investigación y no otro? Este pensador francés es útil para explorar aquellos fenómenos políticos que surgen de otras esferas de actividad distinta donde se ubican las relaciones de poder de grupos relacionados con el Estado. No basta con referirse a esta institución política para explicar cuestiones que se extienden a un campo donde hay cuestiones sociales que están más allá de los límites explicativos de las teorías políticas dominantes.

Se debe reconocer que el Estado no es el único lugar donde se desarrolla la política, hay otros sujetos y manifestaciones que se pueden explicar fuera del entramado Estatal, hay desacuerdos y debates que abren reclamos que no son relaciones de fuerza y poder. Esta visión de la política no se centra en imponer algo a terceros, ni tampoco se refiere a la capacidad de configurar el campo de acción posible de otros, tampoco consiste en controlar la fuerza ni mucho menos la capacidad de lucha contra un adversario.

Siguiendo este orden de ideas se desprenden tres cosas: primero, Rancière es relevante porque ayuda a observar un desacuerdo que nace en la esfera social en forma de disputa de la palabra, donde importa más el lugar de enunciación del sujeto colectivo; segundo, la política del desacuerdo no puede convertirse en un sector concreto o ámbito central, ya que es un espacio donde se pueden englobar y manifestar potencialmente todas las preocupaciones sociales; tercero, esta actividad colectiva y manifestación de la política en el terreno público no es formal, ni se circunscribe a un marco institucional en particular.

Con lo señalado hasta ahora se va perfilando una perspectiva distinta de la política, la cual se aleja de los enfoques que la circunscriben a la suma de las instituciones y prácticas de dominación y poder relacionadas con instituciones

estatales. Me refiero por supuesto, a esa actividad política que está fuera del congreso, los partidos políticos, el gobierno y demás instituciones del Estado en general.

Jacques Rancière concibe a la política como una acción colectiva capaz de debatir y cuestionar las relaciones constitutivas de las polis, de lo público, fundamentadas en posibles y diversas manifestaciones de lo social que intervienen para quebrantar la normalidad del orden social, que potencialmente puede emerger como reagrupamientos de sujetos colectivos o en expresiones artísticas.

Un par de ejemplos pueden aclarar estos planteamientos. Veamos, en junio de 2019, integrantes del Movimiento Nacional de Taxistas se manifestaron sobre algunos accesos a la Ciudad de México en protesta contra plataformas de transporte bajo demanda como Uber, Cabify y DiDi,⁴ así, cerca de 20 mil taxistas se movilizaron en la Ciudad de México para hacerse escuchar, tomando la palabra bajo los principios de igualdad y justicia, para hacer que el Gobierno de la Ciudad escuchara su demanda de anular el servicio de los vehículos de transporte público que funcionan con aplicaciones extranjeras.

Los taxistas se concentraron en la explanada del Zócalo capitalino y estacionaron sus unidades frente a Palacio Nacional y Catedral Metropolitana, instalaron un pequeño templete para exponer sus argumentos con discursos, mantas y cartulinas en sus vehículos, lo normal en la Ciudad es que todo suceda de acuerdo con el ordenamiento gubernamental, que en las calles los taxis realicen la función para la que se les otorgó la concesión de trabajo; aquí la política es esa acción de los taxistas para constituirse como sujeto colectivo e interrumpir ese ordenamiento para fijar un espacio de discusión y exponer ahí sus explicaciones tomando partido para manifestar las razones por las que interrumpieron la normalidad de la ciudad.

Otro ejemplo son las expresiones de la política en el arte. Hay una película del año 2013 titulada *La vida de Adèle*, del director franco-tunecino Abdellatif Kechiche, la cual, desde mi punto de vista, rompe con el arraigo de la convención del tratamiento

⁴ s/a, "Taxistas 'toman' avenidas de la CDMX en protesta contra apps de transporte como Uber, Cabify y DiDi", [en línea], México, El Financiero. com.mx, 3 de junio de 2019, Dirección URL: <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/taxistas-se-manifiestan-en-contra-de-apps-de-transporte-como-uber-cabify-y-didi>. [consulta: 26 de junio de 2019].

del amor en la pantalla cinematográfica. Las protagonistas, Adèle y Emma, se enamoran en un bar de lesbianas, a partir de ahí tienen que enfrentarse a la homofobia de su entorno familiar y social; ambas viven juntas en una relación de pareja; al pasar el tiempo, Emma se convierte en una artista en el ramo de la pintura, mientras que Adèle, quien estudió para educadora, trabaja como maestra en una institución educativa preescolar.

Emma juega un papel de artista y empresaria destacada; Adèle es una profesora y ama de casa; una está llena de compromisos y la otra sufre la soledad; en consecuencia, Adèle recurre a una relación heterosexual para aliviar esa sensación de vacío; Emma, por su parte, se da cuenta de la infidelidad y termina la relación. Ambas tomarán caminos distintos. La historia de este film parece convencional, la narrativa está llena de drama y romance, cumple con los cánones cinematográficos de la representación del amor. Entonces, ¿cuál es la expresión política en esta película?

En este filme Las relaciones sexuales entre Adèle y Emma adquieren un papel central; las escenas son muy pasionales, algo largas y con actos de sexo muy explícito que no caen en lo pornográfico; se manifiesta el deseo por el cuerpo, pero sin caer en el morbo; estas secuencias no son nuevas en el cine, estamos acostumbrados a mirarlas en relaciones heterosexuales, pero es un escándalo que sean representadas por un par de mujeres que cumplen el rol de una pareja homosexual. Ahora bien, si se anulara el AMOR en su manifestación de deseo pasional, la película no tendría el impacto que tiene, ya que, para una sociedad mayoritariamente heteronormativa, genera incomodidad eso que transmiten los gestos, miradas y expresiones faciales de Adèle y Emma, que no es otra cosa que los sentimientos más íntimos y sutiles del amor pasional.

La política aparece en este filme a manera de quebrantamiento, por medio de un mensaje postizo, una palabra muda no explícita pero que se infiere, la cual testifica que las historias de amor no únicamente las viven las parejas heterosexuales, sino también pueden ser entre parejas homosexuales. Es cierto que la pareja protagonista guía su relación sentimental bajo los parámetros heteronormativos, pero de ahí emana un argumento que plantea que el descubrimiento y vivencia de la sexualidad no sólo

debe ser representadas por parejas heterosexuales, porque invisibilizan a aquellos distintos a los que esta película da luz. En la trama de esta película se afirma que el amor, la pasión y la expresión sexual, son una vivencia que rompe con los moldes de una sociedad donde la moral establece una violencia binaria, que define y encasilla a los sujetos a partir del papel que les es asignado según el género con el que se les identifica como hombre o mujer.

En esta investigación, lo que interesa aclarar, explicar y entender, es la expresión y manifestación de la política en el cine en su expresión de filmes. Se debe reconocer que cuando hablamos de cine abrimos un debate que da origen al surgimiento de múltiples opiniones. No hay una sola forma de pensar el cine y sus relaciones con otras disciplinas científicas, es aquí donde se abre una posibilidad de abordaje desde una perspectiva de la Ciencia Política, apoyándose en una teoría explicativa y un método de estudio que nos ayude a entender una parte de la experiencia audiovisual que construye un filme.

La propuesta teórica es la relación entre la política y el cine expuesta por Jacques Rancière, siendo éste el punto de partida para pensar y proponer un concepto analítico que me permita explicar la expresión política de tres filmes (*Promised Land*, *Las elegidas* y *Elija 4-ever*). La categoría que propongo es la del poder político del filme. Ahora bien, ¿a qué se refiere esta categoría?, ¿cuáles son sus límites y alcances?, y ¿cuál es la proposición de carácter científico que se quiere demostrar y sostener con razonamientos académicos? Acepto que Rancière es un autor disperso, denso y complicado, pero sus planteamientos pueden resultar sugerentes, provocadores y se pueden tomar como hipótesis de trabajo. Por eso sostengo que la idea de política en Rancière tiene un gran poder explicativo, y puede ser estudiada y aplicada al análisis de una película que exprese esta actividad.

Partiendo de la relación política y cine a la luz de este pensador francés, detecto en algunas películas la aparición de cierta radicalidad que opera como una especie de poder que produce un quebrantamiento en la normalidad que transcurre en la pantalla. Las imágenes en el cine, según Jacques Rancière,⁵ no son una realidad simple, son

⁵ Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Madrid, Editorial Politopías, 2011, p. 29.

el lugar de operaciones y relaciones entre lo visible y lo decible; juegan con los antes y los después, causas y efectos, elementos que construyen la palabra de la imagen cinematográfica.

Entiendo como poder político del filme a esa aparición involuntaria y fortuita de una interrupción en su expresión de desacuerdo en una película, que puede producir cuestionamientos en lo que vemos y sobre lo que miramos, constituido por operaciones que producen incomodidad a partir de que emerge un mensaje en el filme. Es esa alteración que da visibilidad y voz a aquello que no veíamos ni escuchábamos; es el poder de la imagen que posibilita generar palabras, quizá no explícitas, pero que describen y exponen eso que el ojo no puede ver o no veía; es esa luz que da claridad a las formas invisibles de lo diferente. De esta manera, el poder político del filme está en esas imágenes movimiento que producen discurso, palabra y desacuerdo, que intervienen para cuestionar, romper o tomar distancia con el régimen establecido de lo decible y visible, desplegando una visibilidad que puede cuestionar la configuración de lo sensible.

Así pues, el poder político del filme se puede manifestar en múltiples formas, ya que no hay una sola política del cine. No obstante, se pueden agrupar en dos modalidades generales las apariciones de ese poder en las películas. En primer lugar, se puede manifestar en la narrativa de la película, es decir, en la temática o historia que desarrolla. En segundo lugar, lo podemos ubicar en el proceso artístico resultado del uso de los recursos técnicos, por ejemplo, los movimientos de cámara, el uso de los diversos planos, el manejo de los tiempos, el encuadre de gestos, miradas, cuerpos, etcétera.

Por ende, propongo construir y explorar el poder político del filme a partir de un estudio monográfico del pensamiento de Rancière aplicado en las tres películas sugeridas. Lo cierto es que el constructo que se propone es la categoría del poder político del filme, el cual se sustenta en la relación cine-política de Jacques Rancière, recordando que la política es una actividad de un sujeto colectivo que toma la palabra para debatir y cuestionar las relaciones constitutivas de las *polis*, de lo público, desde las posibles y diversas manifestaciones de lo social que intervienen para quebrantar la

normalidad del orden social. Eventualmente la política puede emerger en reagrupamientos de sujetos colectivos o en expresiones artísticas. Realizar esta labor tiene el interés intrínseco de ofrecer un procedimiento de interpretación basado en la descripción e inferencia para ofrecer un análisis lo más exacto posible del funcionamiento de la categoría propuesta.

Las posibilidades de este estudio pueden ofrecer razonamientos más precisos en las proposiciones teóricas acerca del funcionamiento del poder político del filme. De acuerdo con estos razonamientos se piensa al espectador de un filme como una relación textual, aclarando que lo que se quiere explorar es la política en la película y no en la interacción social. Reitero que éste es un estudio del contenido de un filme, siendo el punto nodal de la averiguación la inferencia y exploración del funcionamiento del poder político del filme.

Ahora bien, la desventaja de este trabajo se sitúa en que la categoría propuesta solamente puede revelar la política en el filme y no fuera de ella, porque el poder explicativo de esta categoría no alcanza para explorar la política como desacuerdo fuera del texto cinematográfico. Ciertamente, no me permite pasar del análisis fílmico a lo social, porque su posibilidad analítica de inferencia está en la película y no fuera de ella, sin que esto signifique que no se pueda reflexionar sobre el espacio público representado en cada película.

Para realizar esta tarea de investigación, el texto se divide en dos partes. En la primera se explora el pensamiento de Jacques Rancière para construir la relación cine-política, correlación que es el cimiento sobre el cual se construye la categoría de poder político del filme. Por ello se explica el origen de las propuestas de política y cine en Rancière a partir de un rompimiento con las ideas de Louis Althusser. Rancière define la política como esa actividad que surge del desacuerdo para plantear bajo los principios de justicia e igualdad la reconfiguración del orden policial, después se define al cine como un espacio común de pensamiento que emana de su potencia transformadora que puede alterar los trayectos de la palabra y los cuerpos, al invitar a cuestionar los lenguajes, gestos y afectos que nos comparten ciertas películas. Con base en lo anterior es posible explicar la relación cine-política como la posibilidad que

puede otorgar una película para producir palabras que cuestionen la normalidad del orden policial.

En una segunda parte, se exponen tres asuntos, primero, se define al poder político del filme como la aparición de una política en su modalidad de desacuerdo que se presenta en forma de interrupción, como una especie de acontecimiento en una película que rompe la normalidad de la narrativa, a manera de situación del habla que se expresa como un conflicto entre aquellos que discuten, bajo el principio de la igualdad, o sea, la distribución de las partes de la comunidad. Segundo, se propone un procedimiento de análisis de filmes que permita instrumentar el concepto propuesto para explicar su funcionamiento en el estudio de películas. Tercero, se pone a prueba la validez de la categoría de poder político del filme en el abordaje académico analítico de tres películas, para explorar su ejercicio, operación y poder explicativo.

Esta primera parte de la investigación consiste en reflexionar sobre las ideas de política y cine a la luz de Jacques Rancière, para después construir la relación entre ambas ideas. He afirmado que el pensamiento de este filósofo político sobre este par de asuntos es de ruptura, por eso es necesario preguntarse lo siguiente, ¿frente a qué régimen de pensamiento rompió este pensador?, ¿cuándo y por qué se dio ese quebrantamiento? y ¿qué propuesta teórica nació de este acontecimiento para entender y explicar la actividad política?

Jacques Rancière nació en 1940 en Argelia, cuando este país todavía era colonia francesa. Actualmente es profesor emérito de política y estética en la Universidad de Paris VIII y en la European Graduate School. En su etapa como alumno universitario comenzó sus estudios sobre el mundo obrero en Francia desde una perspectiva marxista; su afinidad teórica le permitió convertirse en discípulo de Louis Althusser, con quien participó en la obra colectiva titulada *Para leer el capital*, presentado en 1965. Fue durante el Mayo Francés de 1968, que Rancière se separa de Althusser por sus diferencias ideológicas, que aparecieron a partir de la propia experiencia y reflexión que Rancière hizo sobre la actividad política desarrollada durante ese momento histórico.

Entonces, ¿qué significó el mayo francés del 68 para Rancière y cómo sirvió de punto de partida para la propuesta teórica sobre la política? En el mes de mayo de 1968 dio inicio una cadena de manifestaciones en Francia, específicamente en París. Todo comenzó como una protesta estudiantil de izquierda, que desencadenó en uno de los movimientos sociales más significativos del siglo XX. El 3 de mayo de 1968, aproximadamente cuatrocientos estudiantes ocuparon las instalaciones de la histórica Universidad La Sorbona, en la capital francesa, el motivo fue la detención de Daniel Cohn-Bendit y otros de sus compañeros, a causa de sus actividades políticas disruptivas, quienes fueron amenazados con ser expulsados de esta prestigiosa Universidad.⁶

En el Barrio Latino de Paris, el 10 de mayo de 1968, ocurrió la llamada noche de las barricadas en la calle Guy Lussac, protesta que la policía intentó disolver de manera violenta, dejando numerosos heridos. En la protesta participaron alrededor de veinte mil manifestantes, quienes construyeron barricadas, de las cuales algunas alcanzaron tres metros de altura. En ese suceso policías y estudiantes chocaron en combates callejeros, hubo automóviles quemados, vidrios rotos, incendios y demás acciones violentas que resultaron en cientos de heridos.

A esta ola de protestas, el 13 de mayo se sumaron centrales sindicales, quienes convocaron a una jornada de huelga general. En respuesta, el gobierno francés anunció la liberación de los detenidos durante el mayo francés, además de retirar el cordón policial que rodeaba la Universidad de la Sorbona y el Barrio Latino. Un día después, los estudiantes formaron el Comité de Ocupación de La Sorbona y tomaron las facultades y escuelas de educación superior; enseguida se sumaron miles de obreros que ocuparon las fábricas, entre ellas la Renault en Cleon y Billancourt.

Para el 27 de mayo de 1968, se firmaron los llamados “acuerdos de Grenelle” donde se establecía un aumento salarial y reducción de jornada laboral, entre otras concesiones. No obstante, los obreros de la fábrica de Renault y Citroën las rechazaron y en respuesta, el régimen de Charles de Gaulle disolvió el Parlamento,

⁶ s/a, “¿Qué significó el mayo francés del 68?”, [en línea], Colombia, *Telesurtv. net*, 10 de mayo de 2019, Dirección URL: <https://www.telesurtv.net/news/mayo-frances-que-significo-20180509-0065.html>, [consulta: 23 de junio de 2019].

suspendió el referendo y adelantó las elecciones legislativas. En junio, la represión policial desalojó La Soborna y cobró la vida de dos jóvenes, uno era estudiante y otro obrero, ambos apoyaban la causa obrera. La actividad de huelgas y protestas se prolongó hasta mayo de 1969.

Jacques Rancière reflexiona sobre la herencia de este movimiento en un texto llamado “Mayo del 68”, el cual fue publicado el 4 de mayo de 2008 en el diario brasileño *La Folha de São Paulo*.⁷ Este filósofo considera que el mayo francés tuvo ilusiones y errores, fue el paisaje de manifestaciones y asambleas en universidades y fábricas, las cuales se decoraron con banderas rojas, además de que fueron animadas con gritos y consignas anticapitalistas y antiestatales. Sin duda, fue el renacimiento del pensamiento marxista en Francia, el aparecer de la esperanza revolucionaria que, en la década de los años sesenta, se nutría de una lucha por la descolonización y la activación de movimientos de emancipación en el tercer mundo.

En el mayo del 68, Rancière creyó encontrar sus modelos de lucha política en la revolución cubana y en la revolución cultural china, en su mayoría se profesaba un marxismo regenerado en la teoría de Louis Althusser. Además, el movimiento del mayo francés se apoyaba también en los llamados a la acción del psiquiatra y filósofo caribeño Frantz Fanon y en los marxistas italianos que analizaban las nuevas formas de explotación capitalista y la resistencia obrera. Sin embargo, lo significativo de todo esto, lo más distinguido y su herencia, según este filósofo, es la revelación de un secreto inquietante: “el orden de nuestras sociedades y nuestros Estados, un orden aparentemente garantizado por la multiplicidad de los aparatos estatales de gestión de las poblaciones y por el entrelazamiento de las vidas individuales en la lógica global de la economía capitalista podía derrumbarse en pocas semanas.”⁸

Asimismo, mayo del 68 fue significativo para Rancière porque dejó ver que el fundamento de la política era la ilegitimidad última de todas las formas de dominación, que esta actividad es el cuestionamiento de las estructuras jerárquicas que organizan la actividad intelectual, económica y social de la comunidad. La política es un

⁷ Jacques Rancière, *Momentos Políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, pp. 125-129.

⁸ Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Madrid, Editorial Politopías, 2011, p. 126.

estremecimiento que no conduce por sí mismo a ningún resultado determinado, porque es un cuestionamiento de todos los esquemas de la dominación, no es la revolución marxista que creían hacer los manifestantes del mayo del 68, es la acción que deshace esa idea; la política es un proceso autónomo de reconfiguración de lo visible, lo pensable y lo posible. Por eso Rancière aleja la noción de política de esa actividad que se orienta al cumplimiento de un movimiento histórico conducido por un partido político a su objetivo, planteamiento que fundamentaba Louis Althusser con su tesis de la vanguardia revolucionaria.⁹

Ésta es la lección que Jacques Rancière considera como la herencia del mayo de 68, presupuesto teórico sobre la política contrario a las propuestas de los estudiosos de las revoluciones y principales tesis de las ciencias sociales que explican la actividad política como la lucha por el poder y su ejercicio, o la dominación y el adiestramiento gubernamental. En otro escrito rancieriano, titulado “¿Comunistas sin comunismo?”,¹⁰ presentado en el coloquio “*On the idea of communism*”, realizado en el *Birkbeck Institut for the Humanities*, en Londres, Inglaterra, en marzo de 2009, se puede inferir un primer acercamiento a lo que nuestro pensador entiende cuando habla de la palabra política.

La palabra política en Rancière no es solamente la designación de movimientos de lucha por el poder ni el ejercicio de dominación del Estado. Por el contrario, la suposición de la política es el principio de la emancipación, es decir, la política tiene intrínseca las prácticas de la emancipación y está construida por esas prácticas. En este punto cabe preguntarse, ¿qué cosa se entiende por emancipación?, la noción que emplea Rancière tiene su origen en la tesis de la emancipación intelectual propuesta por Joseph Jacotot, la cual desarrolla en *El Maestro Ignorante*.¹¹ En esta obra Rancière plantea que la emancipación es la salida de una situación de minoridad, donde el menor es aquel o aquellos que necesitan ser guiados para no perderse por su propio sentido de orientación.

⁹ Louis Althusser, *Ser marxista en filosofía*, Madrid, Tres Cantos, 2017, p. 208.

¹⁰ Jacques Rancière, *Momentos Políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, pp. 131--148.

¹¹ Jacques Rancière, *El Maestro Ignorante: Cinco Lecciones Sobre la Emancipación Intelectual*, España, Laertes, 2010, p. 186.

Es la idea que gobierna la lógica pedagógica tradicional donde el maestro parte de la situación de ignorancia -por ende, de desigualdad- del alumno para guiarlo o guiarla, paso a paso, por el camino del conocimiento, que también es el camino de una igualdad futura. Ésta también es la lógica de las Luces, donde las élites cultivadas deben guiar al pueblo ignorante y supersticioso por los caminos del progreso. Ésta es, para Jacotot, la verdadera manera de perpetuar la desigualdad en el nombre de la propia igualdad.¹²

Esto quiere decir que hay proceso de ordenación que conduce al ignorante, entiéndase a los gobernados, hacia la aparente igualdad prometida cuando sabe obedecer las instrucciones. Lo que presupone en realidad una desigualdad irreductible entre dos tipos de inteligencia, los maestros -los que dirigen el ordenamiento social- nunca serán igualados por los alumnos -los gobernados- porque se construye la idea aparente de que el ignorante siempre necesitará de alguien que lo oriente, es así como el ordenamiento de la sociedad y su dirección se fundamenta en este principio desigualitario.

No obstante, hay un tipo de acción colectiva guiada por un pensamiento de emancipación que choca con la lógica desigual bajo un principio igualitario definido por un par de axiomas. Primero, la igualdad de las inteligencias es un punto de partida y una presuposición que abre un espacio para una posible verificación, por ende, la igualdad no es una meta que alcanzar. Segundo, no hay una inteligencia del gobernante -el maestro- y una inteligencia del gobernado -el alumno-, una inteligencia del legislador y otra del artesano, la inteligencia es una, y no coincide con ninguna posición del orden social, porque pertenece a todos por ser inteligencia de todos. Como resultado, la política es una práctica de emancipación y afirmación de esta inteligencia y la verificación del potencial de la igualdad de las inteligencias.

Es así como la política en Rancière se entiende como el rompimiento del presupuesto pedagógico de la dualidad de las inteligencias, que quebranta la lógica social de la distribución de posiciones, la cual plantea que gobernantes y gobernados

¹² Jacques Rancière, *Momentos Políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, pp. 132-133.

deben hacer su propio trabajo y nada más, ya que cada uno, por su posición jerárquica, tiene una aptitud propia para el ejercicio de su trabajo, lo que implica que la dirección de la comunidad es ocupación de los capacitados para ello y negada para aquellos que desempeñan cualquier otra ocupación, es decir, un artesano, según esta lógica, no puede hacer trabajo de legislador, ni este un trabajo de artesano.

La política implica entonces la afirmación de que los artesanos pueden dejar por un momento su ocupación, para afirmar que no es necesaria una aptitud para legislar. También es la demostración de la capacidad de los incapaces, de los ignorantes para aprender por sí mismos, la capacidad de cualquiera para dejar que su mirada y su mente se evadan de su ocupación cotidiana para afirmar su inteligencia. Es así como una manifestación de la política se da cuando una colectividad de trabajadoras detiene su trabajo, aunque lo necesiten para vivir, para transformar el espacio privado de sus lugares de trabajo en un espacio público, para organizarse y demostrar el poder colectivo emancipado que cuestiona una desigualdad salarial entre hombres y mujeres. Tomemos el ejemplo actual de Suiza: en este país los hombres tienen un salario 12% mayor que las mujeres, y en puestos de mayor responsabilidad ese porcentaje aumenta al 18.5%.¹³

Éste es el debate que plantea Jacques Rancière en torno a la política, el cine y la relación entre ambas. Básicamente él construye su propuesta teórico-conceptual sobre la definición de la política a partir del mayo francés de 1968, periodo histórico donde nacen las reflexiones teóricas militantes sobre el cine y la política, de las cuales este autor también construye su concepción del cine, pero lo hace no como una continuación de estas propuestas, sino como una ruptura frente a las mismas.

Se reconoce en las reflexiones sobre el cine y la política de la década de los sesenta, cierta influencia del marxismo althusseriano, sobre todo en la figura del intelectual y del obrero, donde el primero debe adoctrinar al segundo para transformarlo en una fuerza social de cambio, idea que, trasladada al cine, significa que las películas deben adoctrinar al espectador para convertirlo en un activista. Es

¹³ s/a, "Con huelga, mujeres en Suiza protestan por falta de igualdad", [en línea], México, *Publimetro. Com.mx*, 14 de junio de 2019, Dirección URL: <https://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2019/06/14/con-huelga-mujeres-en-suiza-protestan-por-falta-de-igualdad.html>, [consulta: 25 de junio de 2019].

precisamente esta idea de actividad-pasividad, con la que Rancière rompe teóricamente con su entonces maestro Louis Althusser, cuyos planteamientos al respecto los podemos encontrar en su libro *La ideología y los aparatos ideológicos de Estado*.¹⁴ De ahí, pues, que la posición althusseriana que rechaza Rancière es la del intelectual que alecciona al obrero para que tome conciencia de clase, no está de acuerdo con ver al intelectual como un sujeto activo que imprime una forma de conocimiento sobre los obreros, quienes son vistos como una materia pasiva destinada a ser convenientemente informada.

A partir de esta ruptura con el marxismo althusseriano, Rancière construye sus ideas de política y cine. No niega la relación entre cine y política, pero rechaza los efectos políticos militantes de los filmes propuestos por las reflexiones sobre cine y política influenciadas por las ideas de Louis Althusser. Es decir, Rancière no rechaza que el cine tenga una política, pero objeta que las películas sean pensadas como una especie de representaciones diseñadas por un sujeto activo que imprime al cine fines de adoctrinamiento para que el espectador pasivo las reciba y se convierta en un activista guiado y orientado por la figura del intelectual.

Jacques Rancière considera que el cine tiene una política en tanto que abre un espacio donde los espectadores emancipados discuten los hechos presentados por el filme, lo cual representa sus límites y su poder político, supuesto que tiene su origen en el contexto de las salas del 68, donde se exhibía una película y después se discutía (“cine club”). Por lo tanto, Rancière construye su idea de que la política del cine no deviene en acción política de manera automática, en realidad sólo propone un litigio y un cuestionamiento que el cine no puede resolver, solución que, en todo caso, corresponde a la acción política colectiva y no al cine. En este sentido Rancière no propone una politización del cine sino una política del cine.

¹⁴ Louis Althusser, *Ideología y Aparatos ideológicos de Estado*, México, Grupo Editorial Tomo, 2008, p. 155.

III. La política como interrupción

¿Qué se entiende por política en Jacques Rancière? Para responder esta interrogante se vuelve necesario revisar la extensa cartografía conceptual rancièriana con respecto a cómo entiende esta actividad. Este pensador francés expone una propuesta polémica de la emancipación, la cual está en contra de funciones de un régimen que denomina policial, que desde su punto de vista es el que brinda la legitimación al poder establecido legal y constitucionalmente, organiza y perpetúa las divisiones sociales, asigna lugares y funciones a los sujetos, fija y regula identidades, competencias y roles sociales estipulando lugares determinados.

Jacques Rancière se cuestiona acerca de quiénes son los que dividen y distribuyen en la comunidad, quiénes son dejados sin porción alguna, quiénes son competentes o concedores y quiénes no lo son cuando se trata de decisiones o de las orientaciones que deben considerarse en torno a la población. Es así como la política tiene un carácter de interrupción, desregulación o fractura frente a los intereses de tipo policial relacionados con el orden social establecido. De ahí, pues, que se establezca una oposición-disenso contra consenso en lo que concierne a la gestión gubernamental y sus técnicas, donde los dominados buscan salir del modo de ser y pensar que el sistema de dominación les ha asignado en función del rol y estatus que tienen en su sociedad.

Rancière fija simultáneamente sus aspiraciones en dos tesis positivas. La primera es la emancipación que afirma y restablece la capacidad de cualquiera para interrumpir el orden del mundo, la cual se fija en la igualdad que “es una presuposición, un axioma de partida, o no es nada.”¹⁵ La segunda afirmación señala que la política se reconduce a la acción que se confronta con lo ya establecido y choca con los expertos que relegan a la comunidad entre admisibles e inadmisibles.

Estas ideas construyen un sistema de interpretación de referencia que posibilita brindar significación a aquellas luchas emprendidas en el espacio de encuentro entre divisiones y fronteras, en el que se cuestionan las distribuciones

¹⁵ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p. 17.

desiguales de competencias y se modifica la aceptación más común de lo pensable, nombrable y realizable, posturas que se contraponen a las proposiciones presentadas por las teorías políticas hegemónicas. En Rancière la política no es un dispositivo institucional del Estado, sino una acción posibilitada por la capacidad de cualquiera que quiere salir de su lugar asignado, mostrándose como visible y audible para ratificar la existencia de la igualdad.

Para este autor la política comienza con el desacuerdo frente a la división de lo sensible, que no es otra cosa que el modo inmanente sobre el que reposa y lleva a cabo la organización de las relaciones de poder y dominación social, lo que se entiende como la división de las partes y los espacios. Lo sensible es el sistema de evidencias sensitivas que permite ver, por un lado, la existencia de lo común, por el otro, los recortes que definen los lugares y los espacios receptivos. Es el organizador que traza maneras de ser e instituye las relaciones entre visibilidad e invisibilidad que se dan en la organización social en lo que se refiere a gobernar a la población y separa a los competentes de los incapaces. En consecuencia, ¿qué es el desacuerdo para este filósofo político?:

Por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco, pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura... El desacuerdo no es el desconocimiento. El concepto de desconocimiento supone que uno y otro de los interlocutores, o ambos -por el efecto de una simple ignorancia, de un disimulo concertado o de una ilusión constitutiva-, no saben lo que dicen o lo que dice el otro. Tampoco es el malentendido que descansa en la imprecisión de las palabras.¹⁶

Es en el desacuerdo donde se comienza a poner en juego la discusión entre las partes sobre lo justo o injusto en el orden social a través del ejercicio de la palabra

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

que argumenta acerca de un daño o afectación, alejándose así del desconocimiento y el malentendido. El desacuerdo es a su vez una situación del habla que desafía el desconocimiento de esos saberes reservados. Además, se distingue del malentendido que representa el dominio de la prohibición de la racionalidad. Los momentos de desacuerdo se caracterizan por ser discusiones sobre lo que quiere decir hablar, donde los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras, es decir, “hay toda clase de motivos para que un X entienda y a la vez no entienda a un Y: porque al mismo tiempo que entiende claramente lo que le dice el otro, no ve el objeto del que el otro habla; o, aun, porque entiende y debe entender, ve y quiere hacer ver otro objeto bajo la misma palabra, otra razón es el mismo argumento.”¹⁷

Para ilustrar el desacuerdo, propongo como ejemplo explicativo la Rebelión de Stonewall, surgida en los años sesenta en Nueva York, Estados Unidos.¹⁸ El Bar de Stonewall Inn era un lugar en el que se congregaban personas homosexuales, un refugio para estos individuos que tenían que esconderse a causa de que en 1952 la Asociación Estadounidense de Psiquiatría, había introducido a la homosexualidad en su Manual Diagnóstico y Estadístico de Desórdenes Mentales, que consideraba su condición como una enfermedad mental y se sugería tratarla con diversos métodos como las terapias de electroshock, intervenciones quirúrgicas en el cerebro y otras partes del cuerpo

Por si esto fuera poco, también se enfrentaban a los problemas generados por los prejuicios sociales, a tal grado que aquellos que se les identificaba como homosexuales recibían el desprecio social, los despedían de sus trabajos, sufrían extorsiones y violencia física y mental, hasta llegar al absurdo de publicar en los diarios sus nombres y direcciones completas como una forma de castigo y exhibición pública. Ante este panorama, las grandes ciudades como Nueva York representaban un

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸ Matías Bauso, “50 años de Stonewall, la rebelión que marcó una inflexión en la lucha LGBT”, [en línea], Argentina, *Infobae .com*, 27 de junio de 2019, Dirección URL: <https://www.infobae.com/america/historia-america/2019/06/27/50-anos-de-stonewall-la-rebelion-que-marco-una-inflexion-en-la-lucha-lgbt/>, [consulta: 25 de junio de 2019].

pequeño respiro y escaparate en el que los homosexuales podían perderse un poco en el anonimato de la masa de gente y lugares.

Para la década de los sesenta muchas personas que se identificaban como homosexuales emigraron a esta ciudad, específicamente a las zonas donde las personas de la comunidad de la diversidad sexual se intentaban alejar de este desprecio social. Construyeron resguardos simbólicos, siendo uno de los barrios más importantes Greenwich Village, lugar en el que en pocas calles, parques, plazas y bares podían expresar y demostrar, más o menos de manera libre y espontánea, su identidad y orientación sexual, ya que debían enfrentarse a sus vecinos defensores de la familia tradicional.

Dentro de estos sitios en el Greenwich Village, con cierta libertad para expresar y demostrar la identidad y orientación sexual diferente a la normalizada, se encontraba el Bar de Stonewall Inn, un lugar que se podría denominar como uno de los pocos bares gay que había en Nueva York y el único establecimiento donde se permitía bailar. En su interior había dos salones, uno de ellos más casual donde principalmente la gente tomaba tragos en la barra, el segundo, era un espacio en el fondo, un poco más pequeño pero que tenía una pista de baile, ahí se concentraban chicos afeminados que se vestían con ropa de mujeres y chicas masculinizadas con atuendos más comunes entre hombres. Así el Stonewall Inn era un oasis dentro de la ciudad para la diversidad sexual.

Sin embargo, este bar pertenecía a la mafia que vendía y traficaba alcohol de manera ilegal. Las condiciones del lugar no eran las óptimas, sus instalaciones estaban deterioradas y había pocas medidas de seguridad. Las redadas policíacas eran cosa común; se detenía, violentaba y extorsionaba a las personas asistentes al lugar. En Greenwich Village y en el Stonewall Inn, había ciertas libertades para la independencia sexual, aunque esto no significaba que la situación no fuera complicada y peligrosa para los integrantes de la comunidad de la diversidad sexual.

Es en este contexto que el 28 de junio de 1969, ocurrió la llamada Rebelión de Stonewall, la cual inició cuando un grupo de oficiales de la ciudad de Nueva York irrumpió en este bar generando un caos en el momento de la redada, con personas

que entraron en pánico, corriendo por todas partes para escapar de la policía, incluso se llegó al extremo de huir por las ventanas de los baños. Esa noche había poco más de doscientos sujetos en el establecimiento; pocos lograron evadir a los elementos de seguridad; los policías procedieron de acuerdo con un protocolo caracterizado por las amenazas, la violencia, extorsiones y soborno. No obstante, ese día algo cambió, porque contrario a otras ocasiones, la redada no ocurrió de la manera planeada.

Varias personas mostraron resistencia y se negaban a ser arrestadas. Las que lograban escaparse de la policía se quedaban afuera del bar gritando y protestando contra las acciones de las fuerzas de seguridad pública. Poco a poco empezó a sumarse gente que pasaba por el lugar hasta convertirse en un cuerpo colectivo de cientos de personas sitiando el Stonewall Inn. Los policías sacaban sus armas para intimidar a los sujetos que los rodeaban, mientras desesperadamente solicitaban refuerzos. La tensión estaba al máximo, así que cuando los policías intentaban llevarse a una persona, a la cual ya habían golpeado, ésta, cuando salió del bar esposada, preguntó a la multitud “por qué no hacían algo”, con lo que dio inicio un enfrentamiento violento.

Justamente este ejemplo ilustra la política del desacuerdo. El conflicto detonó y el resultado fue una protesta contra la represión y la intolerancia. En otras palabras, fue el estallido de disconformidad cargada de enojo, frustración, hartazgo y desesperación, que aglutinó a todas aquellas personas identificadas con el movimiento lésbico-gay, en contra de la represión sufrida en la ciudad de Nueva York hasta ese momento. Los inconformes se constituyeron como un sujeto colectivo, unido, para argumentar por qué no debían soportar más la violencia que sufrían como una comunidad que representaba a la diversidad sexual. En esta rebelión no hubo líderes particulares, fueron muchos los que lucharon contra todo aquello que impedía la liberación y la diversidad sexual.

Este suceso político permite argumentar que el desacuerdo no se refiere solamente a las palabras y argumentos expresados, sino más bien a la situación misma de los que hablan, es decir, su lugar de enunciación. El desacuerdo expresado en Stonewall no fue un diferendo entre la policía y la comunidad de la diversidad

sexual, fue más bien la presentación de ese carácter común de lucha contra la represión, donde importa más el asunto que se vuelve argumentable que la manera en que se argumenta.

La situación del desacuerdo consiste en que los oficiales, representantes del orden policial, no se percataron del objeto común inherente a la comunidad homosexual: tolerancia, igualdad y demanda de derechos que garanticen su libertad sexual. Por consiguiente, el desacuerdo es la presentación sensible de ese carácter común de la comunidad de la diversidad sexual, además de su disposición como interlocutores para presentar el perjuicio que afecta su libertad de ser, hacer y expresar.

Sin duda alguna, la rebelión de Stonewall es un ejemplo más de que el desacuerdo se refiere a lo que es ser un sujeto colectivo que se sirve de la palabra para discutir. Por lo tanto, el desacuerdo es un elemento importante en la política rancieriana. En el desacuerdo la discusión de un argumento conlleva a un litigio sobre el objeto en cuestión y sobre la calidad de igualdad de aquellos, quienes hacen de ese asunto, un objeto en disputa. Así pues, la racionalidad de la política es la lógica del desacuerdo. Por esta razón Stonewall fue tan escandaloso, ya que su actividad política fue la del desacuerdo que intervino para cuestionar el orden sensible que les estaba negando derechos que estaban reclamando por medio de volver argumentable la lucha por la diversidad sexual.

Jacques Rancière aparentemente usa de forma indistinta lo sensible y la estética. Se podría decir que los emplea como sinónimos, ya que ambos se refieren a divisiones desiguales e inenabables, resultantes de la redistribución de los cuerpos que recortan el espacio y el tiempo de lo visible y decible. Las distribuciones de lo sensible construyen lo normal y aceptable, permiten no comprender o no ver a aquellos conocidos como los otros que son excluidos del común normalizado. Estas construcciones de los espacios en la sociedad inscriben visibilidades mantenidas por el funcionamiento del orden policial.

Es importante señalar que el concepto de lo sensible puede entenderse de forma negativa cuando se refiere al régimen policial. Sin embargo, también puede

entenderse de manera positiva cuando se refiere a la política. En el primer caso, mantiene invisible lo común; en el segundo, quebranta la división de las identidades, actividades y partes.

Lo cierto es que lo policial nos habla de la sociedad vista como un modo de trazar lo múltiple, es decir, una fabricación de un común, sustentado en divisiones y distribuciones de funciones, tiempos, puestos y actividades que las partes realizan a fin de mantener un tipo de unidad desigual. La política, por su parte, es capaz de quebrantar las diferencias y las brechas, pone en cuestión los trazados de lo común y revoca las particiones de lo sensible pretendidas en el espacio de los sin-parte. Además, plantea una reconfiguración proponiendo un mundo común alternativo al policial.

En consecuencia, la policía es un régimen que mantiene las divisiones de lo visible, decible, pensable y sensible. Asimismo, propicia el espacio de aparición de las luchas de reconfiguración polémica de estas divisiones, mediante la oposición a los gobiernos que tienen como función determinada bosquejar lo que podemos ver y decir. Esto es posible mediante la acción de aquellos que tienen el título que les otorga la competencia suficiente para hablar por todos sobre lo que se ve y se dice, y por cómo deben ser ocupados los espacios y las posibilidades que existen para ello.

No se puede negar que en cada sociedad es posible encontrar lo visible e invisible, y detectar a los que están autorizados para participar en el espacio público en nombre de los otros; de esos otros que han sido considerados como incapaces para tomarse el tiempo de hacer política. Sin embargo, los otros que son los sin-parte, son capaces como cualquiera de estructurar un mismo lugar de la política, espacio en el cual discuten, exigen y demandan la reconfiguración de las divisiones de lo sensible y por lo tanto de lo común.

Por ejemplo, se puede hablar de un momento político cuando las sufragistas inglesas de finales del siglo XIX y principios del XX, decidieron ocupar los lugares asignados normalmente a los hombres en los bares, para mostrarse como iguales a

ellos y demostrar que ellas también poseían derechos que les habían sido negados.¹⁹ Esto muestra que la acción política es un poder de división capaz de quebrantar una configuración de lo sensible, la cual se fractura precisamente por la polémica que desata la división de identidades que los sin-parte ponen en escena. Como señala el mismo Rancière:

Hablar de momentos políticos es ante todo decir que la política no se identifica con el curso ininterrumpido de los actos de los gobiernos y de las luchas por el poder, que existe cuando la gestión común de sus objetos se abre a la cuestión de lo que ella misma es, del tipo de comunidad que ella concierne, de aquellos que están incluidos en esta comunidad y bajo qué título están. La política entra en juego en el mismo momento en que se vuelve claro que los equilibrios -de poblaciones, de presupuestos u otros-, que los poderes manipulan -conllevan- una imagen de comunidad.²⁰

La política se hace visible con la lucha emprendida por los sin-parte que están haciendo valer la igualdad mediante operaciones de irrupción que desplazan las divisiones de lo sensible, demostrando que no existe orden social alguno que sea natural o necesario. Por eso la política niega las voces que quieren imponer un régimen desigualitario, y acusa que el orden sensible es contingente y las divisiones que lo estructuran son arbitrarias.

Aquellos que no tienen parte hacen política en el momento que se plantean un litigio sobre el reparto de lo común. Los sin-parte toman la palabra que les es negada y se separan de las obligaciones impuestas por la configuración social del momento, con lo que afirman su rechazo a ser relegados como invisibles e inaudibles por la condición asignada por el régimen policial, oponiéndose a las relaciones de dominación que los ordena y condena a ser los excluidos, a ser los otros, los sin-parte,

¹⁹ Ainhoa Campos Posada, "Sufragistas: la lucha por el voto femenino", [en línea], España, *National Geographic.com.es*, 11 de marzo de 2019, Dirección URL: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/sufragistas-lucha-por-voto-femenino_12299/4, [consulta: 29 de junio de 2019].

²⁰ Jacques Rancière, *Momentos Políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, p. 10.

los que no entran en las cuentas de los gobiernos. Por ello Jacques Rancière hace hincapié en lo siguiente:

La política existe solamente por la acción de los sujetos colectivos que modifican concretamente las situaciones afirmando allí su capacidad y construyendo el mundo con esta capacidad: empleados de transportes que se vuelven caminantes para afirmar que también son tan capaces como los expertos ministeriales de pensar en el futuro y redefinen así una ciudad de caminantes solidarios; africanos en huelga de hambre que muestran que son de aquí al igual que quienes nacieron aquí con una piel más clara, que con su trabajo contribuyen a la vida común y que con el uso de la palabra y la lucha contribuyen a la comunidad política, etc. ²¹

La realidad histórica es evidencia de que los olvidados tienen la capacidad de enfrentarse a lo insoportable, revelándose contra lo establecido. Para Rancière los marginados y oprimidos del mundo son seres pensantes y parlantes con la capacidad de entender que las divisiones sensibles determinan ciertas formas de relaciones sociales y de dominación. Por ello la sociedad se muestra como una distribución y trazado de variadas maneras de actuar, ser, ver y hablar, lo que trae como resultado mundos humanos repartidos y divididos en sociedades. Precisamente la lógica policial es una distribución de partes y divisiones que se mantienen inscribiéndose en lo sensible y los cuerpos, normalizando y revistiendo el mundo social por medio del empleo del discurso de la unidad que niega la existencia de lo excluido.

Cada sociedad tiene un régimen policial que configura arbitrariamente las actividades y prácticas sociales sustentadas en modos de disposición de lo sensible y su discurso que mantiene lo que se puede ver y decir. El resultado es que cada configuración social oculta lo que no se muestra, por lo que intenta coartar la posibilidad de hacer algo diferente a lo que ya está hecho; es un régimen de reproducción que organiza el recorte de los tiempos y de los espacios, traza lo visible y lo invisible, dicta que se entiende por palabra y que se considera ruido. Con esto

²¹ *Ibid.*, p. 12.

define un espacio de inclusión y exclusión edificando un consenso que niega todo tipo de disenso.

Ninguna división de lo sensible es lo suficientemente cerrada para no poder ser debilitada por interrupciones que posibilitan nuevas reconfiguraciones, siendo el perjuicio y el daño lo que permite la división. A partir de ahí desaparece la incapacidad de cualquiera para indagar y criticar las fronteras entre lo incluido y lo excluido, fijado por las reparticiones, dando origen al encuentro entre aquellos que son parte y esos otros que están en condición de invisibilidad.

La política es posible porque la acción colectiva de los sin-parte quebranta el artificio aristotélico que separa a los hombres entre aquellos dotados de razón (*logos*) y esos limitados al mero instrumento del ruido (*fonio*); entre los gobernantes y esos otros absorbidos por la vida cotidiana orientada a satisfacer sus necesidades básicas. Sin duda el ruido (*phonè*) tiene un estatus inferior al *logos*, ya que ésta no expresa más que sentimientos y dolor mientras que el *logos* da cuenta de razonamientos. El *logos*, que expresa razonamientos ve a la *phonè* como mero ruido y por ende inaudible.

El ruido presupone inferioridad y rebaja a los otros a su condición de incapacitados para la discusión del reparto de lo común. Por lo tanto, fija arbitrariamente que el *logos* está al servicio del más justo y competente, mientras que la *phonè* es circunscrita a aquellos considerados incompetentes en asuntos de la política. Pese a que las configuraciones de tipo policial son excluyentes, éstas no son concluyentes, es posible pensar nuevos mundos en los bordes donde permanece lo visible y lo decible, y lo invisible e inaudible.

Todo consenso contiene dentro de sí un espacio donde se localiza un daño existente en aquellas partes no contadas que dan pie a la exposición de un desacuerdo, de un descontento. Antes bien, Rancière insiste en que la actividad política es la escena en la que el tratamiento del perjuicio toma la forma de verificación de la igualdad, siendo el desacuerdo el planteamiento de un desafío colectivo que da comienzo al proceso que pone a discusión el perjuicio, que es un momento en que lo inaudible se hace audible.

Es necesario recordar que el desacuerdo no debe confundirse con malentendido ni desconocimiento. Por eso insisto en que el malentendido es el conflicto entre personas que se produce por la imprecisión de las palabras. Mientras que el desconocimiento es la presuposición de que la *otredad* no sabe en realidad sobre lo que se está hablando. Por lo tanto, el desacuerdo aparece como la clave que da inteligibilidad a la política.

Tomemos como ejemplo el conflicto entre Integrantes del Movimiento Pasos por la Vida y legisladores federales que marchan contra aquellos que defienden las modificaciones a la ley que permite el aborto en la capital del país.²² En este caso el objeto de litigio es el aborto; unos lo entienden como algo negativo, otros como algo positivo; ambas partes entienden y litigan sobre la misma cosa: el aborto. Sin embargo, conflictúan y presentan argumentos para validar la pertinencia de que se legalice o no el aborto a nivel nacional. Cada parte emite palabras desde su lugar de enunciación para pronunciarse a favor o en contra de esta práctica, donde lo argumentable es si atenta o no contra la vida humana.

El desacuerdo pone en entredicho a un gobierno de sabedores y una élite competente. No cabe duda que el desacuerdo cuestiona la existencia de dominaciones u órdenes jerárquicos en las sociedades, que en el fondo son disposiciones simbólicas de tipo platónico, donde los que saben deben regir y guiar a los que no saben y tienen que aceptar la guía del filósofo rey que fomenta la prohibición y la jerarquía; fundamenta la dominación y le da los recursos para afirmar que los dominados no pueden guiarse por ellos mismos. Por lo tanto, no pueden participar en el diseño del reparto de lo común. Ahora bien, esta arbitrariedad produce el perjuicio y permite el encuentro entre las lógicas policial e igualitaria, produciendo un antagonismo entre las partes civiles de la comunidad política.

Finalmente, Jaques Rancière entiende la noción de policía precisamente como el principio de la división de lo sensible en función del diseño y distribución de estrategias y técnicas de exclusión. El régimen policial instituye la estructuración del

²² s/a, "Cientos marchan contra la ley que permite el aborto", [en línea], México, *Informador. mx*, 19 de mayo de 2019, Dirección URL: <https://www.informador.mx/mexico/Cientos-marchan-contra-la-ley-que-permite-el-aborto-20190519-0016.html>, [consulta: 29 de junio de 2019].

espacio social, repartición de competencias, roles, títulos y aptitudes, en la búsqueda del consenso, por lo que incluye los sistemas de legitimación de dichas distribuciones. Por consiguiente, el consenso se constituye por todas aquellas operaciones de policía orientadas a mantener el orden establecido disfrazando los objetos litigiosos de la política: “El *consensus* significa propiamente un modo de estructuración simbólica de la sociedad que vacía aquello que hace el corazón de la política, o sea el disenso.”²³

La política es precisamente el disenso, el enfrentamiento de los otros frente a las maneras de ver y organizar lo real; es la puesta en escena donde pueden tomar visibilidad las cosas que no eran visibles; donde los desiguales se muestran tan iguales a aquellos que les niegan la capacidad de razonamiento; es la toma de la palabra donde se hacen escuchar los no-vistos, los sin-parte, sin-nombre, esos otros a los que se les considera incapaces de participar en la vida pública, ya sea por considerárseles excluidos de toda forma de palabra legítima o porque son dejados fuera de los espacios útiles de la sociedad.

De ahí, pues, que la política y la policía se piensen como un entrelazamiento que da origen al reencuentro de lo heterogéneo. La política no toma las funciones de policía, no aspira a la lucha por el poder o el ejercicio del poder del Estado. Por eso en el corazón del desacuerdo los sin-parte se apropian de la palabra para realizar acciones que ponen en duda y contradicen las acciones de policía. Entre política y policía hay una relación de dualidad, dos opuestos complementarios que se necesitan mutuamente para existir, coexistir y ser parte del proceso de la transformación de mandatos establecidos. En mi opinión, el arte de gobernar radica en crear un espacio de coexistencia entre la política y la policía, donde la primera es el motor de cambio y el transformador de las distribuciones de lo sensible, establecidas y sostenidas por la segunda.

²³ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p. 152.

IV. El cine y su relación con la política

Una vez esbozado como piensa la política Jacques Rancière, cabe preguntarse ¿qué es el cine para este autor?, ¿qué relación guarda con la política? Y, entonces, ¿cuál es el poder político del cine que se puede proponer a partir de las ideas de este filósofo francés? Jacques Rancière liga su concepción del cine con su idea de la política ubicándola en lo que denomina el régimen estético del arte. Él rechaza cualquier modelo de causalidad que relaciona los modos de percepción, saberes y efectos movilizados inscritos en un régimen de pensamiento del arte.

Para que algo pueda ser identificado como arte, se necesita un régimen específico que posibilite su identificación como tal. De esta manera la identificación del arte es el resultado de la asociación entre determinadas prácticas con maneras y modos de visibilidad e inteligibilidad específicos. La noción de régimen de pensamiento o de identificación del arte se entiende como un modo de percepción y concepción que posibilita determinar si algo es arte o no lo es. Por lo tanto, se comprende que sin un régimen de identificación no se puede pensar ni tampoco reconocer tanto la actividad artística como las obras de arte.²⁴

Rancière sostiene que no hay esencia del arte sino una singularidad que inviste el recorte de un espacio de representación, en el cual los elementos del arte son identificados como tales. Es decir, se necesita una mirada y un pensamiento que designe a algo como arte, el cual es el régimen de identificación. Además, “las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus propósitos para con las maneras de ser y las formas de visibilidad.”²⁵ El arte se puede mostrar más sensible a las variaciones que se presentan en el plano de las distribuciones de las partes y de las divisiones. No obstante, Rancière aclara lo siguiente:

²⁴ Javier Bassas. Epílogo. El cine en común. Rancière y el poder político de las imágenes. En: Rancière, Jacques, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, 1ra. edición, p. 147.

²⁵ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, p. 14.

El arte no es política, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. Tampoco es política por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es política por la brecha o distanciamiento mismo que toma en relación con esas funciones: por el tipo de tiempo y espacio que instituye; por la manera en que recorta ese tiempo y puebla ese espacio.²⁶

Rancière insiste en que esta visión de la política del arte no es reconocida con claridad por las teorías dominantes que, aunque no especifica claramente cuáles son, clasifica en dos grupos. En la primera se considera que hay una utopía estética de la nueva vida y proponen una alianza entre las maneras de hacer arte y la actividad política. En la segunda promueve una concepción mecánica de la alianza de la política y las artes en el marco de una estética mercantil ubicada en el contexto del capitalismo.

La crítica a estos dos grupos teóricos radica en su incompreensión de las relaciones entre arte y política. Nuestro pensador sostiene que se ha establecido una interpretación literal de lo que es la política en las artes, y se ha adjudicado a las formas de hacer arte, efectos movilizados, negando las formas no activistas. En este sentido, se acusa a las formas de hacer arte de una carencia de contenidos explícitamente políticos. Se debe aclarar que Rancière rompe con esta perspectiva y propone que la relación arte y política no se ubica en este orden de ideas, sino que se desliza por los caminos de la estética. La estética, para él, es un espacio en el arte que construye un régimen de división de lo sensible.

Este espacio es el de la censura. Es decir, un área donde confluyen los artistas y sus prácticas, siendo el lugar del encuentro entre operaciones y dispositivos situados en las obras de arte que intervienen en la transformación de las maneras de hacer y ver el arte. Así, pues, se trazan espacios de cuestionamiento y se proponen reconfiguraciones de regímenes de identificación que incluyen lo excluido por medio de operaciones de disenso.

²⁶ Christian Ruby, *Rancière y lo político*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, p. 75.

Los regímenes de identificación del arte propuestos por Rancière son el ético, el representativo y el estético, los cuales han estado presentes en momentos históricos específicos en los que han fijado modos de percepción y de pensamiento que distinguen entre lo que se considera arte y lo que no. Cada uno de estos regímenes expresa un ordenamiento de ocupaciones y maneras de hacer distinciones, clasificaciones y juicios, que configuran relaciones entre lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible en el espacio del arte.

En el régimen ético el arte no se identifica como tal, porque es entrampado en las imágenes de contenido Divino, que, en sentido estricto, no son arte. Veamos por qué no lo son: en su origen, una obra de arte proporciona “verdad”; en consecuencia, se consideran los usos para los que se emplea y los efectos a los que induce. Esto es más claro si se piensa, por ejemplo, en las imágenes que representan a una divinidad. En este caso se anula una posible especificidad del arte, es decir, se impone el carácter secundario de las obras, porque lo primordial es la relación de la imagen con la “verdad”. En este régimen el arte no existe por encima de lo Divino, en realidad los poderes religiosos imponen el juicio sobre lo que es arte o no lo es.²⁷

Siguiendo este orden de ideas, las obras de arte se caracterizan por su pretensión de construir cierta indistinción entre la obra y el mensaje, que envía por medio de su presentación. El mensaje trata de persuadir en la creencia de lo Divino. Así pues, la peculiaridad de las obras de arte radica en la ausencia de una perspectiva crítica que no cuenta con un cuestionamiento sobre la validez de la “verdad” intrínseca y su esperada función ética en el seno de una comunidad definida.²⁸

Ahora bien, el régimen representativo identifica el hecho del arte en la dualidad *poiesis/mimesis*, es decir, el objeto pone en obra una representación y las imitaciones ejecutadas son preferidas. El mayor ejemplo es la acción trágica, que coloca en primer plano la fabricación de una intriga dispuesta en acciones que representan a los hombres en una actividad determinada por un sistema de convenciones y conveniencias establecidas en cánones.²⁹ Lo que menos interesa en este régimen es

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸ Javier Bassas, *op. cit.*, p. 147.

²⁹ Christian Ruby, *op. cit.*, p. 77.

el ser de las imágenes y prevalece la elaboración de narraciones, las maneras de hacer son las que se definen por los sujetos representados. Por ende, la imitación es un régimen de visibilidad de las artes y no un procedimiento de hacer arte.

Este régimen es un modelo de causalidad. Se hace una obra que espera un efecto determinado porque están asociados modos de percepción, formas de saber y afectos movilizados. Tomemos como ejemplo a las *Bellas Artes y las Letras*, que no es otra cosa que un universo jerarquizado de géneros, temas y afectos, sustentados en la *mímesis*. En el sistema representativo el género de la tragedia impone el ritmo a las *Bellas Artes y las Letras*.

Lo cierto es que en la tragedia los distintos roles sociales deben reflejarse en los personajes mediante cánones que, a su vez, asocien a un nivel de lenguaje la posición social. El resultado es que se produce un afecto acorde a ese estatus. En el régimen representativo la relación entre artista y obra se entiende como la actividad del artista que estampa una forma a una materia pasiva para convertirla en obra. El artista alecciona al espectador para que aprecie la obra de acuerdo con los cánones establecidos. Aquí el arte se define por convenciones y límites establecidos entre los temas y los personajes dignos de ser representados en las obras de arte.

El régimen representativo se caracteriza por el establecimiento de ciertos cánones que buscan la perfección técnica en cada uno de los ámbitos que definen y delimitan el contenido. Dicho anhelo de perfección es la característica fundamental del régimen representativo, ya que es el fundamento que puntualiza que el arte es el resultado de una técnica, de un saber propio del artista que funge como la figura de un sujeto plenamente activo en su labor que imprime una forma a una materia pasiva. El resultado es la representación artística como producto de los cánones establecidos.³⁰

La actividad de un sujeto que en su labor de artista imprime una forma a la materia para configurar y producir una reacción específica en el espectador, es el punto de partida para rastrear la ruptura del pensamiento ranciano con el marxismo científico althusseriano. Este quebrantamiento es con la idea que propone una

³⁰ Javier Bassas, *op. cit.*, p. 148.

relación entre el intelectual y el obrero, que articula al primero como un sujeto activo que imprime una forma a una materia pasiva que la recibe, o sea, al segundo. En otros términos, Rancière rechaza el principio de que el intelectual aleccione al obrero para que tome conciencia de clase. Sin duda rompe con el fundamento althusseriano de la relación actividad-pasividad.

Es importante señalar que, en el régimen representativo, Rancière parte de la relación actividad-pasividad entre el artista, la obra y el espectador, la cual está marcada por la causalidad. De ahí la relevancia de la figura del espectador emancipado, refiriéndose a todo aquel que no recibe pasivamente los impulsos originados por el artista a través de la obra de arte. Al contrario, el espectador emancipado sabe lo que mira y su mirada no es pasiva porque es informada.³¹

El arte es identificado por las determinaciones establecidas en los cánones fijados en un universo jerarquizado. Universo que designa a cada forma de hacer arte a través de la técnica, el género, los temas y los límites que debe contener una obra de arte para provocar un efecto. En oposición al régimen ético, pero sobre todo al representativo, Jacques Rancière presenta un tercer régimen del arte: el estético. Para él, este régimen, coincide con la noción de modernidad.

Nuestro pensador coloca en la esfera estética a la literatura y el cine. Expresiones artísticas que considera como quebrantadoras, ya que ambas rompen y se separan de las *Bellas Artes y Letras*. La literatura y el cine quiebran ese régimen que traza las normas del universo jerarquizado que pretende fijar y asignar los límites en todos los niveles del arte en función de los cánones anti-igualitarios que sostienen. Apunta que, en el régimen estético, el arte transgrede las normas de los géneros, es decir, trastoca los temas nobles y viles canónicos. En otras palabras, inhabilita las fronteras de los lenguajes cuidadosos o vulgares asignados por las reglas de las Bellas Artes a unos u otros personajes.

Es así como aparecen desjerarquizados los prolegómenos del arte en un plano de igualdad, en el que el Arte ya no depende de aquello que la obra presenta, ni

³¹ *Ibid.*, pp. 149-150.

de su verdad intrínseca ni de su función en el *ethos* de la comunidad. Se aleja de los sistemas convenidos de representación mimética y del saber-hacer del artista, en tanto sujeto activo que imprime una forma sobre la materia pasiva; tal y como sucede en los regímenes ético y representativo del arte. En el régimen estético la actividad del arte ya no es un modo de hacer, sino de ser, donde las obras de arte producen percepciones heterogéneas respecto al reparto de lo sensible establecido.³²

En el régimen estético el cine representa una forma de expresión artística que no cabe en los otros dos espectros de cánones (el ético y el representativo). Antes bien, el ámbito estético busca diferenciarse de éstos mediante la distinción de un modo de ser sensible que le permita definirse en un orden específico de lo sensible. Esta perspectiva significa una distinción en el seno del régimen de la imagen, donde la obra de arte es asignada a una forma de aprehensión sensible que identifica al arte en lo singular y, asimismo, lo desvincula de toda regla específica, de toda jerarquía de los sujetos, de los géneros y de las bellas artes.

Desde una visión rancieriana, en el cine es posible tomar distancia de las restricciones canónicas y abolir todo aquello que prohíba hacer arte desde cualquier fuente, tema u objeto. En efecto, es factible asignar un valor nuevo a las categorías implicadas en una obra de arte. Me refiero a la emergencia de aquello que permite identificar al arte como un signo de una división inédita de lo sensible y de una reconfiguración de lo común.

Lo cierto es que la política del arte, en el régimen estético, no es prestar obras de arte a las empresas de la dominación, ni tampoco a los movimientos que luchan por la emancipación. Lo único que puede prestarles es, simple y llanamente, todo lo que tienen en común con éstas. Dicho con otras palabras, en la obra de arte se toman en cuenta los posicionamientos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y lo invisible.

Este argumento da un giro habitual a la historia del arte, la cual ha estado ritmada y guiada por épocas en un ordenamiento temporal. Para Rancière la historia

³² *Ibid.*, pp. 150-151.

del arte no es otra cosa que la sucesión de los regímenes de pensamiento del arte. Lo cual significa que el desarrollo histórico del arte contempla los modos específicos de conexión entre las prácticas y los modos de visibilidad, y de la forma en que se piensan dichas prácticas.

En la era estética del arte, el cine es una confirmación de la ausencia de fundamento y la contingencia de todas las cosas que da apertura a un campo de análisis que puede contribuir a comprender las dinámicas de lo sensible y el modo de acercamiento a la propuesta inédita de la política rancieriana. Para el filósofo francés, el cine “no reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser, en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificados como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas.”³³ Entonces, ¿qué relación guarda el cine en el seno del régimen estético de representación?

Es necesario recordar que, en el régimen estético del arte, ya no existen los criterios de representación que caracterizan las bellas artes y que a su vez las distinguían de las artes mecánicas. Es así como el cine se adhiere al régimen artístico del arte, apropiándose a menudo de los modelos de la pantomima, el circo y el grafismo comercial. Siguiendo este orden de ideas, es obvio que no se puede reducir ni limitar al cine a los planos y mecanismos que componen una película. El cine “es un arte en la medida en que es un mundo, en la medida que esos planos y afectos que se desvanecen en el instante de la proyección necesitan ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que hacen que el cine tenga consistencia como un mundo compartido más allá de la realidad material de sus proyecciones.”³⁴

Para Rancière el cine es algo múltiple y polifacético. Ciertamente, el cine es una novedad técnica y también un entretenimiento social; es la utopía de un arte novedoso y también implica una postura política. En sus propias palabras:

³³ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005, p. 10.

³⁴ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, pp. 14-15.

El cine es, en efecto, una multitud de cosas. Es el lugar al que vamos a divertirnos con un espectáculo de sombras, dispuestos a que esas sombras nos afecten con emociones más secretas de lo que llega a expresar la dócil palabra 'entretenimiento'. Es también lo que se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias a medida que su realidad se va borrando y alterando: ese otro cine que nuestros recuerdos y palabras recomponen, hasta llegar a diferir bastante de lo que ha presentado el desarrollo mismo de la proyección. El cine también es un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y en las que esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda y los futuros que se imagina. Y también es el concepto de un arte, es decir, una línea de reparto problemático que aísla, en el seno de las producciones de la técnica de una industria, aquellas que merecen ser consideradas como habitantes del gran reino del arte. Pero el cine es, a su vez, una utopía: esa escritura del movimiento que se celebró en los años 1920 como la gran sinfonía universal, la manifestación ejemplar de una energía que anima conjuntamente el arte, el trabajo y la colectividad. El cine, finalmente, puede ser también un concepto filosófico, una teoría del movimiento mismo de las cosas y del pensamiento como en la obra de Gilles Deleuze, cuyos dos libros sobre el cine hablan en cada página de películas, de sus mecanismos y, sin embargo, no constituyen ni una teoría ni una filosofía del cine, sino propiamente una metafísica.³⁵

Nuestro pensador no parte de la filosofía ni tampoco de la crítica del cine para comprender y explicar este arte; su posición es reflexionar en torno al concepto de cinefilia, que liga al cine con las transformaciones en los modos de vida y formas de pensar el arte cinematográfico. Se ha dicho que este arte es muchas cosas, entre ellas considerar lo que él llama política de la estética cinematográfica, la cual constituye una postura novedosa de pensar la estética y su relación con la política. Por lo tanto, en el cine emana una potencia de la palabra y de la narración, que traen consigo la reflexión visual y sonora. La cinefilia –asegura– Rancière unía

³⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

[...] el culto al arte con la democracia de la diversión y de las emociones, rechazando los criterios por los cuales el cine se inscribía en la alta cultura. La cinefilia afirmaba que la grandeza del cine no residía en la elevación metafísica de sus temas o en la visibilidad de sus efectos plásticos, sino en una imperceptible diferencia en la manera de poner en imágenes historias y emociones tradicionales. Se llamaba a esa diferencia la puesta en escena, sin saber mucho lo que quería decir tal expresión. No saber lo que nos gusta ni por qué no gusta es, según dicen, lo propio de la pasión. Es también la vía de cierta sabiduría. La cinefilia sólo daba cuenta de sus amores apoyándose en una fenomenología bastante tosca de la puesta en escena como instauración de una 'relación con el mundo'.³⁶

En el fondo, la cinefilia es una especie de cultura de amateurs del cine diferente a la cultura de la gente que va al cine sólo a divertirse. Ahora bien, también es una cultura diferente a la gran cultura instituida, ya que la cinefilia busca estallar los códigos artísticos establecidos. Ello permite entender que el cine se asocia a ciertas transformaciones en los modos de vida y de pensar dentro de la sociedad porque vino a transformar la jerarquía entre las artes. En efecto, en tanto forma de representación, la cinefilia transforma a la comunidad y, además, significa una especie de visión en conjunto de la modernidad artística:

El amateurismo también es una posición teórica y política, es la posición que Rancière rechaza la autoridad de los especialistas reexaminando la manera como se trazan las fronteras de sus ámbitos, en el cruce de experiencias y saberes. La política del amateur afirma que el cine pertenece a todos los que, de una u otra manera, han viajado en el interior del sistema de diferencias que su nombre dispone y que cada uno puede permitirse trazar, entre uno u otro punto de esa topografía, un itinerario singular que enriquece el cine como mundo y su conocimiento.³⁷

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

El cine no es solamente un arte y un lenguaje, también es un mundo que se traduce en las propias películas. No cabe duda que, entre arte y entretenimiento, no sólo se expresan las transformaciones sociales, también se desvelan los problemas políticos. Rancière nos dice que el cine conlleva una poética del saber o una especie de poética en general, que se visibiliza cuando se intenta pensar en cómo se construyen las formas de causalidad que ponen juntos a los acontecimientos. Sucesos que establecen vasos comunicantes entre una narrativa y los personajes para construir la significación de un relato.³⁸

Esta construcción de la narrativa cinematográfica no se hace solamente con palabras. Las imágenes son fundamentales. Por consiguiente, la combinación entre palabras, imágenes y movimientos, enmarcada en diferentes tipos y formas de marcar el tiempo y ocupar el espacio en un régimen de presentación sensible, permite al espectador desvelar una realidad. De ahí, pues, que Rancière puntualice en el cine las maneras en que se da importancia a lo pequeño, a lo ínfimo, a lo cotidiano, a los detalles y todo aquello que contribuye a construir una racionalidad del mundo a partir de lo pequeño y lo insignificante. Por eso insiste en que

[...] los medios de la máquina analógica de ayer como los de la máquina digital de hoy han demostrado idéntica aptitud para filmar por igual desventuras amorosas y danzas de formas abstractas. La relación entre dispositivo técnico y determinado tipo de fábula sólo puede plantearse en nombre de una idea de arte. *Cine*, al igual que *pintura* o *literatura*, es algo más que el nombre de un arte cuyos procedimientos pueden reducirse de la materia y del dispositivo técnico que lo caracterizan. Como ellos, es un nombre del arte, cuyo significado trasciende las fronteras de las artes.³⁹

El cine cuenta fábulas. Narraciones que se entienden como formas ficcionales que mantienen cohesionados los relatos, ya que la maldición del cine es tener historias

³⁸ Armando Casas; Leticia Flores Farfán (Coordinadores), *Jacques Rancière. En los bordes del cine*, México, UNAM, 2014, p. 27.

³⁹ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005, p. 13

que contar, las cuales se relatan con imágenes y encadenamientos de planos que constituyen el montaje: una articulación entre varias fábulas. No obstante, es incorrecto afirmar que una película es un guion puesto en imágenes, ya que la película es una especie de doble historia. Por un lado, está lo que cuenta el guion. Por el otro, está lo que cuenta la película misma, en tanto articulación de tiempos donde se obtiene la lógica de la fábula, de una intriga. En otras palabras, se desarrolla un *muthos* que encadena tiempos cortos y largos bajo la égida de Cronos.

Se ha dicho que al arte no existe en sí. Lo mismo se puede decir del cine, ya que se define como tal a partir de un régimen de experiencia, de articulación entre formas de fabricación, así como de modos de recepción sensible. En efecto, el cine es gracias a los modos de inteligibilidad de producciones sensibles y maneras en que forman parte de un mundo o constituyen un mundo. Se ha insistido en que el cine es una multiplicidad de elementos. En consecuencia, nuestro pensador rechaza cualquier teoría unitaria y provoca reacciones:

Algunos quieren separar el trigo de la paja: lo que pertenece al arte cinematográfico y lo que pertenece al ocio o la propaganda; o bien se separa la película misma, la suma de fotogramas, planos y movimientos de cámara que se analizan ante el monitor, de los recuerdos que deforman y los comentarios añadidos. Este rigor puede resultar corto de miras. Limitarse al arte es olvidar que el arte mismo solo existe como una frontera inestable que necesita, para existir, verse atravesada constantemente.⁴⁰

Como arte, el cine rompe con la repartición jerárquica de la experiencia: por un lado, la que suele estar estructurada en función de una causalidad y, por el otro, la forma de experiencia errática. El cine desnormativiza y al mismo tiempo rompe con la lógica de desjerarquización. Sin embargo, es necesario mencionar que el cine es un arte que ha sido pensado como una realización perfecta del régimen estético, pero que a la vez ha vivido una suerte de rejuvenecimiento en el régimen representativo. En consecuencia, el cine también puede ser una combinación entre regímenes

⁴⁰ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, p. 14.

representativo y estético. Esto se debe a que el cine es a la vez un relato y un arte con formas de encadenamiento del relato.

Aquí encontramos un acercamiento al esquema aristotélico, que crea una expectativa para producir algo y termina produciendo algo diferente a lo esperado. Lo cual constituye una lógica de inversión en el cine, porque se espera de una película una cosa y produce otra. Es decir, hay un enfrentamiento entre régimen representativo (lo que se espera) y estético (la otra cosa no esperada que se produce). Así pues, el cine produce expectativas a través del suspenso, que no es sólo la perspicacia aristotélica llevada a las imágenes, sino que agrega la creación de tiempos, sumando las relaciones entre blancos, grises y demás colores. El resultado es la creación de un régimen de expectativa que es propio del régimen estético y que juega con los elementos hasta ahora mencionados. Un ejemplo es la puesta en escena cinematográfica.

Uno de los principios invariables de eso que denominamos puesta en escena cinematográfica consiste en suplementar -y contrariar- el trazado de la acción y la racionalidad de los objetivos mediante el desajuste de dos visibilidades, o de dos relaciones entre lo visible y el movimiento, a través de los reencuadres y movimientos aberrantes impuestos por un personaje que encaja con ese relato de la persecución de unos fines al tiempo que lo pervierte.⁴¹

Por este motivo se reconoce que el cine tomó prestado del teatro las temporalidades para contar historias que lo transforma en un arte de las sombras. Es una puesta en escena cinematográfica en la cual el espectador no aparece en pantalla, pero está frente a una pantalla donde se suscita el aparecer de cuerpos como los que vemos todos los días, pero al mismo tiempo son más distantes, se presentan como cuerpos que son sombras, que no se dirigen a nosotros específicamente, por lo que en esencia hacen teatro. No se puede afirmar que hay películas que pertenecen

⁴¹ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005, p. 26.

únicamente al régimen representativo o estético, ya que el cine vuelve visible y aprehensible las cosas de nuestro alrededor.

El cine no solamente comunica lo que pasa por la mente de los personajes, también puede acercarnos a los sentimientos que transmiten. El cine introduce elementos visibles que activan la imaginación de los espectadores. Lo cierto es que posibilita que el espectador construya como quiera la historia de los cuerpos que aparecen en imágenes. Para Rancière el cine no tiene la tarea de construir los lazos sociales ni tampoco la misión de educar a la sociedad.

Lo que el cine intenta con sus diversas formas específicas, es dar cuenta de las maneras y formas en que accidentalmente se hace comunidad; los modos en que los hombres, mujeres y cosas hacen colectividad y le dan sentido a la misma. Este arte puede plantear promesas, no porque intente engañar o ser inocente, sino porque la humanidad necesita promesas. Los sin-parte no adoptan proyectos utópicos por su condición miserable, sino por el deseo que tienen de vivir de una manera diferente en su presente. De tal suerte que mediante la experiencia cinematográfica, introducen un desafío en palabras e historias que buscan la emancipación, aunque solo sea simbólica. Entonces, ¿cuál es la función del cine en la vida común? Rancière dice lo siguiente:

Pienso que efectivamente existen formas en que el cine da cuenta de la manera en que, en determinado momento, los hombres viven su condición, viven su transformación posible, viven la relación entre lo real y lo imaginario de una transformación del mundo. Esto quiere decir también que viven la manera en que pueden estar juntos. Pues creo que esto es lo que podemos decir. Me parece que finalmente el cine queda un poco, no necesariamente como un educador del pueblo, sino como un testigo de la forma en que los humanos viven ciertas situaciones, incluyendo situaciones de inhumanidad.⁴²

⁴² Armando Casas; Leticia Flores Farfán (Coordinadores), *op. cit.*, p. 61.

Es necesario precisar y condensar una idea concreta sobre lo qué es el cine y su relación con la política a la luz de este filósofo político. Jacques Rancière no ofrece una definición precisa sobre lo que es el cine, más bien maneja cierta idea de un cine que, como se ha visto, representa una figura estética antes que un objeto de arte o medio de comunicación. Lo que nos ofrece, en realidad, son reflexiones de un pensamiento acerca de lo cinematográfico que se desmarca de convencionalismos, límites y objetivos de los manuales y ensayos de la teoría cinematográfica. Tampoco vemos en sus planteamientos una contribución filosófico-normativa de lo que debería ser el cine.

Sintetizando lo expuesto hasta ahora, puedo extraer varias conclusiones sobre lo que es el cine, específicamente lo cinematográfico. Rancière no reflexiona en concreto sobre el cine, por el contrario, analiza las condiciones mediante las cuales la experiencia cinematográfica se vuelve una invitación y ofrecimiento para aquel espectador que esté dispuesto a pensar una película como objeto, capaz de otorgar conocimiento y hacer posible la elaboración de conceptos. En este sentido, el cine es un medio que permite la construcción de pensamiento y discernimiento.

En mi opinión, las ideas rancierianas sobre el cine, nos conducen a un espacio en donde las dimensiones de la política y la estética se retroalimentan mutuamente, siendo este marco el cimiento de la relación del cine y la política. Hacer cine es un proceso que se enmarca en el régimen estético del arte. Dicho con otras palabras, el cine es un territorio en el que se trazan sus límites y fronteras como consecuencia de los conflictos refractarios que se niegan a la estabilización consensual de las reglas impuestas sobre qué es el arte, cómo debe hacerse y qué temas y personajes deben representarse.

Reflexionar acerca del cine a la luz de Rancière es pensar lo cinematográfico como provocación para la construcción de ideas. En este sentido, se toma distancia con el acatamiento de territorialidades disciplinares que fijan el ordenamiento, tanto de saberes como de poderes explicativos. El cine existe como arte porque pertenece a un conjunto de prácticas artísticas que conciernen a un orden de identificación que lo reconoce como tal el denominado régimen estético. El cine no es algo que se establece

como arte por decreto, sino que se hace arte por medio de cierto movimiento de combate que busca fijar un determinado disenso de carácter contencioso.

Ver el cine a través de Rancière es estar dispuesto a poner atención en lo que las películas cuentan, volcando esa experiencia en palabras que construyan ideas. Sin embargo, lo que una película relata no se agota en la anécdota, ya que el cine es la manera en que se construye una intriga organizada en secuencias de imágenes, palabras, sonidos, encuadres y cuerpos en movimiento que producen una disposición de hechos y actos, que Rancière denomina fábula. La fábula se entiende como la composición narrativa que proporciona un pensamiento y un aprendizaje. La trama en una película es el modo peculiar en el que se organizan las acciones en la puesta en escena cinematográfica.

La política en el cine aparece en el reparto de lo sensible que potencialmente se expone en una película. Aquí lo sensible está constituido por todo aquello a lo que podemos acceder por la percepción a través de nuestros sentidos e intelecto. El objetivo es llegar a lo visible, lo decible, lo nombrable y lo pensable. Por consiguiente, el reparto es la operación de desintegración, separación y articulación de los elementos que integran lo sensible, siendo que esta nueva maniobra del reparto de lo sensible puede ser efectuado tanto por el arte como por la política.

El cine se relaciona con la política en la medida que puede cuestionar las disposiciones sensibles dadas, porque es un recurso capaz de proponer un reordenamiento y entrecruzamiento novedoso sobre lo visible, lo decible, lo nombrable y lo pensable. Por ello, la política en el cine puede aparecer de múltiples formas, por ejemplo, cuando se remite a la voz de los que aún no tienen voz y reclaman tenerla para volver a definir el espacio de la deliberación política. O también puede tratarse de un profesor que logra que aquellos considerados ignorantes, aprendan a pensar y utilizar su intelecto como supuestamente no podían hacerlo.

Para esclarecer estas afirmaciones tomemos los siguientes ejemplos fílmicos. En *Milk*, una película estrenada en 2008, hay secuencias que muestran a grupos de personas abiertamente homosexuales, convirtiendo las calles en un espacio público de deliberación política, donde plantean un desacuerdo que nace de su necesidad de

contar con derechos que les permitan ser reconocidos, visibilizados y respetados. Aquí la política se enfrenta a los prejuicios en contra de los homosexuales. Los invisibilizados toman la palabra para cuestionar los discursos que normalizan la homofobia y la discriminación por preferencia sexual, construyendo un espacio de visibilidad de los que no tenían voz y que hacen de la condición de homosexual una posición abiertamente política al desafiar el orden sensible que los coloca en la oscuridad del rechazo social.

En 1988 se estrenó una película llamada *Stand and Deliver*, en la que el argumento central consiste en contarnos la experiencia del profesor Jaime Escalante. Un educador de matemáticas en una escuela de preparatoria del este de Los Ángeles, California, en Estados Unidos. Los estudiantes que asisten a ese colegio son en su mayoría estudiantes hispanos de familias de clase trabajadora. El director y la mayoría de los profesores consideran que esos alumnos tienen un bajo nivel académico, con deficiencias de aprendizaje y con problemas de conducta. El profesor Escalante invita a los estudiantes considerados incapaces, a una aventura intelectual bajo un principio basado en el “*tener ganas*”. La política aparece cuando los estudiantes enfrentan las bajas expectativas que los tienen en condición de inferioridad para emanciparse y, por lo tanto, empiezan a pensar por sí mismos y demostrar que son tan capaces como cualquiera. En mi opinión, este filme representa una fábula cinematográfica de la emancipación intelectual.

A partir de estos ejemplos fílmicos, podemos concluir que la relación política y cine se localiza en el reparto de lo sensible. Lo sensible en el cine es todo aquello que es capaz de producir mediante un dispositivo técnico, es decir, imágenes en movimiento que habilitan la percepción para acceder a esas relaciones de visibilidad e invisibilidad, a lo audible e inaudible, lo decible e indecible. De ahí que el cine se componga de fábulas que dicen cosas sobre cuerpos y cosas en movimiento y reposo, y que además hablen por medio de seres parlantes o transmitan algo mediante silencios. El cine tiene el poder de hacer que cosas diversas ilustren lo sensible en la fábula cinematográfico

Para acceder a la experiencia cinematográfica Rancière propone la figura del amateur, misma que posibilita movernos con soltura entre las fronteras de los cánones dominantes de los saberes. En otras palabras, el abordaje al cine es por medio de la experiencia del espectador, viendo al arte cinematográfico como el constructor de mundos. Razón por la cual insiste que, cuando una película termina, el recuerdo y la palabra del espectador prolongan la película más allá de la realidad material de sus proyecciones, donde la rememoración y el lenguaje dan consistencia al cine como un mundo compartido.⁴³

Esto nos revela que la experiencia cinematográfica es más que una simple película, ya que surge algo así como otro filme virtual y espectral. O sea, una película que el espectador hace sobre el mismo filme, que tensiona, reafirma o contradice la película vista. El cine no termina con haber visto películas, por el contrario, se extiende a los recuerdos, ideas y pensamientos que se despliegan en la memoria cuando el filme termina. Este es el origen de la narración del espectador sobre la película, lo visto y contado en un filme, lo cual no necesariamente es la visión de un crítico de cine, sino una posición política del espectador.

Desde mi punto de vista, el cine debe entenderse como un espacio de lo sensible, en donde un dispositivo técnico cinematográfico es capaz de producir movimiento a través de imágenes. Los recursos técnicos en una película son los que posibilitan la construcción de fábulas, que cuentan relatos a través de los cuerpos parlantes o silenciosos y su relación con las cosas en movimiento o quietud. Por eso el cine es también las maneras en que se hacen películas poniendo secuencias en imágenes, palabras, sonidos y cuerpos en movimiento que nos cuentan algo por medio de la disposición de hechos y actos. Esto permite definir al cine como un arte que logra construir mundos, al ser un potencial generador de pensamientos, ideas y cuestionamientos sobre lo sensible cinematográfico.

Sin duda alguna pensar en cine nos remite a películas, secuencias, imágenes en movimiento y planos, que forman parte de narrativas que captan miradas, gestos, manos, cuerpos y cosas en una puesta en escena. Este proceso nos conduce a la

⁴³ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, pp. 9-23.

experiencia afectiva y electiva que, por un lado, hacen sentir y, por otro, motivan opiniones. El cine también es una dimensión de lo personal y lo íntimo que agita el intelecto a través de imágenes en movimiento. La relación política-cine no radica en las promesas e intenciones activistas que se pretenden vincular a la experiencia cinematográfica. El objetivo es que las imágenes en movimiento expresen lecturas y pensamientos sobre la expresión de lo político.

Finalmente, la política en el cine aparece cuando una película echa a andar la capacidad de pensamiento, para leer la acción en las imágenes-movimiento que expresan una actividad. Con esto, se propone repensar la formulación de lo común en un universo que se consideraba privado, doméstico y social. Dicho con otras palabras, el cine y la política se relacionan cuando aparece en la experiencia cinematográfica el disenso en su forma sensible que invita a reflexionar sobre lo deseado y lo indeseado, lo conocido y lo desconocido, lo hecho y lo no hecho. La cualidad política del cine consiste, pues, en la creación de disensos, que instituyen desacuerdos en mundos sensibles. Lo cierto es que la fábula cinematográfica permite al espectador cuestionar al mundo fuera de la pantalla.

Pensar la relación cine-política es ver la actividad de este arte como potenciadora del pensamiento del espectador, con el fin de percibir choques entre mundos en el mismo mundo. Es decir, se produce una relación entre los mundos posibles del cine y el mundo que llamamos realidad, gracias a la comprensión de las redistribuciones, recomposiciones y configuraciones que aparecen en lo cinematográfico. Definitivamente, veo en el cine una capacidad de invitar a los espectadores a involucrarse en la crítica a la división de lo sensible, que abra el camino para repensar preguntas acerca de lo que la política es capaz de reflexionar y hacer.

Consideraciones finales

Este recorrido por la cartografía conceptual rancièriana, revela que una de las posibilidades del cine es filmar un acontecimiento realista con recursos artísticos de la cinematografía (formas fílmicas) que, en potencia, podría abrir debate. El impacto de este planteamiento produce una discusión política entendida en términos rancerianos y no en términos del ejercicio del poder político. La política como la concibe Rancière es la palabra que genera debate, y que no es exclusivo de los poderes instituidos del Estado. Lo cierto es que el ejercicio del habla pasa por el arte y si consideramos al cine una forma de expresión artística, entonces la cinematografía pone en discusión las problemáticas sociales mediante la redistribución del habla. No cabe duda que esta perspectiva ranceriana escapa del control de las instituciones gubernamentales.

El cine tiene la capacidad de inventar sus propiedades y significaciones que dan nueva forma y consistencia a los modos de sentir, haciendo que donde sólo se percibía ruido ahora se escuchen palabras. Una película, aunque ficción, tiene la posibilidad de alterar la percepción de lo común y confiere visibilidad a realidades, objetos o sujetos, que permanecen ocultos en la invisibilidad. La capacidad disruptiva es parte de la política del cine que inscribe lo nuevo en lo visible, ayuda a pensar y dar visibilidad a lo que permanecía excluido. Asimismo, una disrupción en la política del cine desincorpora lo establecido de la palabra y construye significaciones nuevas y posibles alrededor de las cuales se puede discutir, cuestionar y dialogar lo común.

El cine tiene poder de irrupción en su potencia sensible y en la palabra que materializa en imágenes, tanto en lo representable como en lo irrepresentable porque también habla sobre el sentido de lo anónimo. Todo es susceptible de ser objeto de la cámara cinematográfica, ya que todo habla y todo expresa, cuenta con su propia palabra que coloca un hacer y sentir en su presencia de realidad. Una cosa es lo que se hace con el cine y otra distinta es lo que hace el cine. En el campo de lo que se hace con las películas esta la realización de productos que pretenden ser activistas y propagandísticos. Mientras lo que hace el cine es construir un espacio de cuestionamiento y pensamiento sobre lo que pone en cuestión la película, siendo esta la dimensión política del cine para Rancière.

Esta propuesta nos permite pensar y cuestionar las maneras de lo que hacen y lo que no logran las imágenes que construyen el relato de una película. El pensamiento de este filósofo francés no busca ofrecer conocimiento aplicable como doctrina. Por el contrario, nos propone aventurarnos en sus presupuestos para abrir un lugar de múltiples interpretaciones y comprensiones que permiten construir cierto movimiento intelectual que lleva a interrogar la mecánica y funcionamiento de un filme.

Entender la relación entre el cine y la política en una película a la luz de Jacques Rancière, es el comienzo de una aventura intelectual que provoca interrogarnos la relación del filme con la palabra, y abre horizontes interpretativos en los que recorreremos mundos sensibles donde se da forma y contenido a la revelación de lo oculto. De ahí, pues, que esta aventura nos desplace a la comprensión de cómo se cierran y abren espacios de lo decible a partir de sobrevolar esa superficie donde la película y la palabra producen sentido al espectador.

Por lo tanto, el cine es estético, pero no como parte de la teoría de lo bello, ni como una crítica de las reglas que definen lo qué es arte y lo qué no lo es, mucho menos por ser una rama filosófica de las facultades sensibles y reglas correctas de hacer el arte. Una película es estética porque se relaciona con el sentido de los espacios visibles e invisibles, con los lugares de la palabra y de la percepción que nos impele mirar. Lo estético en un filme está en el cómo se define lo que puede ser visto, escuchado, comprendido y pensado; está en lo que la cámara revela como incomprensible, es decir, el ruido y los *sin nombre*, pero que traza la existencia sensible de los seres y cosas que aparecen en la pantalla.

El cine como arte es una manifestación que revela múltiples formas de cómo se da forma al mundo y se esculpe en él, aquello que podemos ver y lo que podemos pensar. Por eso una película es una fábrica de lo sensible que nos hace ver y ser mirados en la pantalla que se construye como un espacio común. Un filme permite acceder al descubrimiento de los planos que dan sentido a la organización del mundo que establece los mecanismos que fijan los criterios y los límites que definen lo comunicable, nombrarle y componible.

La estética de una película puede hacernos inteligible la jerarquización de los nombres, categorías y conceptos, que encarnan las palabras que dan significado al mundo por medio de los afectos. La política anima al cine y aparece en esos momentos que hay transformaciones en los sentidos y efectos que tienen las palabras. Ciertamente, su reparto en la historia de un filme, introduce el debate sobre la división de lo sensible que organiza espacios y tiempos asignados y organizados bajo un nombre y un lugar específicos.

El contenido político de una película es la revelación de que en una comunidad no todos pueden hablar, participar o sentir por igual; no todos son nombrados, observados y escuchados. La política en el cine hace que un filme pueda ser objeto de permanente discusión, ya sea por la distribución social que nos presenta o por cómo nos evidencia el orden normal de las cosas que organiza a los individuos en funciones y roles diferentes. La política en una película es esa efervescencia disruptiva que quebranta el ordenamiento ofrecido en la pantalla.

La política, el cine y su relación, significa una apuesta para invitar al espectador a visualizar intervenciones que alteran la distribución de los papeles y los espacios en el seno de la comunidad sensible presentada en un filme. La política no está en las leyes o el poder, es el movimiento de desacuerdo que agita la superficie del mundo para reconfigurarlo. La política del cine son los afectos que nos llevan a descomponer la película para detectar, justo ahí, la palabra que reclama un ejercicio intelectual que cuestiona la normalidad y proclama que todos somos iguales en capacidad para entender lo que vemos.

Por esta razón, una pantalla donde se proyecta una película es atravesada por la fuerza de lo impropio, porque su comprensión es de cualquiera y de nadie en particular. La opinión reinscribe, desplaza, rehace y rehace, lo visto ahí, por medio de la multiplicidad de interpretaciones que, con voz propia, nos conecta con las formas de hacer, ver y evaluar, lo que el filme hace visible, pensable, identificable y transformable en el espacio sensible. En consecuencia, el espacio sensible irrumpe en la emoción para afirmar la belleza y el sentido de lo anónimo que expresa con su palabra, su propio hacer y sentir, su efectividad y lo real de la ficción. Sin duda esta experiencia estética desborda la normalidad.

Segunda Parte

El poder político del filme



Espinoza, C. (2019). Proyector cinematográfico. [Ilustración]. Recuperado de <https://www.besame.fm/2019/estos-son-algunos-estrenos-del-cine-que-llegan-noviembre-78858.html>

VI. El poder político del filme a la luz de Jacques Rancière

¿Cómo se hace visible la relación cine-política en un filme? Jacques Rancière nunca ha tenido la pretensión de hacer una teoría política ni tampoco cinematográfica. Él propone una perspectiva en la que intenta poner en cuestión las configuraciones que existen entre ambas y la relación que guardan. Este pensador no se ocupa de saber cómo el arte o el cine han sido políticos, más bien parte de posiciones ya enunciadas para comprender cómo se asocian en esas configuraciones y los problemas que plantean.

Es necesario precisar dos cosas respecto a la concepción acerca de la política que tiene este autor. En primer lugar, la política es la transformación de la repartición de lo sensible llevado a cabo por la acción de un sujeto colectivo. En segundo lugar, se habla de la política como redistribución de lo sensible, pero esta vez implicada en el arte, la cual no busca definir la manera en que un movimiento político debe actuar frente a determinada configuración de la relación entre policía y política. La política que se expresa en el arte, específicamente en el cine, no tiene que ver con motivar, animar o fundamentar una acción colectiva.

En el primer caso, se habla de política como actividad de un sujeto colectivo, y en el segundo, de una actividad que tiene que ver con el movimiento específico de trasgresión en el cine.⁴⁴ Ahora bien, para definir qué es el poder político del filme, interesa el segundo tipo de actividad política, esa que tiene lugar en la propuesta artística. En Rancière, ocuparse de una película, no es analizarla como la declaración de un “nosotros”, porque justamente el filme no es la constitución de la parte de los sin-parte.

Así, pues, el análisis de una película puede hacerse considerando la relación del cineasta con la situación social que muestra el filme y, de esta manera, leer cómo

⁴⁴ En la primera parte de esta investigación se profundiza a detalle en la concepción de la política que tiene Jacques Rancière, la cual nace de un daño que plantea una situación del habla llamada desacuerdo, que quebranta el orden de la normalidad (configuración de lo sensible) al cuestionarlo y proponer la reconfiguración de dicha distribución. La política es tanto una actividad colectiva como un movimiento de trasgresión que se gesta en las obras de arte, de ahí que en ese mismo espacio se reflexiona sobre la relación de la política con el cine para sentar las bases teóricas de lo que aquí se define como poder político del filme.

se ocupa el filme del tema que se encuentra en el centro de nuestro universo, ya que el cine es la representación de un aspecto polémico de la realidad.

A partir de aquí, se puede perfilar al poder político del filme como esa potencia que nace de la relación entre política y cine, que es contingente y puede aparecer en distintas películas como una especie de radicalidad, la cual presenta una revelación que exhibe un quebrantamiento de la normalidad en la narrativa del filme. Su potencia es una provocación al pensamiento del espectador, con la intención de invitarlo a discurrir sobre la situación de desacuerdo expuesta por medio de las operaciones y relaciones cinematográficas, en las cuales las imágenes en movimiento tejen la correlación entre lo visible y lo decible, las causas y los efectos. En pocas palabras, los juegos de movimientos que construyen la palabra de la imagen fílmica.

El poder político del filme es la potencia que aparece en una película como interrupción en su modalidad de desacuerdo, que emerge de manera involuntaria y fortuita para incitar a sus espectadores a pensar a partir de la producción de cuestionamientos sobre lo que vemos y escuchamos en la pantalla. Este poder en el filme nace como una especie de incomodidad frente a la situación del habla expuesta en la película, originada desde el lugar de enunciación donde se emiten esas palabras. Es en esa alteración de la representación de realidad, cuando el poder político del filme da visibilidad y voz a la situación o sujetos que no veíamos ni escuchábamos.

Este poder posibilita que la imagen genere un discurso, no necesariamente verbal, que da claridad y sentido a ese desacuerdo constituido en la pantalla. En efecto, dar visibilidad a lo invisible y atención a lo indiferente, es parte de la potencia de este poder del filme. Sus alcances son la invitación a pensar, cuestionar y reflexionar sobre lo que aparece en la pantalla; desplegar en imágenes una repartición de lo sensible, donde se muestran los daños y afectaciones sobre las partes, dando la palabra a los que no la tenían y presentar esa modalidad de disputa entendida como desacuerdo. Justo este planteamiento aclara a lo que me refiero como *poder político del filme*.

La potencia del filme se constituye como la política de la película. Dicha potencia aparece en el momento que su narrativa nos acerca al conocimiento de cómo vamos a considerar a los protagonistas en las situaciones específicas del habla, a

partir de la posición jerárquica que ocupan en la distribución de lo sensible. Así, pues, ese poder hace estallar el esquema explicativo que nos impone una visión de cómo son o deberían ser las cosas que mantienen sin alterar el orden establecido. En otras palabras, se propone alejarse de los estatus victimistas preestablecidos de los personajes, construyendo una figura alterna. Pensemos, por ejemplo, en el inmigrante, el desdichado, el enfermo mental y demás invisibilizados, para mostrarnos cómo se apropian de la pantalla y expresan un daño dentro del espacio que ocupan en el mundo, es decir, desde su lugar de enunciación.

Un buen caso para aclarar este planteamiento, es la película el *Joker* del director Todd Phillips. En ella se narra la historia del payaso a sueldo Arthur Fleck, al cual le pasan tres cosas que pudieron haber detonado una sociopatía que lo lleva a convertirse en el Joker. Primero, las violaciones que vivió en la infancia y el descuido de la madre; también las humillaciones que padece por su condición de vulnerabilidad mental que lo vuelve objeto de burla y rechazo de la comunidad donde creció; por último, el contexto social lleno de contradicciones económicas en el que vive. Sin embargo, hay un acontecimiento que quebranta la narrativa del filme: Arthur Fleck ya no va a recibir atención psicológica ni medicamentos para tratar su salud mental.

La ciudad en que vive Arthur Fleck se caracteriza por el desempleo, el crimen y la ruina financiera. El gobierno priva a una parte de la población de sus derechos y la empobrece a causa del recorte presupuestal en programas sociales. Esta situación victimiza a Arthur Fleck. Lo cierto es que el poder político del filme denota como el Joker no genera el caos, sino el régimen policial que decide qué miembros de la comunidad merece atención y quienes no.

Escandaliza ver como una multitud de sujetos en condición de empobrecimiento y con máscaras de payaso, aclaman como héroe al Joker; mientras que él, sin revelar su sentir, responde con un baile para sus vítores sobre una patrulla que es el símbolo del régimen policial. La metáfora es que una sociedad violenta, enferma y corrupta, no es producida por un sociópata, sino más bien, por un orden social plutocrático que, con recortes al gasto social en salud y educación, provocan la ira de los desposeídos, quienes se agrupan bajo el estandarte del Joker para

manifestar a la clase gobernante que las desigualdades sociales son resultado de la repartición desigual de lo sensible.

El poder político del filme nos recuerda que el cine también se ocupa de la realidad, en la medida en que visibiliza aspectos de la sociedad que de otra forma sería difícil concientizar. De ahí, pues, que se muestre en la pantalla, síntomas de lo que pasa en una comunidad, evidencia de que una película ésta inscrita en una especie de gran configuración que llamamos cine. La experiencia cinematográfica tiene la capacidad de interesarnos en una multiplicidad de cosas, discutibles y debatibles, por ejemplo, la forma en que se habla de las relaciones sociales o de las relaciones de género. Por eso la sucesión de imágenes en una pantalla invita al espectador a interesarse en el cuestionamiento de lo sensible y de su repartición.

Una faceta del cine es plantear escenas políticas, donde personajes ficticiales, de manera manifiesta o no, dan voz a sujetos marginados de las políticas sociales y gubernamentales. De ahí que en el cine como en el arte, exista una estética de la política, la cual Rancière explica a partir de la siguiente argumentación:

Siempre he intentado definir esta especie de distancia entre 'estética de la política' y 'política de la estética', es decir, 'estética de la política' en el sentido en que finalmente la política es siempre una manera también de unir nombres, cuerpos, actitudes, movimientos, y, luego, 'política de la estética'. Bueno, la estética es siempre una manera de dar más o menos importancia a cuerpos, a sus imágenes, a lo que éstos dicen, aunque no existe para mí conjunción directa entre los dos. Estas conjunciones que hacen, por ejemplo, temas como los del arte comprometido, o analistas que intentan decir por qué una película es políticamente buena o mala. Siempre he intentado decir que una película nunca es políticamente buena o mala. Una película es una película; se inscribe en cierta forma en reconfiguraciones de unidad, del mundo social y político, de lo cual uno puede juzgar y uno puede juzgarla en el seno de estas configuraciones.⁴⁵

⁴⁵ Armando Casas; Leticia Flores Farfán (Coordinadores), *op. cit.*, p. 71.

Una característica del cine es su dedicación para cambiar identidades, estatus, valores de uso y demás. Debe reiterarse que una película no se puede analizar bajo el concepto de la parte de los sin-parte, ya que ello nos llevaría a encontrar en el filme la definición de palabras correctas, los gestos adecuados, las actitudes deseadas, con lo que se caería en una interpretación política dogmática. Escapar de esto es intentar encontrar la enunciación, dando a personajes una especie de voz audible y entendible.

El concepto de la *parte de los sin-parte* sirve para reflexionar en torno a la política como actividad, y entender cómo un cuerpo colectivo cobra vida gracias al poder de hablar por todos aquellos que no están representados. Sin embargo, cuando se intenta analizar una película a la luz de esta categoría, se vuelve inoperante, porque en el cine nadie puede encarnar la parte de los sin-parte, ya que el filme es una ficción de la realidad; es una representación personificada y no encarnada.

El cine rompe con los principios de que el arte es para aquellos que son capaces de apreciarlo, al ser un arte disponible para todo el mundo. Dicho con otras palabras, el cine pone el acento en el lado del espectador. Tiene un estatuto mixto: por un lado, se construye con críticos expertos sobre cine; por el otro, la gente común constituye una red de especialización paralela donde las personas dialogan entre ellas sobre lo que han visto en la película. El resultado es el surgimiento de un espacio de intercambio de opiniones propiciado por la cinefilia. La cual, según Rancière, “es precisamente el ejemplo de la manera en que un grupo de espectadores cambia los códigos mismos, a partir de los cuales uno puede apreciar espectáculos, entretenimientos como pertenecientes al arte.”⁴⁶

La política del cine no es la denuncia, sino el montaje, es decir, es la palabra que nos habla y expresa a través del ordenamiento de planos y secuencias que integran una película. Rancière reconoce que los aparatos técnicos que dan vida al cine no tienen una finalidad en sí mismos, ya que éstos, ofrecen solamente imágenes de los cuerpos y las cosas en movimiento, reproduciendo sonidos, lo que por sí solo no produce arte ni mucho menos una denuncia política. El cine entendido como

⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

resultado de aparatos técnicos es una especie de técnica científica que, a la vez, es generadora de atracción popular.

Una forma que se ha interpretado al cine es como reproductora de la realidad. Desde esta perspectiva el cine permite mostrar la veracidad de las cosas y, en consecuencia, ponerlas al servicio de una denuncia. Sin embargo, Rancière sostiene que no existe una función exacta de representación con finalidad social, cualquiera que ésta sea, por lo que el cine no tiene en sí una función política. La política no es resultado de la reproducción técnica, sino que es una forma que da significación a las figuras y modos de acción que aparecen en las imágenes en movimiento. Por esta razón, el cine no tiene como tal, una vocación política, porque en sí mismo es una multiplicidad de cosas. En mi opinión, el darle una vocación política al cine implicaría construir la base del séptimo arte bajo principios dogmáticos.

En la multiplicidad de las cosas se gesta el poder político del filme. Justamente en las imágenes de realidad es donde el poder del cine construye un tipo determinado de relato que selecciona elementos de esa realidad para construir un discurso contestatario. El poder político del filme también es una especie de potencia sensible capaz de construir y poner frente a los ojos del espectador una situación del habla desplegada a manera de escena política.

Tomemos como ejemplo la película *War for the Planet of the Apes*, estrenada en 2017 y dirigida por Matt Reeves, en la cual se construye un relato acerca de la violencia y su implicación apolítica. Este filme nos presenta una guerra total a muerte motivada por el odio racial de los hombres hacia los simios. César es el chimpancé que aparece como líder máximo de los simios, mientras que la raza humana es dirigida por el enloquecido coronel Woody Harrelson. El coronel representa a la facción más radical y extremista de la raza humana que quiere eliminar a los simios.

César se ve obligado a luchar contra el despiadado ejército de Harrelson, sufriendo muchas bajas por no poder competir contra el poder destructivo del armamento humano. Cuando todo está casi perdido para los simios, dos grupos de la raza humana se enfrentan entre sí. César, gracias a su inteligencia, organiza a los simios para escapar. Al final, cuando el coronel Woody Harrelson pierde la capacidad

de interlocución a través del habla, su ejército es derrotado por sus rivales humanos. Cuando los humanos vencedores celebraban su triunfo, una avalancha de nieve aplasta a los vencedores y en consecuencia fenece la raza humana.

Esta ficción se construye a partir de una guerra que determina el destino de la especie humana y la de los simios, en un futuro distópico del planeta tierra. El poder político del filme presenta a los espectadores una metáfora: la especie humana renuncia a la palabra y se apropia de la voz para expresar su inconformidad por medio de la violencia, lo que finalmente destruye a los humanos. Lo paradójico es que los simios se apropian de la palabra y la poseen para construir una comunidad donde aprenden a usarla para manifestar lo útil y nocivo, lo justo e injusto.

En esta película los humanos se vuelven animales, mientras que los simios adquieren el don de la palabra. El poder político del filme nos hace reflexionar en torno a la violencia en el ejercicio de la política. En consecuencia, nos enfrentamos a la disyuntiva de construir un mejor mundo o destruirlo; acercarnos lo más posible a la utopía o precipitarnos en los abismos distópicos. En fin, en esta historia, los humanos renuncian a la posesión del *logos*, cuya decisión parece ser no solamente el fin de la política, sino de la capacidad humana de articular situaciones del habla que gesten acciones colectivas que reconfiguren el orden de lo sensible.

Este ejemplo sirve para afirmar que una película se construye a partir de la adecuación entre una idea de potencia del aparato y una idea de lo que éste podrá mostrar. Así, pues, se debe reiterar que el poder político del filme no es la denuncia, eso es algo que no se le puede pedir, más bien tiene la potencia de representar situaciones, tensiones, conflictos y apuestas políticas. Puede mostrar una denuncia de lo que pasa y de lo que debería pasar, pero esa no es su política. Su política surge con el tipo de pensamiento acerca de la relación entre los cuerpos que el cine produce como tal y con los cuales el espectador puede identificarse, para tomar conciencia de algo o hacer catarsis.

La noción de denuncia es problemática, ya que es casi imposible determinar las películas que verdaderamente han tenido un papel de acusación, y por ende, saber si políticamente han sido nulas o efectivas. Como bien apunta Rancière: "El cine no

presenta un mundo que otros tendrían que transformar. El cine conjuga a su manera la mudez de los hechos y el encadenamiento de las acciones, la razón de lo visible y su simple identidad consigo mismo. Es la política la que debe construir, en sus propios escenarios, la eficacia política de las formas del arte."⁴⁷

Rancière insiste en aclarar que lo que cambia el mundo no son las obras de arte *per se*, lo que lo transforma son los dinamismos de la vida misma, por ejemplo, los movimientos políticos que reconfiguran la visibilidad del mundo, de la sociedad, de las clases sociales, de sus conflictos, en todo caso, modificaciones lentas y paulatinas. Entonces, la política en su manifestación cinematográfica nos acerca a cómo una película puede atestiguar transformaciones en la visibilidad de los olvidados y de sus capacidades.

Ser testigo de la aparición del poder político del filme permite focalizar lo que está en juego en la película, lo que políticamente está en discusión en la pantalla, lo cual no se traducirá en un efecto político movilizador directo de esa película. Por lo tanto, lo interesante es observar de cerca la película, porque las historias del cine en general o las teorías generales no tienen mucho interés, ya que lo esencial es prestar atención a las modificaciones de visibilidad que son producidas por una determinada película. Las manifestaciones del poder político del filme son justamente las alteraciones que produce en el espectador.

La potencia de este poder es también agrandar el daño para observar, mostrar y explicar el desacuerdo, lo cual no quiere decir que lo que se ensanche se muestre para dar a esas películas un valor ejemplar superior a otras. Rancière aclara que es relevante considerar y tener presentes los desfases que existen y suceden entre los relatos, en las figuraciones cinematográficas, y luego lo que sucede en el orden político. Por eso hace hincapié en que lo que pasa en el cine es importante, pero la relación con la política como actividad es lejana, sobre todo si se pretende fijar una relación directa del filme con el mundo de la política, porque los tiempos de los acontecimientos entre cine y política son distintos.

⁴⁷ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, p. 15.

La política y el cine tienen en común la ficción, es decir, la construcción de acciones representadas, que no tienen que ver con historias hermosas ni simples mentiras. La ficción es un modelo de racionalidad sobre lo posible. Para Rancière la ficción resulta ser una manera de poner en común, situar como punto de partida palabras, es decir, juntar palabras y crear cierta forma de comunidad. En términos de este filósofo francés:

Una ficción es, para empezar, una manera de crear lazos, de juntar cosas, personas, es decir 'esto define situaciones, define a personas involucradas en cierta situación, define una acción'. Y también es una manera de establecer lazos, de decir 'esto que ocurre ahora es la consecuencia de lo que ocurrió antes, y esto debe producir algo que vendrá en seguida', y todo esto al mismo tiempo hace sentido.⁴⁸

La ficción es una forma de narrar cómo las cosas pueden ocurrir tomando en cuenta el orden de lo posible, lo que se define por relaciones de necesidad o de verosimilitud. En el fondo, la política y el cine tienen en común ser formas en las que se juntan varias racionalidades; son maneras en las que las palabras y personas se congregan para hacerle significar algo y para dar intensidad, potencia sensible y potencia explicativa a un asunto o una película. El poder del filme, que nace de esta relación entre cine y política, no radica en cambiar las cosas del mundo ni tampoco en transformarlas, ya que "ninguna combinación permitirá jamás determinar los criterios que separan en el cine lo que es arte y lo que no es arte, ni tampoco decidir el mensaje político que contiene una disposición de los cuerpos en un plano o un encadenamiento de dos planos."⁴⁹

El cine en sí mismo no deja de cambiar y participar en la transformación de visiones del mundo de forma modesta. Es prudente aclarar que el montaje que constituye al filme no funciona ni opera por sí mismo. En una película puede haber confrontación entre lógicas, en las que personajes toman la palabra, a veces sin

⁴⁸ Armando Casas; Leticia Flores Farfán (Coordinadores), *op. cit.*, p. 85.

⁴⁹ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, p. 13.

hablar, para posicionarse apoyándose, en lo visual y lo sonoro, como un excluido que demuestra su condición desde su lugar de enunciación. De ahí, pues, que las imágenes en movimiento inscriban en sus narrativas a la parte de los sin-parte como un exceso sensible llamado demostración, que puede incluir la denuncia del orden existente, sin considerar este suplemento como algo que llegará a ser una revolución.

El cine es una multiplicidad de cosas y establece distancias con respecto al arte, la política y la teoría. Rancière nos propone comprender esas distancias a partir de la noción de “política del amateur”, ya que este autor se acerca al cine desde una posición de amateur, es decir, un lugar de enunciación no teórico donde se revela toda una política. Una manera para entender esta posición es a partir de la noción de cine expandido, reflexión que apunta a los límites de la película, lo que significa esclarecer dónde empieza y dónde acaba un filme.

Para comprender qué es una película y cuáles son sus límites, se utiliza el sintagma “cine expandido”, que son dos expansiones del cine que Rancière denomina re-visión y co-visión. Estas categorías no tienen nada que ver con la materia física de los rollos o el soporte tecnológico del filme. Nuestro autor considera que la película no acaba con la palabra fin, ni siquiera cuando aparecen los créditos finales. En realidad, comienza en el momento que se apaga la pantalla, se encienden las luces y los espectadores inician su propio viaje a través de recordar las imágenes y escenas que los marcaron. Las emociones que sintieron durante la proyección de la película se hacen presentes y perduran en su ser. De modo que las escenas del filme que marcaron al espectador adquieren nuevas formas y significados.

A partir de nuestros recuerdos del filme, revaloramos y reinterpretamos las escenas que más nos afectaron e impactaron, provocando un ejercicio de recomposición personal del filme. Proceso que se denomina re-visión:

No es, pues, volver a ver la película, sino más bien la primera experiencia del cine expandido que lleva hasta sus últimas consecuencias la aventura intelectual propia que está en la base de la teoría del espectador emancipado del mismo Rancière: ‘El que si

sabe ver'. A lo que podríamos añadir ahora: 'El que sí sabe ver, y se monta su propia película.'⁵⁰

La idea de cine expandido y de la re-visión personal de las películas hace referencia a la cinefilia, la cual se entiende como la pasión por el cine antes que como teoría cinematográfica. De esta forma emerge la política del amateur, en la que los recuerdos, sean estos considerados creativos o no, valen tanto como las percepciones; esta es una de las razones por la cual Rancière habla de fábulas en vez de teorías del cine. También existe una co-visión, la cual se explica de la siguiente forma:

El prefijo 'co' no designa aquí la simultaneidad de la visión o el hecho físico de ver con más personas una película, sino que remite al 'co' de común. La etimología me sirve aquí de apoyo: 'común' viene del latín '*communis*', palabra compuesta por el prefijo '*cum*' (junto) y el lexema '*munis*' (tarea, deber); etimológicamente, 'común' designa entonces el 'hacerse cargo juntamente de una tarea, de un deber'. Y la co-visión sería exactamente eso: retomando el sentido de co-mún, la co-visión significaría hacerse cargo junto a otras personas de la tarea, de la ocupación consistente en ver tal película. Con 'tarea, deber, ocupación', nos referimos simplemente a la necesidad de compartir la película con los otros.⁵¹

Entonces, aparte de la re-visión, la segunda excrecencia del cine está en la conversación, diálogo y discusión, que el espectador mantiene con otros. Experiencia que se presenta antes, durante y después de ver la misma película, no necesariamente en el mismo lugar ni al mismo tiempo. La co-visión es la necesidad de compartir el punto de vista de la película y la tarea o deber de compartirla. Ello se debe a que el intercambio de palabras y puntos de vista, permite la creación de nuevos significados

⁵⁰ Javier Bassas, *op. cit.*, p. 154.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 155-156.

que quizá solos no se percibirían, lo que termina por comparecer y enriquecer lo visto en la película.

Es una especie de ejercicio democrático que tiene como centro de discusión a una película, que posibilita la asunción de la capacidad de cualquiera para hablar sobre cine. Espacio en el que aparece la política que rompe con el presupuesto de la expertización de la disciplina cinematográfica a partir de la práctica de la igualdad en estricto sentido rancièriano que invita a poner en común el pensamiento a través de la opinión argumentada.⁵² Hablar de estas expansiones, es la muestra de que el cine es una multitud de cosas. Por lo tanto, la posición del amateur rechaza dejar todas esas cosas en las palabras de los especialistas y en los límites de la disciplina cinematográfica. La posición del amateur reconoce que el cine tiene un carácter híbrido entre arte y entretenimiento, de tal suerte que un espectador puede debatir y contradecir la expertización del cine.

La re-visión y la co-visión, entendidas como estas excrecencias del cine, son producto de una alteración llamada poder político del filme que, al ser de carácter ubicuo y resbaladizo, se puede revelar de múltiples formas. Esto permite afirmar que no hay una sola política en las películas. Más bien, hay muchas y diversas. El cine es político en tanto se presenta en su narrativa una situación del habla en la modalidad de desacuerdo. Lo cierto es que se presenta como disputa de la palabra donde importa más el lugar de enunciación desde el cual se emiten los argumentos de las partes en litigio, que ponen en confrontación ciertas ideas de la configuración del orden sensible.

El poder político del filme puede irrumpir en la narrativa de una película, pero también en el uso de los recursos técnicos como los movimientos de cámara que encuadran gestos y miradas. Este poder no es un fin, sino un medio para activar el pensamiento emancipado de los espectadores. No nos dice qué debemos hacer para cambiar la realidad que muestra en las imágenes, con las cuales sólo evidencia una parte del entorno y su problemática. Su límite es solamente incitar al pensamiento. Ahora bien, ¿qué se debe hacer con las reflexiones y las ideas que provocan las

⁵² *Ibid.*, p. 156.

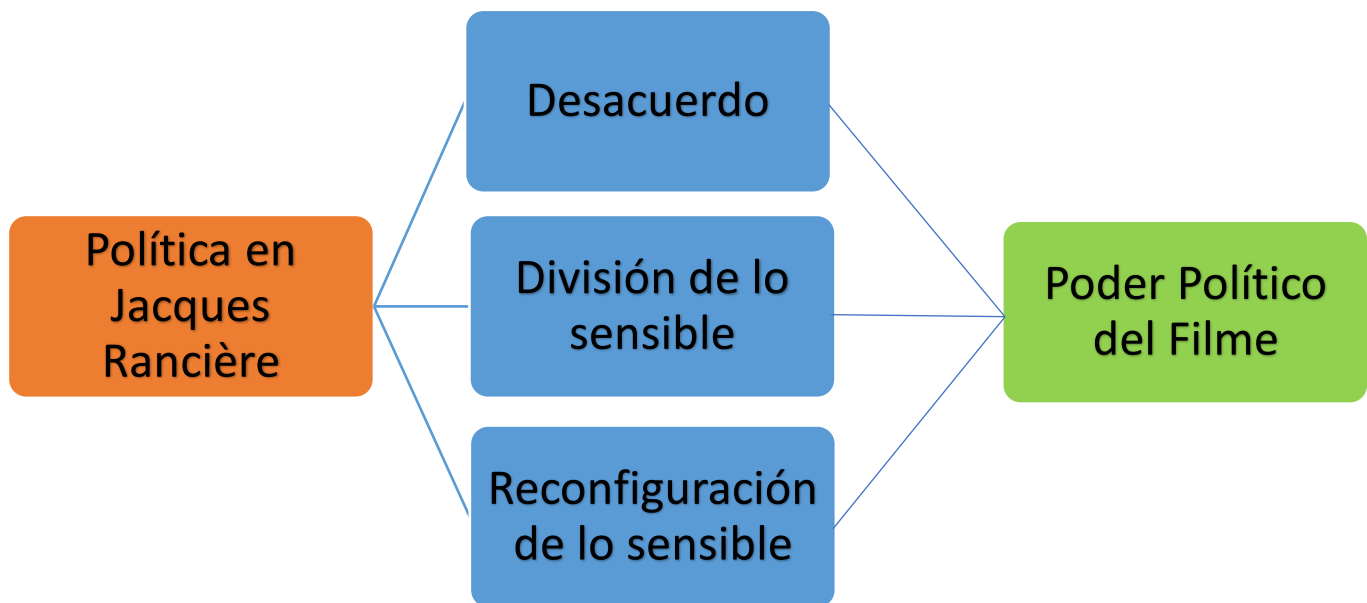
películas? No hay una respuesta para esto, porque es responsabilidad de los espectadores sacar sus propias conclusiones.

En síntesis, el poder político del filme es parte de aquella política que atraviesa al cine, aunque no tenga relación alguna con motivar, animar o fundamentar una acción colectiva. Por el contrario, surge en cualquier película en la que haya una expresión de una situación del habla en su modalidad de desacuerdo, la cual evidencia una repartición, redistribución o reconfiguración de lo sensible representada en un filme. Por ello, el poder del filme es una potencia que nace de la relación entre política y cine, que tiene un carácter contingente, radical y revelador. Sin duda, exhibe un quebrantamiento de la normalidad en la narrativa de la película. En otras palabras, revela formas que finalmente son aspectos de realidad que el filme construye como analogía del mundo real.

El desacuerdo, la distribución y reconfiguración de lo sensible, categorías de Jacques Rancière, están presentes en la noción del poder político del filme. Conceptos que son el respaldo teórico que lo habilita para dar visibilidad a lo invisible y atención a lo indiferente. Esta potencia es la evidencia de una repartición de lo sensible, donde se muestran los daños y afectaciones sobre las partes, dando la palabra a los que no la tenían y presentando en la pantalla esa modalidad de disputa entendida como desacuerdo.

En mi opinión, la utilidad de la noción del poder político del filme radica en la construcción de un filtro de interpretación teórica que nos ayuda a analizar una noción específica de política que puede ser polémica, en tanto representación de la realidad. En una película se pueden presentar antagonismos que señalen un daño (social, emocional, político, etcétera) presentado como perjuicio. Me refiero a un desacuerdo dentro del universo fílmico, del que emana una palabra que pone en cuestión la distribución de lo sensible y el lugar que ocupamos en ese reparto. Por lo tanto, se produce en el espectador una reconfiguración de lo sensible.

A continuación, presento un diagrama que ejemplifica la relación entre el pensamiento de Jacques Rancière y la idea del poder político del filme:



La política expuesta en el poder político del filme es, justamente, la que propone Jacques Rancière, entendida como la aparición del desacuerdo a partir de un perjuicio. Quebranto que lleva a la toma de la palabra para evidenciar una división de lo sensible y proponer una posible reconfiguración de ese orden jerárquico. Esta potencia es una expresión de transgresión que tiene lugar en la propuesta artística cinematográfica.

El poder político del filme nos lleva a pensar en el ámbito público, no necesariamente en los espacios donde tienen lugar las luchas por el poder entre los partidos políticos, grupos de presión e instituciones formales del gobierno y el Estado. Por el contrario, esta potencia política del filme nos recuerda que la política es una actividad social colectiva que reconfigura, a partir del desacuerdo, la división de lo sensible. Es decir, tiene la capacidad de motivarnos y empujarnos hacia la cooperación social que organizan el uso, producción y distribución de los recursos materiales, inmateriales y naturales, que permiten el transcurso de la creación y reproducción de la vida social y biológica de cada integrante de la comunidad.

Así es como el poder político del filme visibiliza todos esos detalles en una película que dan cuenta de la distribución del poder. Pone en evidencia a los mecanismos que favorecen a unos y desfavorecen a otros, todo ello al momento de tomar las decisiones o jerarquizar la organización social, la cultura y hasta la ideología en los grupos o segmentos que integran una sociedad. No hay que olvidar que en la

política lo que está en disputa es lo sensible, tanto el cuestionamiento de su división como las propuestas de su reconfiguración. Es importante recordar que lo sensible está constituido por todos los recursos, por ejemplo, el ingreso económico y el acceso a los derechos, vitales para la vida en comunidad.

Otro ejemplo de visibilidad del poder político del filme es la película *Ya no estoy aquí*. En ella, se evidencia la división de lo sensible en algún lugar de Monterrey, México. El aspecto de realidad que se representa es la vida de un personaje llamado Ulises Samperio, quien dirige a una banda perteneciente a la cultura Kolombia Regia, quienes habitan en la periferia de la ciudad, en un asentamiento irregular. Un lugar donde sus habitantes construyeron sus casas de acuerdo con sus necesidades y posibilidades.

En dicho territorio urbano, plétórico de marginados, florecen diversas manifestaciones culturales que crean lazos de pertenencia y arraigo a través de la vestimenta, la música, las fiestas, la convivencia y los rituales de solidaridad. Individuos que son menospreciados y discriminados en la división de lo sensible. A raíz de un malentendido en el barrio, Ulises Samperio se ve obligado a huir a la Ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos, para evitar la amenaza de muerte tanto de él como de su familia. Me llama la atención que fuera de su territorio, Ulises experimenta situaciones de discriminación a causa de su apariencia, lo que le hace vivir constantes sentimientos de añoranza de su lugar de origen y todos los elementos que constituyen su identidad.

La repartición de lo sensible dispone el ingreso económico, las aspiraciones sociales, el acceso a la educación y la vivienda, el grado de estatus social. Por eso, la potencia política de este filme radica en señalarnos el reconocimiento, la tolerancia y la aceptación social. Muestra el papel de los incontados en la sociedad, su lugar de exclusión, es la prueba de que no todos están incluidos en el acceso a derechos civiles, políticos y sociales. Se reafirma que el centro de la política es la disputa por la palabra para visibilizar las actividades de distribución de recursos económicos y derechos que organizan la vida social y biológica. El espectador, en mi opinión, reconfigura lo sensible gracias al poder político del filme.

Ya no estoy aquí se vuelve, pues, un testimonio que visibiliza a las llamadas subculturas, como la que representa Ulises Samperio. En fin, con esta película se pone en evidencia un reclamo ante las injusticias y desigualdades de la vida. Visibiliza la división de lo sensible y propone reconfigurar mediante el desacuerdo a lo sensible.

El poder político del filme no es exclusivo de ninguna temática ni género cinematográfico, es suficiente que en cualquier película se represente una situación del habla en su modalidad de desacuerdo y que ponga en cuestión la división de lo sensible. Este ejercicio nos hará pensar en su reconfiguración para redimensionar a la política.

Ahora bien, en esta investigación se ha utilizado la categoría *poder político del filme* para explorar las dimensiones políticas del dolor, como consecuencia del tráfico, la trata y la explotación con fines económicos.⁵³ Para ello, decidí analizar las películas (1) *Promised Land*, (2) *Las Elegidas* y (3) *Lilja 4-ever*. Cabe preguntarse, ¿por qué seleccioné a estas películas para poner a prueba mi estrategia de análisis mediante la categoría del poder político del filme? La respuesta es sencilla, porque estas cintas tienen en común la aparición de un desacuerdo causado por un daño, que lleva a sus personajes principales a tomar la palabra a través del gesto y la comunicación no verbal; lugar de enunciación desde el que evidencian la exclusión que ocupan en la división de lo sensible. Asimismo, proponen reflexionar con su dolor, una posible reconfiguración del orden que las ubica en la exclusión.

En *Promised Land*, el aspecto de realidad representado es el tráfico de personas con fines de explotación sexual, actividad que causa un daño en el personaje de Diana. En *Las Elegidas*, el tema es la explotación sexual, perjuicio que construye el desacuerdo en la mirada del personaje de Sofía, gesto que se constituye en una escena política. Por su parte, la problemática que representa la historia de Lilja, en el filme *Lilja 4-ever*, es la trata de personas, asunto que producirá un dolor y sufrimiento en este personaje que alcanza una dimensión política y que plantea una escena de disenso para cuestionar el lugar de invisibilidad que ocupa en la división de lo sensible.

⁵³ Es importante aclarar que explicaré qué entiendo por tráfico de personas, trata y explotación sexual en el siguiente capítulo de esta investigación.

VII. Estrategia analítica para la interpretación del poder político del filme aplicado al cuestionamiento de la trata, tráfico y explotación sexual

El objetivo de este capítulo es explicar ¿qué se analiza? y ¿cómo se hace el análisis en esta investigación? Veamos, la interpretación de las películas *Promised Land*, *Las Elegidas* y *Lilja 4-ever*, fueron seleccionadas para poner a prueba la categoría del poder político del filme. Para alcanzar dicho objetivo, es imprescindible puntualizar en cada una de ellas el tráfico, trata y explotación sexual. De ahí la importancia de explicar qué es el análisis del filme como herramienta de interpretación sobre el contenido de las películas y, asimismo, indicar cómo se revisa cada uno de estos filmes a partir de la estrategia analítica propuesta.

Los tres filmes analizados tienen en común que presentan en sus contenidos situaciones del habla en su modalidad de desacuerdo, que evidencian una división de lo sensible y proponen pensar en una reconfiguración de dicha división. Por consiguiente, se denota la justificación del por qué fueron seleccionadas para analizarse, ya que todas esas situaciones del habla, se enmarcan y señalan en la categoría del poder político del filme.

En *Promised Land*, el desacuerdo emana del dolor producido por el tráfico de personas con fines de explotación sexual. En *Las Elegidas*, por su parte, el daño se expresa mediante el disenso, causado por la explotación sexual. Y en *Lilja 4-ever*, el perjuicio es provocado por la trata de personas con fines de explotación sexual. De ahí, pues, que sea necesario dejar en claro que este trabajo no es una investigación acerca de las tres prácticas antes mencionadas; más bien, son temas secundarios que utilizaré para fines explicativos y señalar qué entiendo por cada una de las actividades ilegales, ya que mi propósito es analizar las escenas de desacuerdo en cada película a la luz de conceptos rancierianos.

Ahora bien, la trata, el tráfico y la explotación sexual, son delitos que tienen vasos comunicantes entre sí. Ciertamente, la trata de personas con fines de explotación sexual es una especie de esclavitud moderna que consiste en la acción de un sujeto o sujetos, que se valen de medios como la violencia, el convencimiento (obtenido a través del

engaño), la amenaza, el uso de la fuerza, la coacción, el rapto, el fraude, el abuso de poder o aprovecharse de una situación de vulnerabilidad de la víctima, para controlarla. El objetivo principal es venderla, para someterla al servicio sexual forzado.

La explotación sexual de una persona consiste en utilizarla para la obtención de beneficios económicos mediante el forzamiento a la prostitución, a la servidumbre sexual, a la pornografía y a cualquier actividad de orden sexual remunerada, que consigue ganancias para el explotador. Por lo tanto, el tráfico de personas con fines de explotación sexual es el traslado de seres humanos para la venta, canjeo o comercialización, con la intención de explotarlos sexualmente. Lo cierto es que estas actividades ilegales están relacionadas e integradas, pero a la vez delimitadas por sus características propias.

De acuerdo con la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito en su último Informe mundial sobre la trata de personas 2018,⁵⁴ la trata de personas es un delito que consiste en el traslado de seres humanos de un lugar a otro dentro de las fronteras de un mismo país o hacia el exterior, con fines de explotación, en su mayoría sexual o laboral y en condiciones de mendicidad. Uno de los mayores retos del flagelo de la trata de personas es medir su magnitud real en un mercado ilícito que se confunde con escenarios lícitos.⁵⁵

En este informe se calcula que hay alrededor de 21 millones de personas en el mundo que son víctimas de trata para la explotación sexual y laboral. Esta información es una recopilación en 142 países, que abarcan más del 94 % de la población mundial. El Informe muestra que el 72% de las víctimas detectadas en 2018, en todo el mundo, son del género femenino. El 49% de los casos son mujeres adultas y 23% son niñas, lo que representa un incremento en relación con el informe anterior de 2016.

La mayoría de las víctimas detectadas a nivel mundial son objeto de trata con fines de explotación sexual, aunque este patrón no es uniforme en todas las regiones. La

⁵⁴ Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito; *Informe mundial sobre la trata de personas 2018*, [en línea], 88 pp., Viena, Dirección URL: https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/glotip/2018/GLOTIP_2018_BOOK_web_small.pdf, [consulta: 5 de julio de 2020].

⁵⁵ *Idem*.

trata de mujeres y niñas con fines de explotación sexual prevalece en las regiones donde se detectan la mayoría de las víctimas: América, Europa y Asia Oriental. En América Central y el Caribe, más niñas son objeto de trata con fines de explotación sexual, mientras que en las otras subregiones del continente es más común la detección de trata de mujeres adultas.⁵⁶

El tráfico y la trata de mujeres con fines de explotación sexual es hoy en día un negocio global, que genera sumas millonarias de dinero para los traficantes y los sujetos intermediarios. Quizá la actividad del tráfico de personas y la prostitución no sean fenómenos nuevos, pero lo novedoso es la sofisticación global de las redes que son empleadas, el aumento de mujeres y niñas traficadas, y su presencia en todas partes del mundo. Este fenómeno se convierte en una preocupación fundamental por el ataque que produce a los derechos humanos, la xenofobia y la discriminación contra las mujeres.

Como señala Arun Kumar Acharya, “el tráfico de mujeres no es un problema social reciente, aunque hoy día se ha convertido en un problema global que involucra una compleja matriz que va desde el origen, el tránsito, hasta llegar al destino; también tiene que ver con las relaciones internacionales y la economía de los países, además de que existe una red organizada de personas que están involucradas.”⁵⁷ En consecuencia, el tráfico ilegal de mujeres se entiende como el acto de transportar a mujeres, dentro o fuera de un territorio nacional, mediante la violencia, la mentira y la coacción. Lo reitero, el objetivo es emplearlas en la prostitución forzada para el beneficio de sus explotadores, reclutadores, traficantes, intermediarios y empresarios de bares y burdeles.

Las consideraciones teóricas alrededor del tráfico y trata de mujeres con fines de explotación sexual, se relacionan con los conceptos de migración, tráfico y contrabando de personas. Estos son fenómenos sociales interrelacionados, ya que tanto el contrabando y el tráfico de mujeres, se vinculan con los procesos de la

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Arun Kumar Acharya, “Un análisis conceptual del tráfico de mujeres y su tipología de origen”, [en línea], México, *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 6, núm. 12, diciembre, 2009, Dirección URL: <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v6n12/v6n12a14.pdf>, [consulta: 12 de noviembre de 2015].

migración, sea ésta con el consentimiento o no de las personas. No es casual que Adriana Salas Stevanato y Arun kumar Acharya, afirmen que cuando los movimientos de personas “ocurren sin la anuencia de la persona o mediante medios coercitivos, puede hablarse de tráfico de migrantes; en contraste, cuando el traslado ocurre con el total consentimiento de un individuo para ingresar ilegalmente a un país, se habla de contrabando de personas.”⁵⁸

En fin, las construcciones y consideraciones teóricas, así como la edificación de tipologías acerca del tráfico de mujeres en la globalización, tienen la finalidad de explicar el comercio de las trabajadoras sexuales, sus condiciones de explotación y esclavitud sexual, en el contexto de un mercado global. Mercado que ha incrementado la demanda de variedad internacional con la industria del sexo y la pornografía. La consecuencia es una mercantilización global sin precedentes de seres humanos, especialmente mujeres y niñas.

El fenómeno de la globalización ha generado un mercado mundial deshumanizante, que ha traído como resultado, la apatía de millones de personas que ven en la prostitución forzada un mal necesario. Parece mentira, pero en los inicios del siglo XXI, el mundo entero ha ignorado el flagelo de la esclavitud sexual. En efecto, en la trata y tráfico de personas con fines de explotación sexual, se esconde el usufructo sexual, los maltratos y el gran poderío del crimen organizado que compra, vende y revende a mujeres que conforman la materia prima de la industria ilegal del sexo. Realidad que transforma a los seres humanos en residuos sociales, trofeos y ofrendas para personas deseosas de satisfacer sus perversiones sexuales.

Las películas *Promised Land*, *Las Elegidas* y *Lilja 4-ever*, son representaciones cinematográficas de esta realidad dolorosa y cruel que nos revelan la normalización de la crueldad humana y los procesos económicos y culturales que fortalecen la esclavitud sexual. Sin duda, muestran al placer sexual como instrumento de cohesión y negociación entre grupos mafiosos, que se vuelven propietarios y amos de mujeres

⁵⁸ Arun kumar Acharya; Adriana Salas Stevanato, “Algunas consideraciones teóricas acerca del tráfico de mujeres en el contexto de la globalización”, [en línea], Venezuela, *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, vol. XIV, núm. 2, mayo-agosto, 2008, Dirección URL: <http://www.scielo.org.ve/pdf/racs/v14n2/art03.pdf>, [consulta: 12 de noviembre de 2015].

adultas, adolescentes y niñas que son traficadas, comerciadas, controladas y utilizadas, para someterlas al negocio de la explotación sexual. Dejan evidencia del tráfico de mujeres y su incorporación forzada a la industria del sexo; actividad que aparentemente fortalece la normalización de la esclavitud sexual como una respuesta aceptable a la pobreza y la falta de acceso a una vida digna de millones de personas, principalmente mujeres.

El aspecto de representación de realidad en el análisis de estas películas es la trata y tráfico con fines de explotación sexual. La dimensión política es la del dolor y sufrimiento de los personajes que en los filmes representan a mujeres que viven en esta condición. No me interesa estudiar los datos y cifras de este negocio, tampoco las intenciones de directores de cine ni inferir sus alcances políticos por medio rastrear su impacto en la sociedad, sino explorar lo que los datos no alcanzan a decir y explicar. ¿Qué es lo que no dicen ni explican los datos y las cifras? Justo la dimensión política del sentir de las personas que son víctimas de este negocio ilegal de carácter global.

El poder político del filme es el poder de la palabra que toma el espacio de la pantalla, para producir una efervescencia disruptiva que quebranta la calma normalizada, presentando una situación del habla en su modalidad de desacuerdo. El analizar un filme es una interpretación. Pero, ¿qué implica dicha interpretación? No es una interpretación arbitraria, al contrario, implica una estrategia, una técnica y un método de análisis, mediante el cual se descifrarán las estructuras de sentido en las películas aquí propuestas. Así, pues, el paso siguiente es explicar cómo interpretar la expresión política de una película.

Es necesario puntualizar que analizar una película por medio de la interpretación como ejercicio de pensamiento y empleando como filtro teórico el poder político del filme, significa desentrañar los vínculos entre política y cine, en el contenido de una película. Para ello, debe tomarse en cuenta la narrativa y los elementos técnicos que construyen su poder comunicativo visible; principalmente, gracias al juego de expresiones y acciones que conlleva a la búsqueda de explicación del sentido que va más allá de lo obvio.

Entonces, sí la palabra es la punta de lanza en el poder del filme, que refuerza a las imágenes y a los sonidos, lo que se debe interpretar de una película es su expresión que hace posible los intercambios comunicacionales entre arte y espectador. No cabe duda que el habla es la capacidad que trasmite el conocimiento del quehacer humano. Por ello, en una película se debe desvelar la sustancia que aparece en el umbral de lo que se ve y lo que permanece oculto, lo unívoco y lo inequívoco.

Comprender el lenguaje de una película es interpretar su palabra que desvela la existencia como ser en el mundo, y a la vez, el mundo se proyecta en ella por medio de un horizonte de autocomprensión, horizonte que afecta al espectador. De modo que aquello que puede ser analizado es lenguaje, tiene existencia y entraña un proceso de significado. Para comprender y sentir la experiencia cinematográfica se requiere reconocerse en el *otro* y no sólo reconocer al *otro*. Es decir, desde nuestra propia posición vivencial, histórica y política nos reconocemos en la *otredad*. Esto sería imposible sin el poder del habla. Lo cierto es que tenemos la capacidad de reconocer las imágenes de una película como exposición y expresión de ideas a través del lenguaje, que manifiestan un acontecer que puede ser interpretado y reinterpretado por el espectador que forma parte de una sociedad.

Para comprender y aprehender el sentido de un filme, se parte del supuesto de que el significado se construye con lenguajes, que en una película son símbolos, transmitidos por mensajes que aluden y remiten a significados. Los significados entrañan la conjunción de los contrarios, entiéndase, lo concreto y lo difuso, lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional. En una película pueden existir correlaciones entre la relación cine y política que logran manifestar la reciprocidad entre el eje del mundo y el acontecer de sus elementos que responden a una multiplicidad de comprensiones y, por ende, de interpretaciones. Los filmes seducen a los espectadores al ejercer el poder de la palabra, con la que crea ligazones para expresar, explicar y exponer una parte del mundo que habitamos.

Hay dos caminos que se pueden seguir en el análisis de una película: lo que hace ella o lo que se hace con ella. En esta investigación interesa lo que hace ella.

Desde este punto de vista, el análisis de una película consiste en interpretar el estatuto de sus imágenes, sus vínculos con la palabra y la representación de las significaciones que admiten y proponen abrir un espacio de comprensión que genera conocimiento. La técnica de análisis e interpretación de una película que propongo más adelante, nos ayudará a encontrar la relación de la palabra de un filme con la política; a reconocer el recorrido de los mundos sensibles de los que nace; y a comprender la forma y el sentido de su contenido.

De ahí, pues, que el arte domine, habite y se mueva en un mundo común, en un tiempo y espacio conocido como realidad. Al respecto, Pablo Bustinduy dice que “lo propio de su dominio particular (de aquello que se denomina, se percibe y se entiende como arte) es precisamente producir y proponer entramados de sentido, trazar conexiones posibles entre lo que se ve, lo que se dice y lo que se entiende. Estas intervenciones, que Rancière denomina actos estéticos, tienen la capacidad de anudar un pensamiento con una *poiesis*, o modo del hacer, y una *aisthesis*, o modo del sentir.”⁵⁹

Una película, entendida como arte, puede considerarse un acto estético, ya que tiene una potencia transformadora que altera los trayectos de la palabra y los cuerpos y, además, distribuye los lenguajes, gestos y afectos que nos comparten. De modo que se vuelve necesario interpretar las articulaciones de lo sensible, las intervenciones del arte cinematográfico, que traslada sus fronteras y reelabora sus paisajes al inventar propiedades y significaciones que dan sentido a una nueva forma y consistencia, generadora de nuevos modos de sentir y de pensar. Esta experiencia produce la posibilidad de detectar sentido en lo que aparentemente carece de éste por considerarse ruido.

La estrategia analítica interpretativa confiere visibilidad a las realidades propuestas por un filme. Lo cierto es que la técnica de interpretación hace visibles los objetos y sujetos que permanecían ocultos a primera vista. Por eso la capacidad

⁵⁹ Pablo Bustinduy Amador. Estudio Introductorio. I. Topografías, itinerarios. El trabajo estético y político de Jacques Rancière. **En:** Rancière, Jacques, *El destino de las imágenes* Madrid, Editorial Politopías, 2011, 1ra. edición, p. 12.

política de la interpretación está en su fuerza disruptiva, sísmica y regeneradora, que desvela lo no visto en lo visible. Ciertamente, la interpretación de escenas fílmicas nos hace reflexionar en torno a lo que permanecía excluido, invitándonos a construir significaciones nuevas y posibles. Desde esta perspectiva logramos pensar y repensar el mundo sensible que se forma y se reforma constantemente, ya que el arte no sólo expresa la realidad de la que es parte, también descubre otros mundos. El resultado es que el espectador participa en la discusión para construir y reconstruir la comunidad sensible que es puesta en tela de juicio.

Las películas *Promised Land*, *Las Elegidas* y *Lilja 4-ever*, tienen en común lo siguiente: cuentan historias que visibilizan aspectos de la explotación sexual, la trata y el tráfico de mujeres, como actividades ilegales; asimismo, abren un espacio de discusión de una realidad que merece ser discutida y visibilizada.

La razón por la cual se eligieron estas tres películas, es porque problematizan la explotación sexual, la trata y el tráfico de mujeres. Por ello, se parte del supuesto de que si algo es discutible es político, y precisamente el cine permite llevar el lenguaje político a lo público para confrontar formas de saber, modos de percepción y efectos movilizados a partir de entender a la política como ruptura de continuidades. No cabe duda que los filmes sugeridos enmarcan sucesos de realidad que propician el debate.

El objetivo de esta investigación no es presentar lo político como fenómeno ideológico. Más bien propongo reflexionar en torno a la política tal y como la entiende Rancière. Este pensador sostiene que la política es una actividad que produce un intercambio de palabras en la forma de opiniones argumentadas. Aquí se localiza la razón de la selección de estas tres películas: vuelven político el dolor y sufrimiento a través de su peculiar lenguaje estilístico, por ejemplo, el montaje, la puesta en escena, el primer plano, etcétera. La dimensión política está en generar discusión y no en tener pretensiones activistas o propagandistas.

El punto de partida del análisis de estos filmes es explorar la relación cine-política en Rancière, apoyándome en categorías clásicas de los estudios de cine: el primer plano, la fotogenia y el tercer sentido. La intención de esta estrategia es desarrollar explicaciones amplias y claras sobre un fenómeno social. Ciertamente el

cine puede fungir como catalizador de un debate en torno a la problemática de la trata, el tráfico y la explotación sexual, con fines de usufructo económico.

En este momento cabe preguntarse, ¿qué es lo que busco como investigador al proponer categorías rancerianas para desvelar una problemática social a partir de la experiencia filmica? Lo que pretendo es descubrir cuál es la expresión política en el cine y, para ello, tomo como objeto de estudio *Promised Land*, *Las Elegidas* y *Lilja 4-ever*. Desde luego, no me interesa responder si poseen o no una dimensión política ideológica; más bien señalo qué tipo de política expresan, cómo la manifiestan, qué recursos estilísticos emplean para exponerla y qué nos dicen mediante sus secuencias. Mi posición como investigador es visibilizar la intolerancia del público ante la explotación sexual, el tráfico de mujeres y la trata de personas. Asimismo, muestro cómo y bajo qué escenarios estas películas construyen y expresan su política.

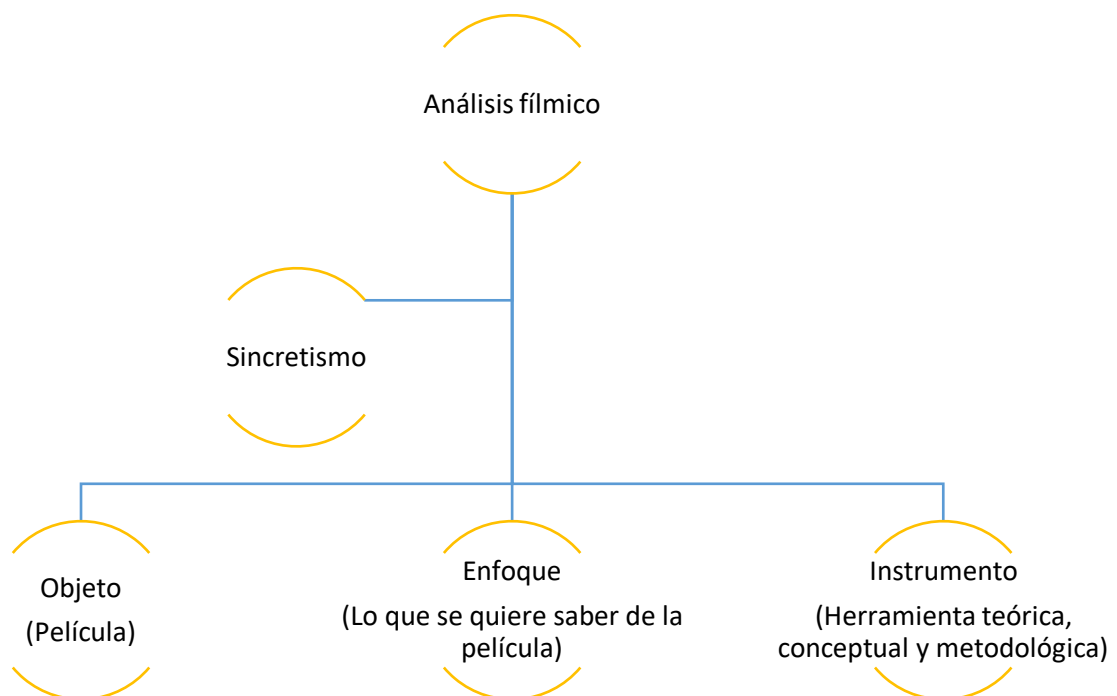
El análisis encuentra en los recorridos de la cámara lo inconmensurable, esa expresión política que nace de la confrontación que desdibuja las fronteras entre el encadenamiento de los hechos de ficción y el de los acontecimientos reales. La razón de ser de estas imágenes es indagar sus vínculos con la palabra y la representación de realidades, los significados que estos adquieren y la propuesta de una polémica, donde la argumentación no busca la aclamación mesiánica ni la denuncia global, sino un diálogo abierto con el espectador.

El cine es una obra abierta que tiene infinidad de significados y posibilidades. Una de ellas es la posibilidad de dialogar, cambiando los espacios de la percepción y el pensamiento. El cine impele a transgredir y reconstruir sensibilidades; recorre caminos que expresan un decir y un ver, un hacer y un comprender; construye puentes que conectan con una política de reclamo, con una legitimidad sobre la palabra. La experiencia cinematográfica visibiliza lo imperceptible de lo común y sacude las estructuras de lo sensible; rompe la normalidad y propone la existencia de mejores mundos posibles para vivir en comunidad.

Para aclarar lo dicho hasta aquí, he desarrollado un constructo de estrategia analítica. Así, pues, cabe preguntarse, ¿qué se entiende por análisis del filme?, ¿qué se está analizando exactamente en cada una de las películas?, ¿cuál es el

procedimiento de la estrategia analítica para interpretar, desde Rancière, los filmes sugeridos y su problemática? Imanol Zumalde, señala que el análisis fílmico es un sincretismo entre un objeto (filme), un enfoque (lo que el analista pretende saber sobre esa película) y un instrumento (herramienta teórica, conceptual y metodológica). En palabras de Zumalde:

Una película (como cualquier otro discurso) es un pozo semántico sin fondo; el objeto del análisis fílmico, muy al contrario, es un escollo intelectual singular que cobra virtualidad en una configuración precisa de imágenes y sonidos cuando es explorada con el prisma conceptual de una metodología... El análisis fílmico, o es parcial o no es nada (inteligible). El análisis supone, en definitiva, una intervención fría, reflexiva y pausada inasequible a la inmediatez y la urgencia consustanciales a la crítica. Hablamos de una reflexión destilada con su debido tiempo que propone una hipótesis sobre el funcionamiento de los mecanismos internos de un filme.⁶⁰



⁶⁰ Imanol Zumalde, *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. España, Cátedra. Signo e Imagen, 2011, p. 21.

En efecto, el sincretismo consiste en conjuntar y armonizar elementos que aparentemente no tienen coherencia sustancial para fusionarlos y asimilarlos. El análisis del filme es, pues, la conciliación entre una película, un enfoque (lo que se quiere saber) y un instrumento (herramienta teórica, conceptual y metodológica), con el objetivo de examinar, separando sus partes, una obra audiovisual. Este procedimiento facilita la examinación de un aspecto específico de conocimiento de una película. Para ello, se revisan una o varias de sus secuencias. En pocas palabras, es la aplicación de una estrategia analítica que visibiliza características que solamente sería posible apreciar a través del filtro teórico desde el que se observa el filme. Para hacer asequible el análisis en cada filme, se ha trabajado cada uno en particular, construyendo su estudio a partir de una pregunta y un argumento central que se sustenta en la película. La intención es encontrar en cada una de ellas la política ranceriana en la explotación sexual, la trata y el tráfico de mujeres, con fines de lucro.

Analizar una película implica hablar desde ella misma, empleando recursos, procedimientos y categorías, que permitan construir una estrategia analítica pertinente. En mi opinión, la lectura debe hacerse desde reflexiones teóricas, de tal suerte que se posibilite la utilización de conceptos operativos, por ejemplo, el poder político del filme u otras consideraciones teóricas.

Lo que aquí propongo es que el analista de una película revalorice su sentido, realizando una tarea de identificación, interpretación, explicación y argumentación, desde un saber del que se está hablando, en este caso, la Ciencia Política. Por ello, el saber a partir del cual se construye el marco conceptual para analizar los filmes mencionados, proviene de la interrelación entre teoría cinematográfica y teoría politológica, siendo la película el principio de acercamiento al análisis por medio de recursos de citación del filme, como lo es la descripción de secuencias.

Considero fundamental apoyarme en una teoría para el análisis fílmico. Ciertamente, la especialización del saber de un estudioso del cine, que explica la significación emotiva, intelectual, lógica y racional de una película, mediante su resignificación, permite esgrimir una interpretación política. La validez del análisis deriva de la calidad del filtro de interpretación que se construye, el cual no nos acerca a la verdad absoluta,

pero sí permite acceder a datos de contenido de realidad que están en el filme y que pueden referenciarse. Lo cierto es que, gracias a este proceder, nos acercamos a las imágenes y sonidos de la obra que abren puertas a la interpretación. Desde luego ésta no debe ser arbitraria y, en cambio, debe tener un sustento metodológico que arroje luz a la estrategia analítica.

El filtro de interpretación es el puente teórico con el que se observan los filmes; esto permite tomar a cada película como un texto fílmico, constituido por imágenes y sonidos simultáneos, integrados en secuencias en un continuo. Las secuencias podemos fragmentarlas y volverlas estáticas; el objetivo es descifrarlas a través de las categorías teóricas de análisis que ofrece el filtro de interpretación.

Es importante señalar que esta investigación no busca el sentido de la interacción del filme con el espectador, sino el rastreo de la significación política explicada con referencia al texto cinematográfico. Por consiguiente, no es un estudio de recepción.

El análisis principal en *Promised Land*, *Las elegidas* y *Lilja 4-ever*, es cómo el dolor y el sufrimiento que aparecen en los gestos de las protagonistas, Sofía, Diana y Lilja, se transforma en un desacuerdo, visibilizado a través del habla. En consecuencia, se interpreta el contenido político de las escenas de disenso, gracias al poder político del filme. De ahí, pues, que todo este constructo se sustente en los conceptos rancierianos de desacuerdo, división de lo sensible y reconfiguración de lo sensible.

Ahora bien, Roland Barthes dice que las películas se trabajan como textos, es decir, se instrumenta un análisis por medio de categorías analíticas sobre las unidades de significación. La estrategia analítica aquí propuesta está dirigida a esas imágenes fílmicas que tienen “un contenido puramente intelectual.”⁶¹ Este contenido, más allá del poder emocional o argumentativo, acometen hacia nosotros para hacernos saber alguna cosa por medio de un mensaje, constituido como una realidad analítica (la significación).⁶²

⁶¹ Roland Barthes, *La Torre Eiffel*. Madrid, Paidós Comunicación, 2001, p. 27.

⁶² *Idem*.

Siguiendo los planteamientos de Barthes, una película esta nutrida de signos elaborados y ordenados por el sentido que quiere darle el director; el propósito es conducir el contenido hacia su público. En efecto, quien emite el mensaje es el director del filme a través de las imágenes, sonidos y argumento del texto fílmico; quien recibe el mensaje de un filme es el público que, de acuerdo con sus niveles de cultura, accede a un mayor o menor nivel de intelección del mensaje. Así, pues, el mensaje está compuesto por la unión de significante y significado, espacios de realidades analíticas en un filme. El significante y el significado son elementos que ayudan en el análisis e interpretación del mensaje fílmico.

Lo cierto es que “los soportes generales del significante son el decorado, el vestuario, el paisaje, la música y, en cierta medida, los gestos.”⁶³ O, dicho con otras palabras, los soportes son los signos que significan con la función intensa de descripción y explicación. Pero, ¿cuáles son las características del significante? Barthes apunta lo siguiente:

1. El significante es heterogéneo y recurre a los sentidos de la vista y el oído, lo que le da a éste, un papel más intelectual. En consecuencia, se expresa en las normas estéticas del filme; normatividad que, a su vez, se refleja en las formas fílmicas que conjugan significantes auditivos y visuales de un modo continuo en las escenas de cada película. El significante se localiza, pues, en cualquier soporte visual o auditivo.
2. El significante es polivalente: por un lado, expresa varios significados, es decir, es polisémico; por otro, tiene la posibilidad de expresar un significado a través de múltiples significantes. La polisemia se expresa en estado de rastros: en una película bélica, por ejemplo, encontramos un montón de cadáveres en un campo humeante bañado en sangre; esto indica la idea de crueldad en la guerra, lo innecesaria y absurda que puede ser. Así, pues, la sinonimia en los filmes es constante, ya que es común la expresión de un solo significado por medio de varios significantes. Por ejemplo, el sentimiento del amor romántico se expresa a través de la presencia de

⁶³ *Ibid.*, p. 29.

rosas rojas en múltiples situaciones (una cena, una cita y hasta un *close up* a la flor); todas estas escenas invitan al espectador a vivenciar un momento romántico.

3. El significante es combinatorio: en un filme puede haber una sintaxis de los significantes, que puede seguir un ritmo complejo. Ciertamente, encontramos significantes que están acomodados de un modo estable y a la vez continuo, como lo es el decorado del interior de una casa, expresión de tranquilidad y armonía de un hogar. Mientras que otros, surgen de un modo espontáneo, como los gestos en un rostro que expresa emociones.⁶⁴

En mi opinión, los significantes suelen ser inteligibles, por lo que se puede entender su significado, el cual, de acuerdo con Barthes, “tiene un carácter conceptual, es una *idea*; existe en la memoria del espectador; el significante no hace más que actualizarlo, tiene sobre el significado un poder de llamada, no de definición.”⁶⁵ Algo que se debe reconocer, es que una película no está construida solamente de significados, no todo lo que vemos ahí significa algo; el significado es un elemento episódico, discontinuo y comúnmente marginal. Se puede significar en una película aquello que está tanto fuera como dentro de ella: fuera porque regularmente el proceso de darle sentido al filme proviene de categorías de pensamiento que son los filtros con los que los espectadores ven el filme; pero también dentro, porque eso que se significa necesita actualizarse en la película.

De ahí, pues, que la significación sea el proceso de sentido en un filme, porque se asignan significados a los significantes. Roland Barthes considera que la significación es trascendente al filme y nunca inmanente; el significado puede ser el estado de ánimo de un personaje, su profesión, estado civil, etcétera. Además de los estados de ánimo o condiciones de la persona, también se puede dar significado a las maneras de ser de los actos, por ejemplo, las formas de morir, vivir el dolor, las alegrías, las expresiones gestuales, las acciones de amar u odiar; en fin, cualquier experiencia vivencial.

⁶⁴ *Ibid.* pp. 29-32.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

La intención en esta investigación es desvelar los significantes que construyen la expresión de los sentimientos a través de gestos que significan dolor y sufrimiento. Por consiguiente, las precisiones y observaciones sobre el significante y el significado son relevantes. En este punto cabe preguntarse, ¿por qué son relevantes? Tienen relevancia porque son la base de la estrategia analítica. Los significantes analizados en los filmes seleccionados, se refieren a los gestos de dolor y sufrimiento que tienen significación política. El siguiente esquema aclara la estrategia de análisis que propongo:

Categorías vinculadas en el análisis de las películas						
Contenido intelectual Filmes	Categorías de Rancière	Detonador de análisis	Aspecto de representación de realidad	Concepto complementario para analizar el gesto	Poder político del filme	Interpretación Política del dolor
Promised Land	Política: -Desacuerdo	Llanto de Diana	Tráfico con fines de explotación sexual	Tercer Sentido	La presencia de un daño que irrumpe como un desacuerdo para visibilizar una división de lo sensible y proponer su reconfiguración	La política del llanto
Las Elegidas	-División de lo sensible -Reconfiguración de lo sensible	Rostro pasmado de Sofía	Explotación Sexual	Primer plano		Dimensión política de la tristeza y sufrimiento
Lilja 4-ever		Mirada inexpresiva Lilja	Trata de personas con fines de explotación sexual	Fotogenia		Expresión política del dolor

Como se puede apreciar en este cuadro, los detonadores del análisis (soportes de los significantes) son los gestos de dolor y sufrimiento, que funcionan como medios para construir la interpretación política de los gestos (significado). Así, pues, el mensaje político cobra sentido a partir del poder político del filme, categoría que se sustenta en los conceptos rancierianos de desacuerdo, división y reconfiguración de lo sensible. A su vez, este constructo se apunala con base en tendencias de la teoría cinematográfica: el primer plano, el tercer sentido y la fotogenia, necesarias para leer analíticamente las imágenes y sonidos de los gestos que aparecen en los aspectos de realidad que representan los filmes (tráfico, trata y explotación sexual).

Las películas las he trabajado analíticamente como una problemática que vincula el dolor y el sufrimiento con las categorías teóricas expuestas líneas arriba. Esta forma de proceder nos permite desvelar el significado político. Y justo de este punto, deriva la pertinencia de teorizar los filmes para introducir un saber que nos ayude a problematizar, analizar e interpretar a cada una de éstas. No cabe duda que la perspectiva teórica arroja luz al análisis de los gestos contenidos en las secuencias fílmicas. En consecuencia, esta investigación no es un estudio de recepción ni de representación social, sino de interpretación sobre la significación de los gestos de dolor y sufrimiento, que dotan de sentido al contenido del filme. En realidad, lo que se pretende en este trabajo, es señalar el camino para leer y comprender los efectos de sentido propuestos en cada película, utilizando un proceso comunicativo llamado interlocución, que establece un diálogo entre el texto fílmico y el analista.

Analizar los rasgos de dolor y sufrimiento que aparecen en cada una de las películas, implica tomar distancia de los filmes para explicarlos e interpretarlos como texto fílmico, precisando que el problema de la investigación es un asunto de significación. En opinión de Barthes,⁶⁶ la significación es la manifestación del filme que nos hace saber algo, es decir, un pensamiento o una representación que da sentido a la relación significante y significado que se manifiesta en el filme. La significación se construye como mensaje, transmitido de manera intelectual por la lectura que el analista infiere del significado a partir de un significante específico.

⁶⁶ *Idem.*

El gran obstáculo al que me he enfrentado, ha sido construir e interpretar una significación política para cada una de las películas aquí propuestas. La base de la estrategia analítica es entender que el proceso de significación en un filme, se presenta como una manera de comunicación de significantes portadores de significado, a los cuales el analista da sentido dependiendo de la lectura teórica con la que esté analizando lo visto en el filme. De ahí, pues, que la estrategia propuesta en este trabajo ponga el acento en la interpretación de significantes con un contenido puramente intelectual. Dicho con otras palabras, el contenido del filme puede interpretarse con un sentido político. Desde luego, debe reconocerse que dar un sentido político a los filmes sería imposible sin un proceso de descripción de elementos tanto cognitivos como emotivos.

Barthes insiste en que los lugares, formas y efectos de la significación, provienen de elementos significantes discontinuos.⁶⁷ Esto se debe a que los significantes no se repiten con frecuencia, más bien aparecen de forma espaciada y en intervalos. Además, para ser leídos, los significantes deben aislarse del filme y, de esta forma, analizarse como partes concretas y separadas que dotan de sentido a la interpretación en su conjunto. El análisis de secuencias es imprescindible para localizar los significantes que fundamentan la expresión política de los filmes.

La estrategia para examinar cada filme se orienta por una hipótesis de trabajo como medio de análisis de los procesos de significación política. La hipótesis forma parte del cuerpo del análisis porque contiene los conceptos operativos para entender, describir, explicar e interpretar el funcionamiento del significante y significado. Gracias a ello, se podrá construir el sentido político del mensaje intelectual de cada una de las secuencias seleccionadas. La significación política es el proceso de dar sentido a lo visto en el filme a partir de ligar el significante al significado, mediante una relación meramente analógica, entendiendo al cine no tanto como un lenguaje, sino como un *logos*.⁶⁸

⁶⁷ *Ibid.* pp. 29-32.

⁶⁸ A partir de Jacques Rancière, entiendo por *logos* la palabra que se puede entender y que se toma en cuenta en tanto que manifiesta lo útil y nocivo, lo justo y lo injusto. Lo que es propio del ser parlante y por ende político.

La comprensión de cada filme constituye un análisis cualitativo, ya que son las secuencias del filme y los significantes ahí expresados los que proporcionan al analista los significados y las pistas para las posibles interpretaciones políticas. Los significados se infieren de los significantes, lugares donde se captura el mensaje del filme a través de la recepción, con lo que la lectura que se hace de cada filme es resultado de cómo el mensaje es recibido por el analista. La estrategia analítica que se propone en este espacio, nada tiene que ver con las intenciones que el creador del filme alberga al construir su obra audiovisual.

Es importante señalar que la tarea interpretativa de este trabajo no es arbitraria. Por el contrario, inferir significados de significantes, es una labor de lectura teórica que posibilita comprender los significados que entrega el filme al analista por medio de su lenguaje cinematográfico, el cual es esencialmente visual y, por consiguiente, tenemos que volverlo verbal. De ahí, pues, que para la lectura de los significantes visuales sea necesario recurrir a categorías analíticas propias de la teoría cinematográfica, las cuales permiten precisar lo visto en el filme. Esto es importante porque el significante es el soporte del significado y lo que significa es el sentido, en este caso, político, el cual se infiere a partir de la construcción de la expresión, implicación y alcances políticos del significante. De esta forma la lectura política deriva del filtro teórico con el que se interpreta lo visual.

La significación política de cada filme es resultado del ligue y entrelazamiento entre teoría cinematográfica y teoría política. La primera permite acceder a la comprensión del significante y la segunda a dar una lectura política al significado, siendo esta conjunción entre lo visual y lo verbal, el fundamento de la construcción del sentido político de cada filme. En cada una de las películas aquí analizadas, los resortes de la significación son los gestos de la expresividad del dolor y el sufrimiento que constituyen los significantes que tienen una expresión política.

Ahora bien, los gestos no son más que los soportes del significado. Por eso para que los gestos de dolor y sufrimiento signifiquen un sentido político, es preciso incorporar un concepto operativo suplementario que le dé un estatuto pleno al significado político, el cual proviene de la Ciencia Política y lo he denominado el *poder*

político del filme. El trabajo de análisis e interpretación de un filme es una labor de hilar; así como en la industria textil hilar es transformar fibras textiles en hilos continuos, cohesionados y manejables, el análisis cinematográfico es una tarea en la que hay que hilar en un sentido que discurran inferencias sobre la expresión política; esto se logra mediante la relación entre significante y significado. Entonces, el objetivo es convertir a cada filme en una lectura en que se lea y comprenda el sentido político.

La estrategia analítica es comprender el filme a través de propuestas teóricas, tanto cinematográficas como políticas, para ofrecer una lectura lo más veraz posible, teniendo como referencia empírica a la película misma. Con base en lo anterior, propongo señalar cuáles serían los significantes. La finalidad es que se consideren como recursos de citación a través de la descripción de secuencias, en las cuales aparecen los detonantes de análisis. Desde luego, al ser recursos audiovisuales, considero analizarlos y entenderlos mediante conceptos operativos provenientes de la teoría cinematográfica, ya que estos necesitan una lectura más precisa con nociones analíticas teorizadas para apreciar con mayor detalle el lenguaje peculiar del cine (forma de expresión visual y sonora). Por esta razón y de acuerdo con el tipo de significantes, para *Las Elegidas* se seleccionó como concepto operativo audiovisual el primer plano, para *Promised Land* el Tercer Sentido y para *Lilja 4-ever* la fotogenia.

Para la lectura, explicación e interpretación del significado en estos tres filmes, se propone como concepto operatorio el poder político del filme, porque el análisis que se hace es la indagación de su dimensión y significación política. Este proceso de significación se construye cuando se integran tanto la lectura del significante como del significado por medio de conceptos operativos cinematográficos y políticos. La delimitación teórica y metodológica del análisis con base en la estrategia analítica, comienza con el establecimiento de significantes y significados. Para ello, se requiere que el analista y el filme establezcan una relación de interlocución en su modalidad de diálogo, ya que la significación política de las películas es un asunto de interacción entre imágenes audiovisuales y un analista dotado de herramientas teóricas de cine y política.

Justo por esto se considera al análisis del filme como una estrategia que comienza cuando el analista es perturbado por algo que significa en el filme; o cuando mira un significante que obliga a poner atención en la materialidad de la película. En este caso, me refiero en particular a los significantes de dolor y sufrimiento en los rostros y miradas de los personajes que se relacionan con un significado dotado de palabra, los cuales construyen un proceso de significación política expresadas en situaciones del habla, que a la luz de Rancièrè, son escenas disensuales potenciadas por la idea del poder político del filme. Ciertamente el sentido político es el que fija y orienta la selección de secuencias de cada una de las películas.

La estrategia analítica discurre de acuerdo con la construcción de principios teóricos que nos ayudan a comprender qué nos dice el filme por medio de sus significantes. En consecuencia, se problematizan los conceptos operativos para encontrar pistas y recursos en el filme y, de esta manera, encontrar respuestas a las preguntas planteadas. El análisis es orientado por una hipótesis de trabajo, la cual contiene una síntesis teórica que comienza con el estudio de los significantes que dan pie a la inferencia de significados originados en las situaciones del habla que, a su vez, plantean situaciones de desacuerdo a partir del dolor y sufrimiento de los personajes.

Dicho esto, ¿cómo se aplica esta estrategia a cada una de las películas que se analizan en esta investigación?

En la película *Promised Land*, se elige una secuencia para analizar el dolor y el llanto de Diana a través de la categoría del tercer sentido. Ahora bien, para interpretar ese dolor y llanto mediante el concepto del poder político del filme, es necesario indagar la significación política del dolor que irrumpe como un discurso que visibiliza la presencia de un daño, a manera de situación del habla, que propone un desacuerdo cuestionando el tráfico de personas con fines de explotación sexual. La estrategia analítica mediante la que se hace el ejercicio interpretativo de *Promised Land* es la siguiente:

Estrategia Analítica en <i>Promised Land</i>						
Contenido intelectual	Categorías de Rancière	Detonador de análisis	Aspecto de representación de realidad	Concepto complementario para analizar el gesto	Poder político del filme	Interpretación Política del dolor
Filme						
Promised Land	Política: -Desacuerdo -División de lo sensible -Reconfiguración de lo sensible	Llanto de Diana	Tráfico con fines de explotación sexual	Tercer Sentido	La presencia de un daño que irrumpe como un desacuerdo para visibilizar una división de lo sensible y proponer su reconfiguración	La política del llanto
	Problematización del filme	Pregunta de investigación	¿Cuál es la expresión política del llanto de Diana que nace de un daño producido por el tráfico de personas con fines de explotación sexual?			
		Argumento central	El llanto de Diana deja de ser un ruido que denotan dolor y sufrimiento para transformarse en un discurso político que ofrece un testimonio que cuestiona el tráfico de personas con fines de explotación sexual			

En la película *Las Elegidas*, se conjunta el primer plano con el concepto del poder político del filme. La finalidad es exponer cómo esta película vuelve político el asunto del dolor, como consecuencia de la explotación sexual que viven las mujeres en condición de trata de personas; narrativa que es contada a través de la historia del personaje de Sofía. Se argumenta que la política del gesto, ubicada en un rostro pasmado, se convierte en un argumento que invita a visibilizar a las mujeres que están representadas en esta niña. La ruta de análisis es la siguiente:

Estrategia Analítica en <i>Las Elegidas</i>						
Contenido intelectualivo Filme	Categorías de Rancière	Detonador de análisis	Aspecto de representación de realidad	Concepto complementario para analizar el gesto	Poder político del filme	Interpretación Política del dolor
Las Elegidas	Política: -Desacuerdo -División de lo sensible -Reconfiguración de lo sensible	Rostro pasmado de Sofía	Explotación Sexual	Primer plano	La presencia de un daño que irrumpe como un desacuerdo para visibilizar una división de lo sensible y proponer su reconfiguración	Dimensión política de la tristeza y sufrimiento
	Problematización del filme	Pregunta de investigación	¿Por qué es político el silencio de la mirada de Sofía que expresa un dolor y sufrimiento causado por la explotación sexual?			
		Argumento central	En el rostro pasmado de Sofía, hay una mirada de dolor que adquiere una dimensión política que pone en escena la palabra para cuestionar la situación de explotación sexual en la que se encuentra			

En el filme *Lilja 4-ever*, el sufrimiento de Lilja construye una escena de disenso que nos acerca a las circunstancias de vulnerabilidad que llevan a las mujeres a ser presas de la trata de personas con fines de explotación sexual. El objetivo de este análisis es argumentar que el sufrimiento del personaje principal se constituye como una puesta en escena política que ofrece una visión sobre el dolor de una mujer tratada. Esto incita a cuestionarnos sobre la existencia de esta actividad ilegal. La estrategia analítica para analizar esta película es la siguiente:

Estrategia Analítica en <i>Lilja 4-ever</i>						
Contenido intelectual	Categorías de Rancière	Detonador de análisis	Aspecto de representación de realidad	Concepto complementario para analizar el gesto	Poder político del filme	Interpretación Política del dolor
Filme						
Lilja 4-ever	Política: -Desacuerdo -División de lo sensible -Reconfiguración de lo sensible	Mirada inexpresiva Lilja	Trata de personas	Fotogenia	La presencia de un daño que irrumpe como un desacuerdo para visibilizar una división de lo sensible y proponer su reconfiguración	Expresión política del dolor
	Problematización del filme	Pregunta de investigación	¿Cómo el sufrimiento de Lilja construye una escena de desacuerdo en la que su mirada inexpresiva da cuenta de la situación de invisibilidad en la que se hallan las mujeres presas de la trata con fines de explotación sexual?			
		Argumento central	En esta película, el sufrimiento de Lilja alcanza una expresión política que incita a discutir sobre la dimensión humana del dolor de la trata de personas con fines de explotación sexual			

Como puede apreciarse, en los cuadros presentados líneas arriba, se propone la estrategia analítica para cada película, construyendo su estudio por medio de una problematización conceptual que parte de una pregunta y un argumento central. La estrategia para examinar cada filme se orienta por una hipótesis de trabajo que sirve como medio de análisis de los procesos de significación política. Así, pues, cada hipótesis representa el fundamento del análisis porque contiene los conceptos operativos para entender, describir, explicar e interpretar, el funcionamiento del significante y significado. El resultado de este proceso es la construcción del sentido político del mensaje intelectual de cada una de las secuencias seleccionadas.

Lo que quiero lograr con el análisis de estas películas, es brindar conocimiento, sustentándome en una estrategia interpretativa. La interpretación dará mayor inteligibilidad a los filmes estudiados, de tal suerte que se explique cómo se creó el significado político en cada uno de ellos. También pretendo desvelar la política específica en cada uno y, por eso mismo, me he valido del arte de la interpretación. El objetivo es desmenuzar lo perceptible para encontrar la manifestación de la política que hace visible lo que está escondido a la vista, pero que emana de la acción de los personajes y sus acontecimientos.

Analizar e interpretar estas películas es una invitación para desvelar el contenido intelectual de cada una, a la luz de la categoría del poder político del filme. Por consiguiente, la interpretación descubre y pone en evidencia, cómo los gestos que expresan el dolor y sufrimiento (significantes) construyen escenas de disenso (significación).

VIII. Análisis cinematográficos: el poder político del filme en el cuestionamiento de la trata, tráfico y explotación sexual



VIII.I Promised Land: Política y resistencia en el dolor de Diana



Promised Land. Amos Gitai. 2004.

VIII.I.I Problematicación del filme a la luz de Jacques Rancière: La irrupción del daño como desacuerdo

¿Cómo pensar la política de *Promised Land*, de Amos Gitai? La respuesta aparentemente es obvia, ya que desarrolla una narrativa que problematiza el tráfico de mujeres con fines de explotación sexual; fenómeno que integra los principales temas políticos de nuestra actualidad. Hay un interés por el destino de las mujeres que son traficadas con fines económicos de índole sexual. Intriga saber de dónde vienen, si han dejado a su familia, si han perdido la vida o descubrir las condiciones que las hicieron vulnerables para caer en las redes de este tipo de crimen organizado.

Esta realidad, cruda y dolorosa, es retratada cinematográficamente en la película *Promised Land*, dirigida por Amos Gitai, quien nació en Haifa, Israel, el 11 de octubre de 1950. Es interesante señalar que aprendía arquitectura en la Universidad de Berkeley, California, en los Estados Unidos de América, cuando en 1973 interrumpió sus estudios para participar en la Guerra Árabe-israelí, donde fue integrante de un equipo de salvamento. En esta odisea bélica lo acompañó siempre una cámara Super-8, con la cual realizó varias filmaciones del conflicto armado. Estos eventos le permitieron descubrir su pasión de cineasta. Lo cierto es que ha participado en más de 40 películas con temas polémicos, principalmente del Medio Oriente, por ejemplo, el nacionalismo, el exilio, la religión, la utopía, el control social y político y, en el caso de la cinta *Promised Land*, el tráfico de mujeres originarias de Europa del Este con destino a los burdeles de Eilat y Haifa, ciudades israelíes.

En *Promised Land*, Gitai capta escenas de escasa iluminación y con una velocidad que genera angustia. Los personajes principales son mujeres que se venden como mercancía sexual al mejor postor. En medio de la noche ellas inician su camino hacia la explotación sexual, recorriendo el desierto del Sinaí, en Egipto, custodiadas por beduinos, quienes las trasladan a Israel; cruzan la frontera de forma ilegal. Ya en Israel, son golpeadas, violadas y subastadas como esclavas del sexo, en un contexto donde está implícito el conflicto palestino-israelí.

El tema del tráfico de mujeres con fines de explotación sexual desarrollado en *Promised Land* es un asunto preocupante en la actualidad. No obstante, este

escenario no es suficiente para considerar política a esta película, ya que no basta una evidente compasión por las mujeres traficadas. Se podría decir que lo que hace política a una película, es un modo de representación que señala una situación dada, por ejemplo, el tráfico de personas y la problematización inherente a este fenómeno. Así, pues, lo importante es visibilizar una situación negativa para generar formas de conciencia que impacten en el fenómeno mismo.

Sin embargo, en *Promised Land* las cosas se enredan, porque la trama no implica el proyecto habitual que desplaza el objetivo de los lugares de la compra-venta ilegal de mujeres, hacia las zonas donde los factores macroeconómicos son causas del surgimiento y generación del tráfico de mujeres. Nunca aparece el poder económico que cosifica y trafica, ni el poder administrativo y policial que ignora o desconoce este negocio ilegal. Además, ninguno de sus personajes expresa palabras de afirmación política, ni mucho menos proponen formas políticas de acción para superar la situación.

No encontramos escenas que hagan presentes los aparatos policiales y económicos responsables de invisibilizar o desconocer a las víctimas del tráfico con fines de explotación sexual. Tampoco vemos una cámara que profundice en la miseria del tráfico de personas para plantarnos ideas que evoquen a los espectadores a pensar sobre la necesidad de las grandes revoluciones que hombres y mujeres deberían realizar.

En este filme no se recurre al activismo, porque nunca se inscribe el tema en el contexto económico mundial ni tampoco se instaura una grandiosa acción colectiva. Lo que se hace es testimoniar el tráfico de personas con fines de explotación sexual en Israel, mostrándonos un negocio ilegal que no distingue nacionalidades, condición ni derecho humano alguno. Al haberse grabado gran parte de las escenas con cámara en mano, da la sensación de estar ahí mismo, con las chicas, viviendo de cerca el drama humano de ser vendido en contra de tu voluntad.

Las imágenes-movimiento son muy crudas, ya que plasman a un deshumanizado negocio de mujeres en el mundo actual, en el que se reduce a las víctimas a simples objetos de intercambio de dinero y placer. Pese a que cuenta con

escenas sórdidas, el filme no presenta el problema del tráfico de mujeres con morbo; en vez de eso, construye un relato crítico cuya prioridad no es denunciar, sino dar a las mujeres una personalidad propia que las visibilice como presas de un negocio en el que han sido forzadas a participar.

La intención explicativa y movilizadora parecen estar ausentes en la película, ya que escapa a la tradición del cine documental; filma las cosas tal y como son, sin hacer énfasis en que las mujeres traficadas son miserables. El director renuncia a componer decorados para explicarnos historias de seres invisibilizados, en los que explote su desdicha como ficción. En realidad, la cámara se instala en los lugares del tráfico para que veamos cómo viven las traficadas y, de esta manera, captar sus secretos, escuchar sus palabras y acciones de negación, así como de resistencia. En las escenas se juega virtuosamente con colores oscuros y luces opacas para adentrarnos a los actos y palabras que emanan del sufrimiento y rechazo a la esclavitud sexual.

La pregunta de investigación que orienta el análisis de la película *Promised Land* es la siguiente: ¿Cuál es la expresión política del llanto de Diana que nace de un daño producido por el tráfico de personas con fines de explotación sexual? El asunto que se pretende argumentar en este ejercicio interpretativo es que el llanto de Diana, personaje principal del filme, deja de ser *ruido* que denota dolor y sufrimiento para transformarse en un discurso político que ofrece un testimonio que cuestiona el tráfico de personas con fines de explotación sexual. Este filme es muy valioso por varias razones: evidencia con crudeza la cuestión del tráfico de mujeres; se muestran las vejaciones a las que ellas son sometidas; graba la duración del tiempo poniéndonos cara a cara con las protagonistas de una realidad concreta y real.

En mi opinión, la política ranceriana radica en decir las cosas de otra manera, utilizando la cámara para grabar con toda calma y paciencia los rostros, los gritos, el sufrimiento, los gestos y los movimientos, como un ejercicio de acercamiento al secreto del otro. De ahí, pues, que surja en la pantalla una tercera figura que no son las víctimas ni los victimarios, sino algo obtuso que es y no es ajeno a nuestras vidas. Me refiero a un *algo* impersonal que nos afecta y trastoca como espectadores. Un *algo*

que nos comparte la condición de las vidas de muertos vivientes, generada por la esclavitud sexual. Además, nos acerca a los personajes del filme que piden la palabra para contarnos su historia de una manera cruda y realista. Ese *algo*, según entiendo es la expresión política del tercer sentido.

VIII.I.II Concepto complementario de análisis gestual: La expresión política del Tercer Sentido

Para argumentar este análisis, es necesario recurrir al concepto del tercer sentido de Roland Barthes, con la intención de entender integralmente la política en *Promised Land*; para ello, es fundamental ubicar los gestos de dolor y sufrimiento del personaje principal, en este caso, Diana. Así, pues, se abre un espacio para problematizar a partir de un tercer nivel de sentido, que se vincula con la noción del poder político del filme.

Dicho con otras palabras, me valí de una secuencia en particular, con la cual argumento que la política de *Promised Land* se localiza en el vínculo del tercer sentido con el poder político del filme. La secuencia seleccionada implica un mensaje, añadido a la imagen-movimiento que difícilmente se describiría con palabras, pero que está implícito en la significancia política. Finalmente, reflexiono el vínculo del poder político del filme con el tercer sentido, y sostengo que es posible construir mensajes políticos a partir de la elaboración de discursos surgidos de un conocimiento originado desde las emociones. Ciertamente, emociones que nos afectan y conmueven como espectadores.

Roland Barthes habla de tres niveles de sentido para entender la imagen cinematográfica. El primero es el nivel informativo, en el cual se acopian todos los conocimientos que proporciona la imagen, por ejemplo, las decoraciones, personajes, vestuarios y las relaciones que éstas establecen. La información introduce una historia que vagamente se puede conocer; ésta comunica un mensaje básico que se descifra fácilmente, pero no se profundiza.

El segundo nivel es el simbólico. Se refiere a todo aquello que expresa un simbolismo, es decir, un asunto que no es concreto ni tampoco evidente y que se genera a partir de la presencia de símbolos de tipo gráfico, oral o gestual; éstos

expresan una idea, una forma de sentir o significan un comentario. Lo simbólico forma parte del lenguaje y la comunicación, es algo más complejo que lo concreto del nivel informativo, ya que, para entenderlo, se necesita de la abstracción que expresa una idea; misma que es clara pero difusa a la vez, porque representa aquello que no es temporal ni espacial.

Lo simbólico hace hablar a lo aparentemente mudo que no se puede ver de manera literal en la realidad, pero que es representado a través de símbolos. Este segundo nivel puede entenderse como todo aquello que es personificado por medio de símbolos que significan, figuran, aparentan y representan. Para que lo simbólico construya significado debe formar parte del lenguaje, por ejemplo, el símbolo de un corazón que nada se parece al órgano vital del cuerpo, pero que dentro de nuestra cultura significa amor o cariño; mientras que el dibujo de una nube, puede interpretarse como señal de un día nublado.

A los niveles informativo y simbólico le sigue un tercer nivel, denominado tercer sentido. Éste se refiere a lo evidente, errático, tozudo, notorio, manifiesto, extraño, anormal, ambulante, terco, empecinado y obstinado de las imágenes. El tercer sentido implica un significado escurridizo y difícil de aprehender. A pesar de la imposibilidad de nombrarlo, Roland Barthes lo considera un accidente que provoca significantes. Lo cierto es que el tercer sentido es un signo incompleto, que puede crear un significado pronunciable pero difícilmente descriptivo. En efecto, carece de una individualidad teórica, pero impele a una lectura interrogativa de la significancia y no a una lectura del significado. Esto es así porque se trata de una captación poética:

En oposición a los otros dos niveles, el de la comunicación y el de la significación, este tercer nivel -por más azarosa que siga siendo su lectura- es el de la *significancia*; este término tiene la ventaja de referirse al campo del significado (no de la significación) y de conectar con una semiótica del texto.⁶⁹

⁶⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, España, Paidós Comunicación, 2002, p. 51.

El sentido simbólico tiene una doble determinación. Por un lado, es intencional porque ahí radica lo que han querido decir el director y el guionista a través de sus imágenes y escenas, valiéndose de un léxico general y común de los símbolos. Por el otro, busca al espectador como destinatario del mensaje y va por delante de nosotros para encontrarnos como sujetos lectores. Por ello, el sentido de la significación es evidente y Roland Barthes lo denomina sentido obvio: “*Obvius* quiere decir: *que va por delante*, y éste es el caso de este sentido, que viene a mi encuentro; en teología se llama sentido obvio al ‘que se presenta naturalmente al espíritu...’”⁷⁰

Ahora bien, el tercer sentido se da por añadido, como un suplemento que la intelección del sujeto espectador no logra absorber por completo; es testarudo y huidizo a la vez, intransigente y esquivo al mismo tiempo, liso y resbaladizo, llano y escabroso; por lo que Barthes lo denomina obtuso:

Obtusus quiere decir: *rombo, de forma redonda*; ahora bien, los rasgos indicados (el maquillaje, la blancura, el postizo, etcétera) ¿acaso no son algo así como el redondeo de un sentido demasiado violento? ¿Acaso no proporcionan al sentido obvio una redondez poco aprehensible, acaso no hacen resbalar a mi lectura? El ángulo obtuso es mayor que el recto: *Ángulo obtuso de 100°*, dice el diccionario; asimismo, el tercer sentido se me aparece *como más grande* que la perpendicular pura, recta, tangente, legal del relato: parece como si me abriera por completo el campo del sentido, infinitamente.⁷¹

El sentido obtuso se manifiesta, a diferencia del obvio, fuera de la cultura, del saber y la información, donde el punto de vista analítico parece irrisorio y limitado. Lo obtuso abre al infinito el lenguaje y evidencia como limitada la razón analítica, que se presenta como incapaz de captar las bromas o los gestos inútiles que parecen indiferentes a las categorías morales y estéticas. Lo obtuso está en lo trivial y

⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

aparentemente insignificante, en lo fútil y supuestamente insustancial, y en lo postizo y virtualmente supuesto.

Entonces, ¿cómo definir lo obtuso, el tercer sentido, la significancia a partir de diferenciarlo de lo obvio, es decir, el segundo sentido, la significación? El sentido obvio, el del significado, permite interpretar lo que se simboliza, por ejemplo, un detalle que significa, como lo es una bandera rojiblanca que representa huelga. Mientras que el sentido obtuso, el del significante, lo desvelamos en la escena fílmica, por ejemplo, la causa de un escándalo o desvío que suplementa a lo obvio, ya que borra los límites entre la expresión y lo aparente (el disfraz). Además, lo obtuso ofrece de manera sucinta un énfasis elíptico que implica una temporalidad de la significación, que se revela como postizo y que se vuelve una expresión de ese *algo* que aparece en lo obvio como añadidura.

A lo simbólico de la imagen se accede por medio de lo intelectual. Lo significante, por su parte, asalta lo sensible, porque el sentido obtuso conlleva cierta emoción que no llega a ser pegajosa; en realidad “se limita a *designar* lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valoración.”⁷² Ciertamente, tanto el amor, la belleza y el erotismo, como el malestar, el sadismo y la fealdad, tienen sentido obtuso. El tercer sentido no lo encontramos en los símbolos del lenguaje ni tampoco en el habla, porque no tiene lugar estructural ni existencia objetiva, es un significante sin significado, por lo que resulta difícil nombrarlo y describirlo. Así, pues, su lectura se queda suspendida entre la imagen y la descripción, entre la definición y la aproximación. Por eso Roland Barthes insiste en que:

[...] el sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? En este caso es imposible una expresión pictórica en palabras. En consecuencia, si usted y yo nos mantenemos, ante estas imágenes, a nivel del lenguaje articulado -es decir, el lenguaje de mi propio texto-, el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el

⁷² *Ibid.*, p. 59.

metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución.⁷³

El tercer sentido representa la dimensión del diálogo y la conversación, el debate y la discusión, la plática y la charla alrededor de una idea, afecto o asunto. Barthes propone que el sentido obtuso perturba y esteriliza el metalenguaje por tres motivos. Uno, lo obtuso es discontinuo, porque es indiferente a la historia y su significación. Dos, está en un estado de permanente depleción, es un verbo vacío y comodín, ya que el significante nunca se llena al ser una multiplicidad de posibilidades. Tres, el tercer sentido puede considerarse un acento, algo que emerge de un pliegue marcado en la cargante cubierta de las informaciones y las significaciones.

La significancia es algo que no tiene contenido significativo y subvierte la significación, ya que –como afirma Roland Barthes— “el sentido obtuso, nueva y extraña práctica que se afirma contra una práctica mayoritaria (la de la significación), surge como un gasto inútil, como un lujo; este lujo *todavía* no pertenece a la política de hoy, pero, no obstante, ya pertenece a la política de mañana.”⁷⁴ El tercer sentido es un anti-relato que está disperso y es variable; además plantea su propia temporalidad, es decir, está y no está en el tema del sentido obvio; aparece y desaparece en un espacio que ocupa de diversas formas.

El tercer sentido es la indiferencia frente a la posición del significado, es la significancia suplementaria con relación al relato que narra la imagen. Lo obvio está en el relato elemental que se presenta a la sociedad; mientras que lo obtuso son las contradicciones en lo obvio, eso que incomoda y que genera desacuerdo, por ejemplo, *el llanto de Diana*, y no para destruir el relato del segundo sentido sino para disociarlo y encontrar la subversión. El sentido suplementario lo encontramos en algunas imágenes para perturbar el significante y la diégesis de un filme, pero sin alterar la historia.

⁷³ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 62-63.

En el cine, propiamente en una película, el tercer sentido aparece en lo que Roland Barthes denomina lo fílmico, “que es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban el lenguaje y el metalenguaje articulados.”⁷⁵ Lo obtuso está en lo fílmico, en esa interlocución en la que el lenguaje articulado es aproximativo a ese otro lenguaje que no es lingüístico. El tercer sentido se ubica de manera teórica en la película, pero es difícil describirlo, porque su aparecer es el traslado del lenguaje a la significancia, que es el aparecer de lo fílmico a partir de lo obtuso.

Para Barthes el filme es un texto, es decir, un lenguaje, un relato o poemas, traducidos a imágenes animadas en palabras que articulan lo esencial, profundo y complejo que integra la obra cinematográfica. La película no es lo fílmico ni viceversa, ya que lo fílmico, aunque se desprende del filme, toma su distancia para expresarse con su poética, su propia sensibilidad. Por lo tanto, se puede acceder al tercer sentido a través de la interlocución.

Justo en este momento se puede establecer una relación entre la política convencional, el tercer sentido, la significancia y lo fílmico propuestos por Roland Barthes, con la política, el desacuerdo, la división de lo sensible y su reconfiguración planteadas por Jacques Rancière. El puente de conexión de este vínculo se establece a partir de la interlocución, ya que tanto el tercer sentido como la política son interrupciones de la temporalidad y la normalidad, son fuerzas que proponen otra configuración de la relación de cada uno con los otros. En otras palabras, describen situaciones comunes que se confrontan con situaciones de disensos. Los antagonismos desencadenan desvíos que anuncian la posibilidad de un mundo mejor.

El tercer sentido expresa su política en el mensaje postizo añadido a la imagen que constituye la significancia en lo fílmico: es la oposición, la sensación de inconformidad e incomodidad que el filme expone al espectador; es aquello que se percibe y no es evidente; es más subjetivo y se da en la interlocución entre película y espectador; es lo que exhibe el filme de manera accidental y no intencionada. Lo fílmico abre un espacio donde se manifiesta el poder político del filme, un tipo de

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

palabra que configura un lugar común en el que se pueden abrir posibilidades de pensamiento acerca de las múltiples maneras de construir comunidad.

Expresa su política al ampliar el espacio del disenso, del desacuerdo, que manifiesta la posibilidad de mundos alternativos al normalizado. Visibiliza lo no visto en un espacio polémico. Por ello, el tercer sentido es la apertura a un espacio de intervención que vuelve pensable, discutible y transformable el orden social, declarando el derecho a la palabra de aquello fílmico que propone pensar las cosas comunes, ya que se presenta como una inteligencia que pertenece a todos y a nadie en particular. Sin duda, invita a los espectadores de una película a establecer una interlocución a partir de quebrantar la normalidad.

Lo fílmico en una película son las interrupciones. Y Rancière las entiende como “suspensiones de la ficción colectiva que devuelven a cada uno su propia aventura intelectual, estos cortes que lo obligan a renunciar a escribir lo que otros cien escribirían como él o a pensar lo que en su tiempo piensa o no piensa por sí solo. Todos conocemos estos acontecimientos, siempre individuales, que, de vez en cuando, en un lugar u otro, recuerdan a cada uno su propio camino.”⁷⁶

VIII.I.III El llanto de Diana: Resistencia frente al tráfico de mujeres con fines de explotación sexual

¿Cuál es la política de lo fílmico en la película *Promised Land*?, ¿qué exhibe el poder político de este filme?, ¿qué expresa y cómo lo hace?, ¿a qué interpela?, y ¿cómo capta el habla que sólo parece emanar de la crudeza del dolor de las mujeres que son traficadas en la industria sexual ilegal? Para dar respuesta a estos cuestionamientos, se procede a analizar una secuencia de esta película buscando respuestas en la interlocución entre el analista y la película, lo que, en esencia, es el fundamento de la interpretación de la política de este filme.

En algún momento del filme, las chicas traficadas llegan a un restaurante llamado *The Red Sea Star*, el cual se ubica en territorio israelí, justo en las costas del Mar Rojo. Por fuera parece un bar costero internacional, ya que tiene banderas de

⁷⁶ Jacques Rancière, *Momentos Políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, p. 20.

distintos países y continentes, aludiendo –en mi opinión— a la internacionalización de la trata de personas. Ellas cargan sus maletas, custodiadas por los traficantes, quienes las conducen al interior del establecimiento a través de jaloneos y gritos, pero sin lastimarlas porque son mercancía. Una cámara en movimiento capta las escenas en planos medios. Sí la cámara fueran los ojos de los espectadores, el efecto que se produce es de acompañamiento, como sí nosotros fuéramos parte de ese tránsito y camináramos al lado de las chicas, viviendo con ellas su calvario y sintiendo la impotencia de no poder hacer nada (Imagen 1).



Imagen 1. *Promised Land*, Amos Gitai, 2004.

Dentro del lugar, las chicas son dirigidas a una habitación en la que les ordenan dejar sus maletas y quitarse la ropa. Ellas se quedan perplejas. Los traficantes las apresuran y les arrebatan sus equipajes, tirándolos y, enseguida, les despojan de sus ropajes. Las mujeres se quedan en trusas y se tapan los senos con los brazos. A continuación, las llevan a otro espacio, formándolas para bañarlas como si fueran

animales. Con una manguera las rosean con agua fría, les gritan, les ofenden, les obligan a no resistirse (Imagen 2).



Imagen 2. *Promised Land*, Amos Gitai, 2004.

En pocas palabras, viven un proceso de tortura que las cosifica y deshumaniza. Nos las llaman por sus nombres, más bien las nombran con adjetivos soeces, tratándolas como objetos de consumo. Sufren una fractura interior que las impele a obedecer las órdenes de sus proxenetas, eliminando todo indicio de resistencia y acostumbrándolas al sometimiento.

Después de este primer calvario, son llevadas a otro cuarto para que se sequen. Ahí les dan toallas y ropa que no es la suya: vestidos, corsés, pantaletas y demás indumentaria, para vestir sus cuerpos de manera erótica y sensual. Ahora el control sobre ellas es total; han despedazado su voluntad y les han arrebatado su identidad, uniformándolas para su nueva labor. Acto seguido, las conducen al espacio principal del establecimiento.

Las protagonistas tienen frío y parecen resignadas. Un traficante, quien había organizado la subasta, pide maquillaje para aplicárselo a las chicas y prepararlas para lo que será una fiesta sexual en el lugar. Los rostros de las chicas aparecen en primeros planos mientras las pintan. Lo que expresan en sus gestos es aterrador, sus miradas lucen ausentes, están ahí en cuerpo, pero no en mente ni alma, sus emociones parecen muertas. La escena es acompañada por una música de fondo que es aguda, angustiante y terrorífica, efecto que enfatiza la deshumanización que están viviendo.

Anne, la maquillista, es detenida por una mujer mayor llamada Hanna, quien viste como la típica proxeneta y fuma con mucha excentricidad. Mientras observa a las chicas, su actitud sugiere que fue prostituta o al menos ha estado en ese mundo durante mucho tiempo. Inmediatamente, toma el lugar de Anne para continuar maquillando a las chicas, las mira con mucha atención y lentamente les esparce el humo de su tabaco. De inmediato Hanna entrega su cigarro a uno de los encargados de la seguridad del lugar y comienza con su labor de embellecimiento. Aquí inicia un terrible proceso: Hanna va a realizar una táctica muy común de los proxenetas, que consiste en convencer a las mujeres que ese es su destino y que no hay salida, por lo tanto, es mejor aceptarlo y disfrutarlo; rompe la psique de las víctimas obnubilando toda posibilidad de escape.

Lo cierto es que Hanna las maquilla como si fueran muñecas; las observa como cosas, con cierta suspicacia; ninguna de ellas la ve a los ojos, porque sus miradas continúan perdidas. La pista musical de fondo comienza de nuevo, se vuelve a sentir el ambiente angustiante, incómodo y asfixiante. Hanna le dice a una de las chicas, mientras la maquilla, que “sí los tiburones fueran humanos, construirían cajas en el mar y pondrían todo tipo de platillos deliciosos, para los peces pequeños y, generalmente, las mantendrían limpias.” El objetivo de la proxeneta es que las chicas se resignen y renuncien a su condición humana. En mi opinión, Hanna y sus secuaces representan a los tiburones y las chicas representan a los peses, situación que visibiliza el poder que tienen sobre ellas los explotadores sexuales.

Es el turno de Diana para ser maquillada por Hanna. Nuestra protagonista está llorando, su rostro quiere ser inexpresivo, no desea que la vean, no quiere sentirse humillada, se sigue resistiendo, mira a los ojos a su verdugo, pero no aguanta su pesada mirada. Hanna le dice que no llore porque así no podrá maquillarla; se limpia los ojos, pero no puede parar de llorar, está sufriendo, se niega a aceptar esta condición, aún no se rinde, no se resigna pese a lo hostil de su situación. Hanna empieza a susurrarle una canción para tranquilizarla e insiste en que no llore para poder maquillarla. Le dice que va a ser amable con ella, que pare de llorar, pero Diana sigue derramando lágrimas; su ceño es estremecedor y provoca empatía y compasión al espectador. No cabe duda que se sufre y se llora con ella. Me da la impresión que las lágrimas de Diana cortan como filosas navajas, desgarrando el velo del cual emerge un alma que sufre emocional y espiritualmente (Imagen 3).



Imagen 3. *Promised Land*, Amos Gitai, 2004.

Para tranquilizarla, Hanna le confiesa que tuvo que dejar su casa hace mucho tiempo; que nació en Alemania, justo en la frontera. En realidad, le dice esto para manipularla y disuadirla a que acepte su condición. Le explica que cuando vivía en su

país hacía lo que le gustaba, actuaba en un escenario y que, un buen día, se enamoró de un judío, yéndose a Israel con él. En este punto, Hanna enfatiza que cuando te enamoras, no piensas en lo que dejas atrás. Por eso asegura que nadie te puede decir a quién ames y que el amor es una especie de descarga eléctrica que noquea.

Hanna explica que todo estaba bien con su pareja judía, pero por no tener un bebé, esa relación terminó. Después llegó otro hombre a su vida, Yussuf, quien la llevó a otra vida (no especifica a cuál), pero se intuye que fue al mundo de la prostitución. Por eso le dice a Diana que “la vida no tiene un sólo camino, tiene otros caminos alternos, y me dio mucha curiosidad explorar esta parte del camino, no estaba segura de a donde me llevaría, y bueno...”

Las palabras que Hanna dirige a Diana se exponen en primeros planos y cortos. Ellas no están estáticas, una maquilla a la otra, la mirada de Hanna expresa fuerza, pero también un dolor que se esconde muy en el fondo de su alma. La mirada de Diana es de esperanza, como si sintiera por un momento que Hanna está siendo empática con ella. No obstante, Hanna continúa maquillando a Diana y le dice que ya no vive con Yussuf, aunque continúa haciendo negocios con él. Todo parece indicar que ese hombre es un tratante y se dedica a prostituir a mujeres de manera forzada, ya que Hanna comenta que él controla el norte y ella el sur, espacios territoriales en los que tienen sus esferas de dominio en el negocio de la prostitución forzada.

Hanna le dice a Diana que le recuerda a alguien, no especifica a quien, pero sigue insistiéndole para que deje de llorar. Por su parte, Diana externa su miedo e, inmediatamente, Hanna la calla y la trata de tranquilizar, diciéndole que quiere ser amable con ella porque necesita ser amable con alguien. Abraza a Diana con mucha empatía, como si fuese el abrazo de una madre que expresa a su hija su amor para calmarla. Ese abrazo estremece, eriza la piel y acaricia el alma. Diana se recarga en su hombro, mientras Hanna la masea para apaciguarla. No obstante, su llanto no se detiene, continúa, cada vez más impactante. Los sollozos son como de arrepentimiento, como si no quisiera estar viviendo esto, como si tratara de tocar el corazón de Hanna para que la ayude a despertar de esa pesadilla que está viviendo.

Mientras abraza a Diana, Hanna le expresa que no le puede dar mucho, lo único que puede ofrecerle es una pulsera, la cual se quita de su mano izquierda y se la entrega. En este momento termina la empatía y Diana recibe un golpe de realidad: mirándola fijamente a los ojos, sin ninguna muestra de caridad, le indica que ahora va a trabajar para ella, que es el momento que comience a ver la prostitución como un trabajo, que piense que no es prostituta, que está trabajando. Mientras le acaricia la cara de manera conmovedora, le reitera que esa es la única alternativa para que sea amable con ella. Entonces, inesperadamente, Diana le pregunta a Hanna: ¿qué había pasado con esa persona? Ella le contesta con tono irónico que cree que está muerta o que quizás no. La reacción de Diana es tomar el rostro de la matrona y mirarla con incredulidad y tristeza. Hanna responde abrazándola y enseguida se aleja sonriéndole con dulzura. Diana la observa impactada con la sensación de que vio la humanidad de Hanna.

Nuestra protagonista aparece en un primer plano, su expresión es de incertidumbre, de cierta resignación, pero a la vez desprende cierta esperanza, resistencia y deseo de hacer algo para escapar. Anne termina de maquillar a Diana, mientras que en otra escena se muestra el rostro de Hanna, con cierta tristeza por identificarse con la víctima. La pregunta que le hizo Diana le caló hondo, pero finalmente tomó fuerzas y su semblante nuevamente se endureció. Los ojos, ventanas del alma, muestran un dolor almacenado en el interior de la proxeneta. Aunque parezca extraño, Hana parece sentir compasión, pues es un ser humano. Sin embargo, el sufrimiento que ha vivido la hizo pasar de víctima a victimaria.

VIII.I.IV El poder político del filme *Promised Land*: La política del llanto de Diana

Lo obtuso en la secuencia descrita lo encontramos en la experiencia negativa de Diana. Experiencia que traspasa el alma al ser testigos de la tortura que reciben las chicas y del llanto doloroso de la protagonista. Situación terrible e inclemente que aparece en la pantalla para trastocarnos. Sin duda, son imágenes indignantes que indigestan al espectador. No obstante, es pertinente y valiente mostrarlas, porque señalan y visibilizan la dimensión del dolor humano como consecuencia del tráfico de mujeres con fines de explotación sexual.

Las escenas de esta secuencia muestran el hecho de que en la sociedad se están rompiendo los lazos sociales. Sin embargo, motiva a los espectadores más allá de la desesperanza; este dolor producto del baño de tortura y de las lágrimas de Diana, se convierten en una posibilidad emancipadora. Retomando a Rancière, se puede sostener que la emancipación es la salida de un estado de minoridad a partir de la demostración de la igualdad de las inteligencias. Lo cual posibilita al espectador a salir de su sitio con sólo mirar, para ocupar su equipamiento sensible e intelectual que le permita pensar y comprender el por qué y las consecuencias de lo que observa en la pantalla y relacionarlo con lo que pasa en el mundo en que vive.

Lo que se presenta en la pantalla es algo que podría verse como una división policial de lo sensible compuesta por la existencia armoniosa entre una ocupación y un equipamiento; entre el hecho de estar en un tiempo y espacio específicos. Dicho con otras palabras, ejercer en ellos ocupaciones definidas y estar dotados de las capacidades de sentir, decir y hacer, convenientes a estas actividades. En este caso, el baño a las chicas y las palabras de Hanna a Diana, son mecanismos mediante los cuales los tratantes les hacen saber su lugar en la estructura jerárquica de su organización.

La tortura es un mecanismo de sometimiento para anclarlas en un lugar, donde sus cuerpos ya no son de ellas, ahora son fuente de dinero para sus dueños. De ahí que las bañen, las vistan y las arreglen para prostituir las. Lo único que tienen que hacer es obedecer y prostituirse sin resistirse. Por eso las cosifican y no deben sentir ni hablar como humanos, porque esa condición no les pertenece más. Ahora son máquinas de trabajo asignadas al tiempo y espacio del comercio sexual.

Sin embargo, en esta parte de la película hay otra irrupción de lo fílmico a través del poder político del filme, que representa en lo obtuso una política de la emancipación. Al dejar una ventana abierta a la humanidad de estas mujeres, se cuestiona la aparente incapacidad de las traficadas para emanciparse de la prostitución. Siempre hay una posibilidad de liberación. En consecuencia, se produce una ruptura del supuesto acuerdo policial entre una ocupación y una incapacidad, y ya no vemos a las chicas como sólo cuerpos destinados a la prostitución. Al contrario, su

dolor lleva a percibir las como seres parlantes que sienten y desean libertad e igualdad como cualquier otra persona.

Así, pues, el poder político del filme de la mano de lo obtuso, desmantela la idea de que esos cuerpos y almas solamente están destinados a la prostitución forzada, pese a que se les moldeó para eso. Nos coloca como espectadores en los cuerpos lastimados y posesionados de las mujeres vejadas. Lo cierto es que esta empatía e identificación activa nuestras capacidades de sentir, hablar y entender que el pensar y el actuar no pertenece a nadie en particular, en realidad pertenece a cualquiera, sin distinción alguna.

Esto no quiere decir que la emancipación descubra nuevas capacidades en las chicas ni tampoco que nos haga ver su incapacidad de resistencia como algo real. Más bien la experiencia de tortura, sometimiento y las lágrimas de Diana, desmantelan las formas ilusorias del orden policial. Orden que trata de perfilar en la miseria a las mujeres explotadas. La emancipación ranceriana desvela los mensajes falaces (que hacen posible el sometimiento) y difumina la frontera entre ficción y realidad.

A partir de la angustia producida por las experiencias que viven las mujeres traficadas, el espectador reconfigura el mundo. Es decir, la emancipación es el desmantelamiento de la división de lo sensible a partir de lo pensable y lo factible del espectador. Emancipar no es liberarse de la dominación, es reconocer que las chicas expresan algo con el sufrimiento y con ello salen de su estado de minoridad; ya no son ruido, en el momento que nos ponemos en su lugar y comprendemos lo que quieren decir con su sufrimiento; se vuelven habla, se comunican, por lo tanto, ahora las vemos como seres dotados de lenguaje.

Reconocer la realidad detrás de la apariencia de las imágenes, sugiere un cambio de trayectoria, ya no pensamos a las chicas como simples víctimas que sufren solamente, sino vemos en ese dolor representado una fuerza que nos acerca al secreto del otro para invitarnos a asistir al encuentro de lo real de la película más allá de la pantalla. Dejamos de verlo como algo representado para observarlo como un asunto que sucede en el mundo real, ya que las imágenes de la secuencia no

construyen la realidad, más bien retoman lo real para construir su historia e invitar al espectador a que mire eso que desconocía o ignoraba.

Es así como el llanto de Diana deja de ser un asunto meramente compasivo, para convertirse en escenas de disenso que subvierten lo obvio a través de lo obtuso y, por consiguiente, pone en discusión aquello de lo que no se quiere hablar o mirar. Este desacuerdo interrumpe, alterando la normalidad de la película que perturba la organización de lo sensible que hay en ella. Sin duda, desnuda la realidad que está oculta bajo las apariencias y permite una interpretación de lo obvio. Por eso, el dolor de Diana y sus compañeras de viaje, mismo que se vertió en lo obtuso, reitera que toda situación es susceptible de ser resquebrajada en su interior, abriendo el camino a múltiples percepciones y significaciones.

La emancipación en esta secuencia no es la liberación de su condición, por el contrario, es reconocer su situación tal y como es, para estimular la sensibilidad y la inteligencia de los espectadores y, de esta manera, pensar en otros contextos de lo posible. Gracias a la experiencia fílmica se descubren y señalan los mecanismos de la prostitución forzada, mermando su capacidad. El poder político del filme pone en juego la evidencia de lo que es percibido para pensar en lo que es factible, destruyendo la superioridad de los traficantes sobre las traficadas y mostrarnos que son iguales, es decir, individuos con igualdad de inteligencias y sentimientos.

La política ranceriana no significa la transformación del mundo, pero sí la aportación de otra manera de percibirlo al atribuirle cualidades a quien no las tenía. En el llanto de Diana, por ejemplo, es la conversión de ese dolor en una palabra que escinde lo dado y propone un mundo donde lo que lastima no exista más. Así, pues, lo fílmico en *Promised Land* surge de la pantalla, no para instruir al espectador, ni para imponer una lección ni transmitir un mensaje obvio; más bien, lo obtuso produce una forma de conciencia, una intensidad manifestada en el sentimiento, en ese mero afecto que traspasa al que ve la película y que le transmite una energía que acciona el pensamiento para producir una opinión no orientada por el director de la película.

VIII.II La política del silencio de la mirada de Sofía en el filme *Las Elegidas*



Las Elegidas, David Pablos, 2015.

VIII.II.I Problematicación del filme a la luz de Jacques Rancière: La irrupción del daño como desacuerdo

Según Jacques Rancière no hay una única política del cine, en cambio existen figuras singulares en las que los cineastas se dedican a reunir dos significaciones de la palabra política. La primera significación es aquella por la que se puede calificar una ficción en general. En este sentido se ve a la política en aquello de lo que habla un filme, por ejemplo, la historia de un conflicto, de un movimiento, la manifestación de una situación de sufrimiento o de injusticia, entre otras más.

La segunda significación es la ficción cinematográfica en particular, es decir, se ve a la política como la estrategia propia de un proceso artístico mediante el cual se acelera o desacelera el tiempo y los modos de ampliar o comprimir los espacios. Esto se logra mediante el uso de distintos planos, por ejemplo, *close up*, barrido de la cámara, efectos de luces y color, etcétera; también la manera en la que se busca el acuerdo o desacuerdo entre la mirada y la acción; las formas de desencadenar los antes y los después; los recursos técnicos para manejar el afuera y el adentro, lo visto y no visto.

En consecuencia, no hay una sola política del cine, cada filme manifiesta la suya a través de la relación que se hace entre la narrativa y las técnicas formales, entre la historia que se cuenta y cómo se narra, entre los temas y encadenamientos de técnicas y planos que dan forma a la película misma. Se podría decir que la política de una película se constituye a través de un encuentro entre narrativa y aspectos técnicos y formales.

Las Elegidas es una película mexicana del año 2015 y fue dirigida por David Pablos. Fue seleccionada por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas para representar al cine mexicano en la edición 2017 de los premios Goya. El filme es una historia dura sobre una adolescente, Sofía, interpretada por Nancy Talamantes, que es víctima de una red familiar de trata de personas con fines de explotación sexual. La idea de la película parte de un guion del escritor mexicano Jorge Volpi, transformado por Pablos.

La trama del filme está contextualizado en la Ciudad de Tijuana y se centra en la historia de Ulises y Sofía, quienes son dos adolescentes que están enamorados. Él es hijo de Marcos, quien en su intento por introducirlo al negocio de la trata de mujeres que existe en su familia, obliga a Ulises a que haga de Sofía su primera víctima, lo cual no puede cumplir porque se enamora de ella. Ulises confiesa a Sofía que su familia pretende que él la prostituya y la convence para que escapen. Son descubiertos por Marcos, quien envía a Sofía a una casa de citas a prostituirse en contra de su voluntad bajo la amenaza de que si se negaba, dañarían a su madre y hermano.

Ulises le pide a su padre que no prostituya a Sofía, Marcos no acepta y le pone como condición enamorar a una chica para que ocupe el lugar de ella y así liberarla. En su búsqueda, Ulises orientado por su hermano Héctor, conoce a Martha con quien, en contra de su voluntad, va a poner en práctica los conocimientos de padrote aprendidos para engancharla y colocarla en la explotación sexual forzada. El propósito de Ulises es sacrificar a Martha para salvar a su novia Sofía de la prostitución obligada de la que también es víctima.

El desarrollo de la película obliga a poner atención en las miradas y formas de pensar y sentir de víctimas y victimarios; permite un acercamiento a la realidad del mundo de la trata de mujeres con fines de explotación sexual. A través de las miradas de horror y terror, transmiten el dolor y el sufrimiento de las elegidas para la prostitución forzada que enriquecen a los padrotes, quienes las cosifican y deshumanizan para sacar provecho económico.

Lo cierto es que el filme retrata una parte de la realidad dolorosa y cruel de la explotación sexual. Básicamente nos muestra dos aspectos de la trata de personas con fines de explotación sexual. Primero, en la historia del personaje de Ulises, nos permite ver cómo funcionan los mecanismos y estrategias de los tratantes de personas. Segundo, la historia de Sofía nos enseña como las mujeres son enganchadas hacia la trata de personas y ejemplifica a manera de vivencia, el dolor y el sufrimiento que vive una mujer que está siendo explotada sexualmente. Se hace evidente la normalización de la crueldad humana y los procesos económicos y culturales que fortalecen la esclavitud sexual.

Hay tres razones importantes por las cuales se escoge a *Las Elegidas* para trabajar una inquietud intelectual y académica, que busca exponer y argumentar la forma en que opera el poder político del filme en una secuencia que nos acerca al dolor de Sofía.

En primer lugar, este filme pone de manifiesto las tensiones y contradicciones propias de la explotación sexual como parte de la trata, donde se dejan de lado los datos y cifras para hablarnos directamente del tema a través de vivencias.

La segunda razón es la forma en que se pone en escena la palabra por medio de la tristeza y sufrimiento de la mirada de Sofía, que habla de una tensión aparentemente irresoluble que lleva al espectador a sentirse identificado con el dolor de este personaje.

Tercero, la narrativa de la película no se centra en revelar los mecanismos de la dominación que permiten que este delito exista. Por el contrario, hace un examen detallado de la dimensión humana compartiéndonos el dolor de quien vive la prostitución forzada.

Las Elegidas es el punto de apoyo para explicar la política de la mirada de sufrimiento por medio de la relación entre el binomio cine-política y el primer plano. Por ello, la pregunta que guía el análisis de esta película es ¿por qué es político el silencio de la mirada de Sofía que expresa un dolor y sufrimiento causado por la explotación sexual? El método adecuado para dar respuesta a este cuestionamiento consiste en tomar de este filme la historia del personaje de Sofía como punto de partida y referencia para argumentar que, en su rostro pasmado, hay una mirada de dolor que adquiere una dimensión política que pone en escena la palabra para cuestionar la situación de explotación sexual en la que se encuentra.

Es importante aclarar que la elección de esta película no responde a que se le considere un modelo de filme político. Por el contrario, encontramos ahí un dolor que es vuelto un asunto político por medio de la técnica del *close-up* que, de manera incidental, permite reflexionar sobre el dolor que vive una mujer que es explotada sexualmente. Por ello se profundiza en la historia del personaje de Sofía, quien da voz

a un sin número de mujeres que son tratadas y explotadas sexualmente. En este punto quiero aclarar que no me interesa explicar ni mucho menos profundizar en los principios y motivos que guiaron al director David Pablos a realizar esta película.

Lo que pretendo es señalar la lógica de la relación entre la mirada de tristeza y sufrimiento de Sofía con su implicación política. Para ello, me valgo de una teorización a través del primer plano y el poder político del filme; de tal suerte que se interprete la expresión política que vemos en la pantalla, tomando las vivencias del personaje principal. Este procedimiento revela las formas sensibles del *close-up* y las cuestiones políticas que visibilizan la dimensión del dolor que produce la explotación sexual en las mujeres que son tratadas.

Para conseguir este objetivo es necesario señalar cómo la cámara, por medio del primer plano que retrasa y suspende el movimiento, ofrece a la mirada del espectador la posibilidad de encontrar una historia en un rostro; recordándonos que en la política al igual que en el cine, hay actuación, es decir, esa capacidad de transformación que pretende la construcción de un mundo posible. Para ello, se parte de la explicación del primer plano de Béla Balázs. Cabe señalar que el primer plano es un recurso técnico cinematográfico que enfoca la atención en el rostro de un personaje, con el objetivo de mostrarnos la intimidad del detalle.

Por consiguiente, se analiza una secuencia donde se conjunta el primer plano con el concepto del poder político del filme. La finalidad es exponer cómo en *Las elegidas* se vuelve político el asunto del dolor de la explotación sexual que viven las mujeres en condición de trata de personas; narrativa expuesta a través de la historia de Sofía y visibilizada en sus gestos de tristeza y sufrimiento. Este ejercicio interpretativo cierra con una reflexión alrededor de qué tanto la política expresada en la mirada de tristeza y sufrimiento de Sofía, abre un espacio de discusión que hacen explícita una realidad que merece ser atendida y visibilizada.

VIII.II.II Concepto complementario de análisis gestual: La expresión política del Primer Plano

Béla Balázs considera que la base del lenguaje cinematográfico es la cámara, ya que tiene un poder que emana de su posición observadora. Esta capacidad hace que los movimientos de la cámara modifiquen lo que percibimos con nuestra mirada y perspectiva. El primer plano descubre las raíces secretas de una vida, dando profundidad y sentido revelador al encuadre que, cuando toma a una persona, corta en los hombros y sigue hasta la cabeza, resaltando el rostro y acercándonos más al secreto del otro en el marco de su intimidad. En palabras de Balázs:

El primer plano puede únicamente actuar con la precisión natural del detalle. Sin embargo, los buenos primeros planos irradian ternura, porque descubren discretamente las cosas ocultas. Crean un ambiente de delicada atención, presente en la actitud de la persona que no pasa indiferente ante la íntima familiaridad de una pequeña vida. Los buenos primeros planos producen un efecto lírico. Los percibe no la buena vista, sino el buen corazón. Los primeros planos ponen a menudo en evidencia de forma dramática lo que ocurre *realmente* tras la primera apariencia.⁷⁷

El *close-up* muestra el detalle en la atmósfera del rostro y la mirada que domina la pantalla, expresando en imágenes la sensibilidad poética que apela a nuestras emociones. Este plano vuelve significativo lo que es proyectado en lo que yace de cerca y deja huella en nuestro sentido humano. Además, desvela en los detalles de la expresión del rostro, algo que nos relaciona y vincula afectivamente con la historia de ese otro que vemos. Nos conecta, sin duda, con un sentimiento o estado de ánimo que posibilita un pensamiento sobre el alma del personaje, posible solamente por la interlocución.

Cierto, por un lado, el rostro refleja y expresa un sentimiento real y profundo; por otro lado, nos centra en su dimensión espiritual que emite sentimientos o ideas,

⁷⁷ Béla Balázs, *Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 47.

muchas veces sin hablar, y que se dirigen al ojo más que al oído. El primer plano hace que la angustia, el sacrificio, el amor y el dolor, digan más en la expresión de un rostro que en las palabras en sí mismas; es una unidad de la expresión cinematográfica que permite aparecer en el cine un discurso que dialoga con el espectador desde su forma particular: la imagen en movimiento.

El primer plano tiene un poder revelador que muestra una esfera invisible que pasaría inadvertida si no fuera por el acercamiento al detalle del rostro humano. La cámara cinematográfica funciona como una lupa que desvela lo que no es espacial y consciente, por ejemplo, los estados de ánimo, las intenciones, los sentimientos, los pensamientos y las emociones. A partir de Balázs se puede pensar que el *close-up* persuade no necesariamente con palabras, sino con un lenguaje visual que expresa, hace tangibles y vuelve carne, experiencias humanas aparentemente inteligibles.

El *close-up* en una película es una técnica estética y significativa que nos sitúa en el rostro humano, donde su poder clarividente sobre la experiencia de la subjetividad de la conciencia humana es provocado por la realidad objetiva, enraizada en lo que nos es familiar y que, a su vez, posibilita el suministro de sentido y la producción de empatía. La observación aguda del detalle encamina a lo no aparente, a eso que sólo es posible acceder por la percepción de la emoción y el afecto más que por la razón.

Balázs asegura que el primer plano, cuando capta un rostro, muestra las capas más profundas del alma para encontrar aspectos de las experiencias internas de lo que realmente está sucediendo en la superficie de las apariencias y dimensiones inconmensurables. Su encuadre es clarividente y potencialmente revelador de la mirada profunda: enfatiza en el señalamiento del silencio de los detalles significativos, al desplazar y cortar el espacio para hacer más lento el movimiento y suspender el tiempo narrativo. Esto permite un análisis detallado de lo que se presenta en el momento, gracias a la creación de un instante que aprueba contemplar reflexivamente.

Dicho esto, ¿existe alguna relación entre la idea de política de Jacques Rancière con el primer plano de Béla Balázs?, ¿cómo se vincula en una película el poder político del filme con el primer plano?, ¿por qué el *close-up* puede ser político y qué

características permiten ver su irrupción? No todos los primeros planos son políticos, la política en el *close-up* es como un acontecimiento que interrumpe la normalidad del desarrollo de la narrativa de la película que muestra algo. Lo que se muestra está justo donde aparentemente no sucede nada, por ejemplo, la aparente monotonía de las vidas de los personajes.

La irrupción política del primer plano no es mostrar solamente la rareza o extrañeza de lo que es ajeno a nuestras vidas; más bien, es una suspensión de la ficción colectiva que sólo mira lo que se debe entender. De esta forma se invita al espectador a su propia aventura intelectual que muchas veces está en aquello que aparentemente no interesa a nadie; eso que no es filosofía para filósofos, ni historia para historiadores, ni sociología para sociólogos, ni ciencia para científicos. Ciertamente la política del primer plano es la irrupción de la nada, o la casi nada, que nos lleva a preguntarle al que mira y observa: ¿quién eres?, ¿qué hablas? y ¿qué nos dices?

Las manifestaciones del poder político del *close-up* pueden ser aquellos momentos en que abandonamos el camino ya trazado por los que “saben” e insisten en qué es “la verdad” y qué entendemos a partir de su saber científico específico. Lo cierto es que con el poder político del *close-up* se quebranta la imposición de un saber, para ir en la búsqueda de lo que a cada uno nos dice lo que miramos y experimentamos, es decir, vivenciar el afecto que nos provoca la experiencia fílmica. Dicho con otras palabras, distorsiona lo que puede provocar el primer plano a través de su capacidad de suspender los detalles en el espacio y el tiempo cotidianos, destacándolos como una realidad separada e invitándonos a lo que Balázs denomina contemplación reflexiva.

Aquí encontramos una conexión entre Balázs y Rancière: ambos consideran como normalizado que se nos enseñe a percibir las cosas del mundo solamente a través de las generalizaciones habituales, así como de los esquemas conceptuales definidos y establecidos para comprender lo determinado, es decir, nos dictan cómo entender y sentir lo mirado. Para Balázs, el potencial del primer plano es romper con esta normalidad al quitar el velo que impide ver lo oculto, lo misterioso, lo no

acostumbrado y antinatural. Este potencial es, desde Rancière, la irrupción de lo político. Y, con este razonamiento, se puede establecer el vínculo que permite afirmar que el *close-up* puede tener un poder político disruptivo.

Así, pues, el sentido del primer plano se construye en la subjetividad dentro del extenso mundo visible de objetos organizados de acuerdo con la lógica narrativa del cine. La política del primer plano surge cuando aparece la ruptura que muestra lo expresivo de los rostros u objetos, para señalar que el *close-up* es un poderoso instrumento creativo. De ahí que la imagen permita mirar el mundo que nos rodea de un modo diferente al establecido, volviendo visible lo imperceptible, sensible lo indiferente, pensable lo impensable y decible lo indecible.

VIII.II.III El rostro pasmado de Sofía: Resistencia frente a la explotación sexual

¿Por qué es político el silencio de la mirada de Sofía que enuncia un dolor y sufrimiento causado por la explotación sexual?, ¿cómo se expresa? y ¿qué nos dice a partir de irrumpir en la narrativa de la película *Las Elegidas*? Para contestar estas inquietudes, se analiza una secuencia de esta obra cinematográfica, con la intención de buscar respuestas en los detalles de los primeros planos que capturan las expresiones del rostro de este personaje. La secuencia muestra una mudez que comunica y vuelve legible lo ilegible; problematiza la cuestión de quiénes están incluidos y excluidos en la sociedad y bajo qué título lo están; y, finalmente, señala cómo la mirada expone argumentos con una inteligencia compartida que se opone a la invisibilidad de su condición que la sitúa en la exclusión y negación de la palabra.

La secuencia inicia cuando Sofía busca escapar de la casa donde están prostituyendo a las elegidas. Ella se percata que el vigilante de la puerta entra al baño y, en consecuencia, aprovecha la ocasión para caminar hacia la salida; muestra duda y temor, pero alberga la esperanza de escapar. En ese momento aparece la madrota y le dice de forma irónica que abra la puerta y se marche, que puede irse cuando quiera. Sin embargo, debe acordarse que sus tratantes saben dónde viven su mamá y su hermano. La amenazan diciéndole que, si decide marcharse, sus familiares sufrirán las consecuencias. La cara de Sofía expresa miedo, se siente atrapada por el

amor a su familia. En ese instante la protagonista mira hacia la luz exterior de la casa, respirando con angustia y resignación: ha sido obligada a quedarse.

Aquí empieza el primer plano de la tristeza y el sufrimiento, se hace vivencial el dolor de Sofía bajo la condición de la prostitución forzada. Aparece su rostro triste que contrasta con los rostros de los clientes que la utilizan para tener sexo. Es una puesta en escena donde predomina el juego de las miradas y semblantes de angustia y placer pertenecientes a Sofía y a seis clientes que tienen relaciones sexuales con ella. El juego de cámara continúa centrando la atención en las miradas y semblantes. La habitación en la que la prostituyen es blanca, lo que ayuda a ver de manera alternada la mirada de Sofía y las de los clientes desnudos.

El sexo no es explícito, se da fuera de campo. Ciertamente, el espectador tiene que imaginárselo mediante el conjunto de sonidos que se escuchan. Además, en la cama donde se supone hay actos sexuales, aparecen un par de condones usados y fluidos. Los gemidos de Sofía se van haciendo poco a poco más dolorosos, mientras que los de los clientes son de un placer exacerbado. Los sollozos de ella son de queja, rechazo, negación y desconsuelo, y los de los hombres son de goce frenético. La escena termina con un primer plano que capta la mirada cabizbaja de Sofía: sus ojos están llorosos y se pasa la saliva como si estuviese tragando el mal momento que está viviendo. Este *close-up* expresa tristeza y sufrimiento causado por un dolor que busca conectar con el espectador para compartirle su amargura (imagen 1).

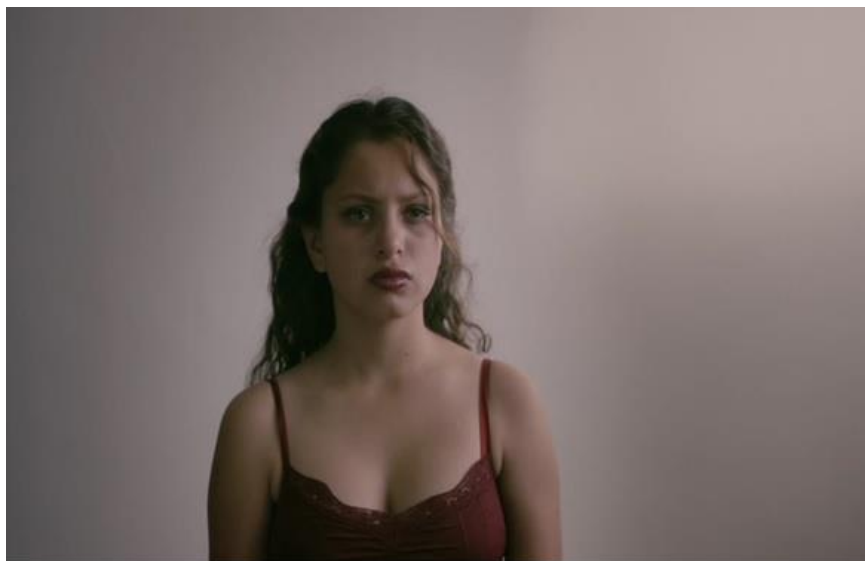


Imagen 1. *Las Elegidas*, David Pablos, 2015.

El rostro de nuestra protagonista expresa algo de forma no verbal: una inefable emoción, fruto de sentimientos encontrados. En efecto, el *close up* encuadra la cara justo cuando se levantan los extremos internos de las cejas y aparece en el entrecejo una arruga vertical profunda; asimismo, los labios de Sofía se estiran horizontalmente y el inferior empuja hacia arriba. En definitiva, se vislumbra un sentimiento de tristeza en su rostro que conecta con el espectador y que produce empatía con aquellos que la miramos. Es un dolor afectivo provocado por un decaimiento espiritual. En otras palabras, la experiencia cinematográfica descubre una mirada abatida, provocada por el dolor de Sofía al ceder su cuerpo en contra de su voluntad.

El rostro de Sofía denota pena y sufrimiento, su respiración es acelerada y angustiante, tiene el pelo suelto. No mira directamente a la cámara, pareciera que mira fuera de la pantalla, como si buscara la mirada de los espectadores (imagen 2). Los ojos de Sofía están cargados de sufrimiento y su mirada quiere revelarnos algo que está más allá de lo evidente. En mi opinión, ese *algo* se traduce en que no hay nada peor que observar el sufrimiento de los otros.



Imagen 2. *Las Elegidas*, David Pablos, 2015.

La mirada es de frustración, ansiedad y dolor. Es una mirada que denota la terrible situación que padece la protagonista. La imagen realmente nos sacude. El dolor de ella se incrusta en nuestra mente y nos hace sentir los miedos, deseos y exigencias ante una situación de esta naturaleza. Paulatinamente la cámara se acerca al rostro de Sofía hasta que lo difumina; en paralelo, aumentan los sollozos del entrampado sexual y en ese instante el rostro se desvanece, percibiéndose solamente una silueta acompañada de un silencio sepulcral.

La secuencia del rostro de Sofía nos impele a no ignorar el dolor de la protagonista y, asimismo, nos invita a tratar de comprenderlo. Sin duda, la experiencia fílmica genera empatía no sólo con ella, también con la historia de las muchas elegidas de la vida real a las que representa. A mi parecer, es imposible ser indiferente ante semejante sufrimiento, porque la cámara azota directamente al espectador fuera de la pantalla. Se hace un llamado para mirar la esclavización de mujeres que son obligadas a cumplir los deseos económicos de los tratantes que las vuelven su fuente de ingreso.

El sufrimiento en la mirada de Sofía conecta con el espectador y nos cuestiona sobre este flagelo social. Inmediatamente pensamos en las elegidas que han sido arrancadas de sus familias y de sus hogares, para ser introducidas en el macabro mercado ilegal del sexo. La finalidad es satisfacer las necesidades sexuales de clientes dispuestos a pagar por placer. De igual forma, nos pone a pensar en los sentimientos y sensaciones de cada elegida que es maltratada con la intención de volverla dócil y servicial para sus consumidores. Revela que los seres humanos son capaces de causar sufrimiento a los demás, sobajando la voluntad del otro mediante la violencia física y psicológica. Para finalizar este subcapítulo, me quedo con las siguientes interrogantes: ¿La especie humana es especialista en dañar emocionalmente a sus semejantes? ¿La condición humana consiste en hacer sufrir a la otredad?

VIII.II.IV El poder político del filme Las Elegidas: La dimensión política de la tristeza y sufrimiento de Sofía

En los primeros planos de la tristeza y el sufrimiento la violencia no es gráfica, no es necesario mostrarla, pero se siente y se vive ahí en la mirada de Sofía. El dolor se comunica con nosotros y nos habla para plantearnos una discusión sobre eso que

miramos y sentimos. Entonces, ¿qué política emana de estos primeros planos?, ¿qué nos dice el dolor en el rostro de tristeza y sufrimiento? y ¿por qué la mirada quebranta y altera nuestra percepción a partir de introducirnos en una interlocución de litigios?

En el primer plano el rostro de Sofía expresa una revuelta. Los tratantes basan su control sobre las elegidas por medio de violencia y amenazas que las reduce a esclavas sexuales, sometidas a su tarea servil en la prostitución; esta situación se vuelve un orden normal donde ellas no tienen voz para expresar disconformidad. No obstante, el rostro de Sofía tiene una mirada que cuestiona los motivos para ser esclava sexual: ella tiene los mismos atributos y derechos que cualquier ser humano, siendo el más importante la igualdad con sus semejantes.

En mi opinión, la tristeza de Sofía representa la manifestación de la lucha de los sometidos contra sus amos. Y esto no debería ser así, porque lo natural es que impere una igualdad irrestricta entre los seres humanos. En un mundo ideal no deberían existir relaciones entre dominados y dominadores. Por eso, la tristeza de su mirada es una demostración igualitaria que desconcierta a quienes miramos la película, ya que coloca a las elegidas, representadas en Sofía, como parte de una comunidad de iguales. En esta secuencia el poder político del filme significa una interrupción a partir de la tristeza de la protagonista. De ahí, pues, que se instituya un litigio fundamental que señala que las elegidas son una parte de los que no tienen parte. En las relaciones sociales hay gente que goza de su libertad y gente que es privada de ella, afirmación que se refleja en la mirada de tristeza de Sofía.

En efecto, la intensidad de la tristeza de Sofía es contraria a la desigualdad policial que implica la carencia de política donde debería haberla, aunque postula que puede aparecer en el momento que surge un litigio que cuestiona la situación de las elegidas. Por consiguiente, la política es un espacio de actividad en la que una parte de los que no tienen parte se vuelve parlante y manifiesta la necesidad de justicia y trato digno para todos los integrantes de una comunidad.

La igualdad que expresa la tristeza es la de cualquiera con cualquiera, afirmación que viene a quebrantar el orden normalizado impuesto por los tratantes que reducen a las elegidas a cuerpos mudos destinados a la prostitución forzada. En otras

palabras, en el primer plano de la tristeza encontramos política, porque el orden de los tratantes es interrumpido por una libertad que reitera la igualdad en contra de la dominación sobre las chicas. La palabra del padrote que ordena, presenta una contradicción: para que el mandato sea obedecido, se requiere comprensión por parte del sometido. Por ello, el que manda es igual al que obedece. Como señala Jacques Rancière, “la desigualdad sólo es posible por la igualdad.”⁷⁸

Así, pues, la tristeza de Sofía es política, ya que la igualdad de las elegidas con sus padrotes atraviesa la lógica, supuestamente normalizada, de la dominación que sostiene este negocio ilegal. La tristeza del rostro se presenta como una distorsión donde la libertad es reclamada a partir de la igualdad. No busca que una culpa sea reparada, sino colocar un debate entre cuerpos parlantes que reclaman dejar de ser incomprendidos para ser comprendidos; dejar de ser desiguales para ser tratados como iguales; dejar de ser cuerpos invisibles para ser visibles. Y, de esta manera, abandonar el lugar de la exclusión.

El dolor del sufrimiento presenta un conflicto caracterizado por la disputa sobre la palabra misma porque, de manera no verbal, la mirada está apelando a una interlocución con el que mira. Abre un escenario común que ubica un conflicto en el que las elegidas, representadas en el sufrimiento de Sofía, están en una posición de censura en la que fueron situadas por la intransigencia de sus tratantes. Aparentemente no hay nada que discutir con Sofía porque ella no habla nada en este primer plano. No habla porque es un ser sin nombre, privado de *logos* y, por ende, de una inscripción simbólica de ser parlante en el espacio público.

La vida de Sofía es la prostitución forzada, en un espacio privado y fuera de cualquier influencia en el espacio público. Como carece de nombre, no tiene visibilidad. Por lo tanto, no puede hablar. Sin embargo, en este primer plano del sufrimiento el rostro de Sofía introduce un quebrantamiento en la normalidad de las elegidas: de su mirada nacen palabras como un sonido fugitivo que no es ruido, sino la manifestación de la inteligencia que expresa el argumento de la disputa.

⁷⁸ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p. 31.

El silencio de Sofía establece un intercambio lingüístico que rompe el orden de lo sensible y organiza su dominación. Convierte el mugido de los seres sin nombre en el lenguaje de quienes tienen un nombre. Muestra que las elegidas pueden apropiarse del *logos* para articular un argumento que instituye otro orden, es decir, una división de lo sensible que la transforma en un ser parlante que comparte las mismas propiedades que aquellos que se las niegan. El rostro de sufrimiento es captado por el primer plano y ejecuta una serie de actos verbales en una transgresión que no expresa solamente la necesidad, el sufrimiento o el dolor, sino que manifiesta algo más: inteligencia. Intelección que introduce a Sofía y a las elegidas en un orden simbólico, propio de una comunidad de seres parlantes.

El *close-up* de Sofía transgrede de facto el orden de su dominación. Lo cierto es que consigue visibilidad y se da un nombre que articula, en el silencio y con la expresión de su rostro, un acto verbal que vincula su cuerpo a palabras y actos. En el momento que la escuchamos, nos hace comprender una división desigual de lo sensible y nos invita a comprobar que las elegidas hablan como cualquiera y que el fundamento de su condición está en el orden social que les niega visibilidad.

El personaje de Sofía se vuelve un ser de palabra que dialoga con los que la miramos. Revela una lucha que implica una relación entre el privilegio del *logos* y el juego del litigio. La explotación sexual la convierte en un objeto que es expurgado de la comunidad y la tristeza de su mirada nos obliga a ver lo que no se quiere que se vea. Justo aquí, el poder del filme se vuelve el punto decisivo, porque la política se expresa como el lugar del conflicto que construye un escenario común; se discute la existencia y calidad de vida de aquellos que no estaban presentes en él. Dicho con otras palabras, los sin parte se convierten en interlocutores y expresan el deseo de participar en el reparo de lo sensible.

VIII.III La demostración política de la mirada inexpresiva en el filme *Lilja 4-ever*



Lilja 4-ever, Lukas Moodysson, 2002.

VIII.III.I Problematicación del filme a la luz de Jacques Rancière: La irrupción del daño como desacuerdo

Pensar la relación de imágenes en movimiento con imágenes fijas es de antemano reconocer una relación de movimientos que provocan en el espectador acciones, percepciones y afecciones. El cine ha tomado algunos recursos técnicos de la fotografía, en específico aquellos que tienen que ver con el encuadre, el enfoque e la iluminación. Estos recursos son parte fundamental en el despliegue de las narrativas, porque influyen en el cómo se cuenta la historia y en la disposición de las apariencias en los relatos. Ciertamente, el *cómo se ve* es el punto nodal para que las imágenes en movimiento conversen con sus espectadores.

La lógica aristotélica de la inversión es un recurso que ha sido empleado por el cine para contarnos historias en las películas.⁷⁹ Dicha lógica transforma la intriga en una sucesión de acciones que aparentemente tienen alguna significación y dirigen a cierto fin. No obstante, el encadenamiento de acciones lleva a un momento en que las expectativas son desmentidas, aquí el enlace de causas genera un efecto totalmente distinto al esperado, es decir, la ignorancia se vuelve saber y el saber ignorancia, la felicidad se vuelve desgracia y hasta desastre. Entonces, ¿qué posibilita al desarrollo visual de las imágenes en movimiento el desvelamiento de la veracidad en las apariencias?

Desde mi punto de vista, la política puede emanar del dolor de una persona a través de la fotogenia, condición de la imagen cinematográfica proveniente de la técnica fotográfica que es utilizada en el cine para revelar ese *algo* que sucede. Ahora bien, se necesita de la experiencia emotiva para conectar con el espectador, revelar un secreto y, finalmente, racionalizar la experiencia fílmica; esto sería imposible sin una conexión sensible. De modo que intentar comprender esta significación y su alcance político, demanda construir una relación entre cine, política y fotogenia.

⁷⁹ Partiendo del pensamiento de Jacques Rancière, por lógica aristotélica entiendo aquellas formas de pensamiento que reproducen lo que ocurre en la realidad, por lo que el cine es una forma de pensamiento que reproduce realidades a través de ficciones verosímiles, que rompen con una pedagogía de lo que “se debe entender” para abrir el espacio a las interpretaciones de “lo real” que se muestra como ficción.

Para demostrar lo anterior analizo una película que ejemplarmente el movimiento de las imágenes cinematográficas y la fotogenia, relación que desvela una veracidad oculta en las apariencias. *Lilja 4-ever*, del director sueco Lukas Moodysson, es un filme en el cual se colocan las imágenes en movimiento al servicio de una narrativa que rompe las expectativas de los espectadores. Cuenta la historia de Lilja y las circunstancias que la empujaron a vivir la trata con fines de explotación sexual. La narrativa es una ficción que evoca, de hecho, a múltiples realidades de mujeres que se encuentran en esa condición.

Lilja 4-ever es una demostración de un dolor vivido por una mujer que es víctima de la trata de personas. Es una historia contada a través del personaje de Lilja. El objetivo principal, sin embargo, no radica en la denuncia de este delito. Tampoco pretende acusar a los individuos que, por cualquier medio, consiguen traficar, trasladar, transportar u entregar a terceros a personas con fines de explotación sexual (prostitución, pornografía, turismo sexual, matrimonios forzados o serviles).

En realidad, el asunto de la película es ofrecer una mirada al cómo una mujer experimenta los engaños, los abusos de poder, las promesas de bienestar material, la seducción, las amenazas y el maltrato físico para obligarla a la prostitución. *Lilja 4-ever* no es un filme de denuncia, sino más bien una narrativa cinematográfica que ofrece el testimonio de Lilja. Y, aun cuando sea una ficción, pone el dedo en la llaga en esta problemática social. El testimonio es un discurso personal donde se relatan experiencias a los otros con la intención de hacerlas vivenciales y generar empatía.

El testimonio de la protagonista evidencia, demuestra, la veracidad del dolor de vivir el fenómeno de la trata. Dolor que se vuelve político gracias a la fotogenia. Mediante el recurso de la fotogenia se atestigua una realidad de dolor que no busca la compasión, sino, más bien, tomar la palabra para persuadirnos en la construcción de un mundo posible en el que no se produzca este flagelo. Así, pues, el filme de Lukas Moodysson se centra en revelar cómo una mujer llega a la prostitución forzada y la manera en que vive dicha situación, mostrando las circunstancias de vulnerabilidad y sufrimiento que se esconden en la historia de una víctima de esta naturaleza.

La película podría ubicarse en el género dramático por la forma tan realista que relata la historia del personaje de Lilja, una adolescente originaria de la antigua Unión Soviética, abandonada por su madre, para ir a Estados Unidos con su pareja. El hambre, el abandono y la desesperación son las causas por las que esta chica (interpretada por la actriz Oksana Akínshina) es tratada y explotada sexualmente. Es víctima de las mentiras de sus tratantes.

La cinta comienza con un movimiento de cámara que muestra una ciudad con muchos edificios habitacionales aparentemente abandonados. Se percibe un espacio desatendido y transmite ausencia de movilidad humana. Ahí es donde Lilja vive con su madre, en un inmueble de viviendas deteriorado, ubicado en un pueblo miserable, pobre y desamparado dentro de algún lugar de la antigua Unión Soviética. Pese a que no se especifica, podría tratarse de Paldiski, Estonia, ya que gran parte del rodaje de la película se llevó a cabo en esa zona.

El contexto donde se desarrolla la historia es el colapso soviético tras la caída del muro de Berlín. El derrumbe del muro simbolizó la muerte del comunismo real y el triunfo del capitalismo occidental. Para algunos países de Europa del Este significó la ruptura del tejido social, la desprotección de sus habitantes y la incertidumbre ante la transición a un capitalismo voraz. Sin duda, la caída de la Unión Soviética produjo cambios dramáticos e impensados en términos geopolíticos.

Países como Estonia, por ejemplo, sufrieron un trastorno económico que trajo consigo una fuerte crisis financiera y el desplome catastrófico en los niveles de vida. Se generaron índices de pobreza mayores a los que tenían antes de integrarse a la URSS. La consecuencia mayor fue el empobrecimiento de la población y el vacío de poder que dejaron los regentes comunistas. Espacios que fueron ocupados, en algunos casos, por el crimen organizado. Además, es inenarrable el crecimiento de la corrupción. De ahí que uno de los negocios más lucrativos haya sido el tráfico de

mujeres con fines de explotación sexual en las modalidades de prostitución y pornografía.⁸⁰

En este clima de cambio político en la ex Unión Soviética se enmarca la historia de Lilja, una adolescente que vive en situación de pobreza y que recibe la noticia de que su madre va a marchar a los Estados Unidos con su novio. La joven se queda sola bajo la vigilancia y cuidado de su tía Anna, quien la obliga a mudarse a un departamento miserable, mientras que ella se cambia al apartamento donde antes vivió Lilja con su madre, un espacio más cómodo y espacioso. La mudanza es el inicio de una serie de desgracias que marcarán a nuestra joven protagonista.

Lilja tiene de 16 años, es muy joven e ingenua. Siempre está con ella una amiga de la escuela llamada Natasha, quien le pide que la acompañe a un centro nocturno, donde mujeres jóvenes acuden a prostituirse con hombres mayores. Natasha mantiene relaciones por dinero, pero Lilja decide no hacerlo pese a la invitación de su amiga. El padre de Natasha descubre el dinero de su hija y la amiga afirma que es Lilja quien se prostituye. Lilja ve arruinada su reputación y como consecuencia sufre escarnio en la escuela. Además, tendrá que enfrentar la falta de dinero para alimentarse y pagar los servicios del apartamento donde vive. Enseguida, Lilja será informada de una carta de su madre dirigida al seguro social, donde renuncia al parentesco de su hija. Golpe terrible que termina con la esperanza de alcanzar a su madre en los Estados Unidos.

Tras esta noticia, abandonada y desamparada, Lilja opta como último recurso de sobrevivencia la prostitución, justo en el lugar que le había mostrado su amiga. Ahí conoce a Andrei, quien, aprovechándose de su vulnerabilidad emocional y material, la enamora y convierte en su novia. Para ganarse su confianza, la llena de detalles. Le ofrece un trabajo en Suecia, dándole la píldora, y diciéndole que tendrá una vida holgada y tranquila. No obstante, se dará cuenta de que todo es un engaño, porque al

⁸⁰ José Sánchez Sánchez, "La caída de la URSS y la difícil recomposición del espacio ex-soviético", *Papeles de Geografía*, núm. 23-24, Madrid, Dpto. de Geografía/Facultad de Geografía e Historia/UNED, abril, 1996, pp. 283-298

recibirla en el aeropuerto sueco un individuo llamado Witek, éste se presenta como su jefe. En realidad, él terminará siendo su proxeneta.

Witek la lleva en automóvil a un apartamento y la encierra atrancando la puerta de su cuarto por fuera. Enseguida, le ofrece comida rápida. Mientras ella se baña, aprovecha para violarla y hacerle saber que su trabajo será tener sexo con los hombres que él le indique. Los abusos se muestran desde la perspectiva de la protagonista. Lilja intenta escaparse en dos ocasiones de su proxeneta. El primer intento es un fracaso, mientras que el segundo es exitoso. Huye del departamento en el que estaba retenida y corre hasta llegar a un puente del cual salta para suicidarse. En el recorrido de su caída piensa en todo lo que tuvo que haber hecho para que no sufriera esta tragedia.

Lilja 4-ever denota un gran dolor. Sin embargo, al ser actuado puede considerarse una ficción o una invención. Ahora bien, ese dolor, por más actuado que sea, representa el testimonio de una verdad: es el dolor emocional y físico de una mujer como resultado de la trata de personas con fines de explotación sexual. Para Rancière no existe una verdad desnuda ni un dolor que hable por sí mismo. En sus palabras: “Sólo se puede llegar a una verdad del dolor a través de una demostración, que le otorga una palabra, un argumento o -dicho en términos aristotélicos- una fábula.”⁸¹

La política del sufrimiento de Lilja, propone que hay una verdad que solamente puede ser enunciada por la palabra. Se admite que el dolor fingido de la actriz que representa a esta chica de 16 años produce emociones, afectos y conocimientos, mostrándonos que el cine también tiene algo de tragedia. La actriz Oksana Akínshina no finge su dolor, sino el de Lilja, al que da vida con su actuación. A la luz de Jacques Rancière se puede decir que la política de esta película comienza con la capacidad de fingir el dolor de Lilja. La actriz se apropia de ese dolor y lo trasmite con su capacidad

⁸¹Jacques Rancière, *Momentos Políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, p. 38.

histriónica. Las escenas de dolor representan una fábula que hace que ese dolor pueda ser compartido más allá del miedo y la compasión.⁸²

Las caras de desesperación, miedo y angustia de Lilja, aunque actuadas, no son falsas, porque no esconden las heridas emocionales, sino que exhiben la verdad del sufrimiento. No cabe duda que el recurso de la fotogenia y el lenguaje cinematográfico, visibilizan el dolor y sufrimiento de las mujeres que se encuentran en condición de trata con fines de explotación sexual. Rancière apunta que el sufrimiento es un estado que no puede fingir su dolor. Por eso la política de esta película se descubre con la actuación del dolor de Lilja, porque muestra que el sufrimiento (real o actuado) siempre es verdadero. Nosotros como espectadores sufrimos con la actuación del dolor de Lilja y nos reconocemos en su rostro pletórico de sufrimiento.

Así, pues, la pregunta que guía el análisis de este filme es la siguiente: ¿Cómo el sufrimiento de Lilja construye una escena de desacuerdo en la que su mirada inexpresiva da cuenta de la situación de invisibilidad en la que se hallan las mujeres presas de la trata con fines de explotación sexual? El argumento central de este ejercicio interpretativo, consiste en que el sufrimiento de Lilja alcanza una expresión política que incita a discutir sobre la dimensión humana del dolor de la trata de personas con fines de explotación sexual.

La política de *Lilja 4-ever* aparece con la puesta en escena del sufrimiento de Lilja. El sufrimiento se enmarca mediante la fotogenia, recurso cinematográfico que visibiliza el dolor de la joven de 16 años. Veamos, la fotogenia se logra con movimientos de cámara en espacios reducidos que resaltan el rostro de Lilja para escrutar sus expresiones, sentimientos y afectos; este recurso nos acerca indudablemente a la fidelidad del dolor tal y como lo vive la protagonista.

Con estas escenas se hace evidente que el cine es un arte de lo sensible y no solamente de lo visible. En *Lilja 4-ever* el silencio adquiere un lugar importante al poner

⁸² Tomando como referencia la obra "La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine" de Jacques Rancière, en esta investigación por fábula se entiende un tipo de relato breve de ficción que tiene una intención de enseñanza a partir de contar una historia. De ahí que la fábula cinematográfica es el modo en que el cine, a través de las películas, cuenta historias ficcionales que evidencian un aspecto de representación de la realidad que puede activar la aventura de pensamiento a partir de lo revelado en el filme.

en movimiento los cuerpos y las emociones que se dibujan en los rostros aparentemente mudos. La potencia sensible del silencio es posible en el cine, ya que desplaza el lenguaje de señas y palabras para hacer aparecer el *habla* en los rostros mudos de los personajes. Ciertamente, a partir de sus expresiones se descubren sentimientos, emociones, afectaciones y secretos escondidos en el alma.

No son casualidad las palabras de Rancière:

El cine es el arte del tiempo de las imágenes y de los sonidos, un arte que construye los movimientos que ponen a los cuerpos en relación unos con otros dentro de un espacio. No es un arte sin palabra. Pero no es el arte de la palabra que cuenta y describe. Es un arte que muestra cuerpos, que se expresan entre otros medios por el acto de hablar y por la manera en que la palabra los afecta.⁸³

La fotogenia se vuelve política cuando, como espectadores, nos identificamos con Lilja. En efecto, en el momento que escuchamos sus sollozos y compartimos sus humores, vivimos el dolor de Lilja y nos reconocemos en su rostro. Se abre un espacio donde circulan las emociones que nos afectan más allá de la pantalla.

Para demostrar lo anterior, es importante explicar qué se entiende por fotogenia. Para ello, parto de las concepciones del filósofo y sociólogo Edgar Morin, autor que teoriza sobre el concepto, entendiéndolo como una categoría cinematográfica. De ahí, pues, que la fotogenia se considere la imagen de lo real, es decir, esa cualidad en la imagen que sólo puede ser revelada por la cámara cinematográfica y que descubre los secretos de lo inexplicable. Por ejemplo, los aspectos invisibles al ojo humano y que solamente pueden ser revelados por el ojo cinematográfico.

A continuación, se analiza una secuencia de la película *Lilja 4-ever* para argumentar cómo la política de este filme surge gracias a la fotogenia que potencia no sólo la historia de Lilja, sino lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella. En otras palabras, lo que vuelve político el dolor actuado. Por último, se reflexiona sobre la relación entre el poder político del filme y la fotogenia, vínculo que irradia el alma y espiritualidad de los rostros. La política de la fotogenia hace evidente el juego

⁸³Jacques Rancière, *Béla Tarr. Después del Final*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013, p. 12.

especular entre los personajes y los espectadores, y establece un diálogo a partir del dolor. Es decir, no sólo nos reconocemos a nosotros mismos y reconocemos a los otros, sino que nos reconocemos en el sufrimiento y el dolor del otro.

VIII.III.II Concepto complementario de análisis gestual: La expresión política de la Fotogenia

Edgar Morin parte de la idea de que la imagen animada y su proyección en una pantalla es la originalidad del cine. La proyección de una película aumenta la impresión de la realidad que tiene la imagen fotográfica estática, pues presenta en movimiento a los seres y cosas que aparecen en la pantalla, acción que les da cierto aspecto de autonomía. Las imágenes en movimiento evocan fidelidad de la realidad de una manera espectacular para los espectadores, y éstos se contagian de un movimiento que causa sensaciones y percepciones.

La fidelidad cinematográfica produce asombro y admiración pues nos identifica con las imágenes de seres y cosas en movimiento. Ciertamente nos parecen extrañas en un primer momento, pero también son cercanas y cotidianas porque nos identificamos con las imágenes. Quizás esta sea, según Morin, la fascinación que provoca el cine, porque es seducción del descubrimiento sobre un mundo desconocido y también es una nueva visión del mundo conocido y habitual. El cine no sólo reproduce aspectos relacionados con el entretenimiento, de igual forma filma y proyecta imágenes espectaculares de la vida cotidiana. Por ejemplo, vemos gente caminando a su trabajo; narra la historia de un personaje anónimo; explica los problemas de la vida en pareja o, simplemente, las dificultades de un adolescente en la escuela.

Es el poder del reflejo de la realidad en el cine el que permite maravillarnos de lo cotidiano: un rostro, una sonrisa, una mirada, la caída del agua de una cascada, el ambiente de vida de la ciudad, la calma de la naturaleza, etcétera. La proyección de una cinta potencia y actualiza las cosas cotidianas y conocidas, quizás insignificantes,

para transformarlas en una atracción que construyen la imagen de lo real. En mi opinión, estas son algunas de las cualidades y encantos de la imagen cinematográfica.

Todo este mundo por descubrir en una pantalla es a lo que Edgar Morin llama fotogenia. La fotogenia no es la vida en sí misma, sino la imagen de la vida. Así, pues, la fotogenia en el cine representa los diversos recursos estilísticos con los cuales se despierta en el espectador emociones y sentimientos sobre aspectos y detalles de los seres y las cosas. El mundo, oculto en lo cotidiano, se desvela a través de la cámara cinematográfica.

La fotogenia es una cualidad de la imagen fotográfica que el cine se apropió como recurso para conmover al espectador. El poder de este recurso cinematográfico resalta lo atractivo de las cosas y personas. Edgar Morin señala que la fotogenia abre lo invisible, porque “no es más que el embrión de una extralucidez mítica que fija en la película no solamente los ectoplasmas materializados de las sesiones espiritistas, sino los aspectos invisibles al ojo humano.”⁸⁴

La fotogenia tiene la capacidad de reflejar las cosas reales: constituye la posibilidad reveladora de aspectos invisibles a la mirada humana. Lo cierto es que la imagen cinematográfica mantiene un contacto con lo real y la fotogenia transfigura las cosas en espectaculares y reveladoras. En otras palabras, el poder de la fotogenia expresa lo inexplicable y permite el acceso a lo inefable, indecible e innombrable. En este momento, cabe preguntarse: ¿Hay una relación entre política y fotogenia?, ¿cómo se relacionan la fotogenia y el poder político del filme?, ¿toda fotogenia es política? y ¿cuáles son los alcances y límites que tiene la expresión política de la imagen cinematográfica?

Lo primero que se debe precisar es que no toda fotogenia es política. Segundo, tampoco la expresión política en el cine sólo es posible gracias a la fotogenia. Ambas pueden complementarse de manera azarosa y posiblemente aparecer en el desarrollo de las secuencias dentro de cualquier película. El poder político de la fotogenia cinematográfica se entiende como la posibilidad que tiene una película de reflejar la

⁸⁴ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Francia, Paidós, 1956, p. 28.

realidad, es decir, el poder de fascinación que emana de lo que se filma y se proyecta de la vida cotidiana en la pantalla que generalmente no es considerado como atractivo.

La política se expresa en la fotogenia cuando las imágenes realzan las cosas cotidianas, conocidas por todos nosotros y que quizás nos parezcan insignificantes, pero que se hacen visibles a nuestra mirada. Dicho con otras palabras, la fotogenia descubre los detalles de los hechos habituales; detalles a los que solamente podemos acceder a través del ojo cinematográfico. De ahí, pues, que la política en la fotogenia revele un desacuerdo con la palabra y el argumento de los personajes en relación con las cosas y las situaciones. La fotogenia cinematográfica, en su expresión política, recuerda que el cine es un arte con palabra, un argumento que apela a contar y describir histriónicamente el acto de hablar y afectar con los discursos.

La fotogenia en el cine proviene de la cámara cinematográfica y es lo que da vida a las cosas y los personajes. Mediante este recurso se transmiten emociones y sensaciones encarnadas en las imágenes que expresan palabras portadoras de un mensaje. El mensaje puede ser político porque evoca un desacuerdo, al cual accedemos gracias al poder de la fotogenia, entendida como la imagen de lo real. A esto Rancière lo denomina *un aspecto de representación de realidad*.

Sin lugar a duda, la fotogenia cinematográfica aumenta la capacidad del mensaje político expresado en los rostros, objetos y acontecimientos que surgen en la pantalla. Logra sacudirse la indiferencia en el vivir y resalta aquello que permanecía oculto, alejado y olvidado. La fotogenia se posiciona en las imágenes en movimiento para mostrarnos la presencia de lo real. Por ejemplo, si la representación es de una persona, se descubre el alma del personaje, y proyecta su alegría, dolor, enfermedad o destino. La fotogenia puede arrebatarnos con un poder que abre una ventana a los aspectos invisibles al ojo humano. Ciertamente un filme implica una historia auténtica en un registro ficcional de la realidad. No obstante, siempre invita al espectador a vislumbrar la presencia de los seres humanos y sus historias, en el mundo que habitamos.

Trataré de profundizar aún más esta idea. La fotogenia plasma en el filme una impresión de realidad sobre lo que ahí aparece; impresión que es más profunda que

la realidad misma. Es un reflejo en forma de proyección realista que demuestra que el séptimo arte expresa la imagen de lo real. De vez en cuando permite encontrarnos con la sonrisa amigable, la tristeza, la desgracia o la alegría en un rostro extraño, reflejo de nosotros mismos. El poder de reconocernos en el otro es precisamente uno de los alcances políticos de la fotogenia en el cine, fascinación especular que reverbera la realidad en una pantalla.

El poder político del filme y la fotogenia se conjuntan en una potencia proyectiva, materializada en forma de imágenes en movimiento. Su alcance radica en las emociones que provocan, generando una situación de desacuerdo que se expresa mediante el habla. En otras palabras, la expresión política de la fotogenia es la potencia afectiva de la imagen cinematográfica de lo real que se constituye como una ventana al rostro de la otredad, de aquello que nos parece extraño, pero que, al producir un discurso dialógico, de reconocimiento, plantea una propuesta alternativa de reparto de lo común de la comunidad.

VIII.III.III Mirada inexpresiva de Lilja: Resistencia frente a la trata de personas con fines de explotación sexual

Este apartado inicia con una interrogante que guiará el decurso de las reflexiones siguientes. El sufrimiento de Lilja, ¿cómo es que construye una escena de desacuerdo en la que su mirada inexpresiva da cuenta de la situación de invisibilidad en la que se hallan las mujeres, presas de la trata con fines de explotación sexual? Para responderla, he analizado una secuencia emblemática del filme *Lilja 4-ever*, en la cual la imagen de lo real del dolor de Lilja se vuelve político. ¿Por qué se vuelve político? Porque se constituye como un discurso portador de una palabra que instaura un desacuerdo para cuestionar la división de lo sensible y repensar su reconfiguración.

Lilja aparece dormida en un sofá en el apartamento al que la llevó Witek, en Suecia. La luz de la mañana la despierta, se incorpora, y camina hacia la ventana. Observa la ciudad con cierta calma y tranquilidad, porque ya no ve el paisaje desolador que dejó tras su partida. Enseguida, acude a la ducha y con cierta alegría, llena la tina de agua caliente para prepararse un baño. Se sumerge en el agua, su semblante es

de relajación, alivio y descanso; suspira y respira profundo, mientras cierra los ojos. Luce tranquila. El silencio y la serenidad se apoderan de la escena (Imagen 1).



Imagen 1. *Lilja 4-ever*, Lukas Moodysson, 2002.

Súbitamente, el ojo de la cámara enfoca la puerta del apartamento que se abre por fuera. Es Witek, quién trae una bolsa con alimentos que acomoda en el frigobar. La comida es para Lilja. Se da cuenta que ella se está bañando; cierra la cortina de la ventana con cautela para no ser detectado. Abre la puerta del baño sin aviso previo. Esto provoca que Lilja salga de su estado de relajación. Witek la saluda, entra al baño y cierra la puerta. El silencio se apodera de la escena y la cámara enfoca la puerta cerrada.

La escena siguiente es una dramatización de la violencia que sufre Lilja. El espectador ve la puerta cerrada. Sólo se escucha a Lilja saliendo abruptamente del agua. Asimismo, se escuchan los gritos estremecedores de ella suplicando: “¡Nooo por favor!” La cámara se acerca lentamente a la puerta, sin dejar ver nada (Imagen 2). La toma siguiente enseña a Lilja dentro de la tina con la cortina tirada, su cabello

mojado y despeinado, su semblante confuso, sin saber con exactitud qué pasó. Definitivamente está en *shock*.



Imagen 2. *Lilja 4-ever*, Lukas Moodysson, 2002.

Se hace un *close up* al rostro de Lilja. Primero aparece de perfil, mostrando una mirada perdida en el vacío. Enseguida, aparece de frente con los ojos cerrados y, después de unos instantes, los abre dirigiendo la mirada a la cámara. Pareciera que nos mira fijamente (Imagen 3). La mirada, aparentemente inexpresiva, es la demostración de un estado de dolor que se proyecta como espectáculo violento. Lo cierto es que la fotogenia desvela un dolor, resultado de una violación que no vemos, pero que sí percibimos dramáticamente. La mirada de Lilja trasmite el sufrimiento y el dolor como consecuencia de la violación y ultraje a su intimidad. Sin duda, ella quedó afectada por el terror y el miedo de la desagradable experiencia.



Imagen 3. *Lilja 4-ever*, Lukas Moodysson, 2002.

La mirada inexpresiva que nos mira (Imagen 4), recuerda que no hay nada más violento que lo que no miramos, pero es posible imaginarlo. Los ojos de Lilja, llenos de desesperanza, impotencia e indefensión, provocan en el espectador un estado emocional de dolor. El padecimiento de nuestra protagonista vuelve político los sentimientos de rabia, tristeza, vergüenza y culpa, resultantes de una espectacularización: un ataque violento que penetra su cuerpo en contra de su voluntad; violencia que funge como mecanismo de dominación y sometimiento contra el otro. Lilja representa el dolor de todas las mujeres que han sido violadas.



Imagen 4. *Lilja 4-ever*, Lukas Moodysson, 2002.

VIII.III.IV El poder político del filme en *Lilja 4-ever*: La política de la mirada inexpresiva de Lilja

¿Qué política se expresa en esta espectacularización de la violencia ejercida sobre Lilja?, ¿qué mensaje político se trasmite con esta violencia a través de la fotogenia? y ¿cómo se entrelazan política y fotogenia para volver revelador e insurrecto un acto tan violento como lo es una violación? Jacques Rancière sostiene que hay un vínculo de teatralidad entre la política y el cine; ambas actividades toman del teatro sus recursos para exagerar. La intención es afectar al público a través de los roles de los personajes, llamando la atención del espectador para provocar una reacción en él.

Así, pues, la teatralidad crece con la aparición de la fotogenia que expresa su poder no solamente como potenciador de aspectos invisibles al ojo humano que construyen la imagen de lo real, sino como reflejo de los signos y sensaciones que dotan de palabra a la espectacularización de la violencia. De modo que la fotogenia posibilita una insurrección, situando en la pantalla una escena violenta que pretende dialogar con el espectador para redistribuir los papeles a favor de los olvidados y marginados, como lo es Lilja.

La puerta cerrada que oculta la violación no hace más que convertir en espectáculo el sometimiento y la vejación del otro, ya que matiza la conmoción y el sufrimiento empático del espectador. Sin embargo, evidencia, paradójicamente, una realidad que no queremos mirar y que muchas veces esta oculta. La fotogenia dota de palabra al espectáculo violento para evitar que el dolor de Lilja se hunda en el olvido; para evitar que se borre de la memoria la miserable condición humana de los personajes como Lilja. La fotogenia se vuelve política porque obnubila la compasión que podríamos sentir frente a la acción violenta y transforma a esta última en un mensaje que transfigura el dolor en una revelación afirmativa y, aunque es ficcional, visibiliza la realidad del flagelo de la trata de personas con fines de explotación sexual.

Jacques Rancière plantea que la política puede comenzar con la ficción, la cual “no es lo contrario de la realidad, el vuelo de la imaginación que se inventa un mundo de ensueño. La ficción es una forma de esculpir la realidad, de agregarles nombres y personajes, escenas e historias que la multiplican y la privan de su evidencia unívoca.”⁸⁵ La espectacularización de la violencia que sufre Lilja, vuelve en espacio público la pantalla para colocar ahí la política ranceriana que apela a la capacidad de cualquiera para participar en los asuntos públicos.

Ahora bien, la fotogenia permite entrelazar la teatralidad y el desacuerdo. De ahí, pues, que el cuerpo violentado de Lilja represente la expresión política que visibiliza a un ser dotado de palabra y, por lo tanto, invite al espectador a repensar la distribución de las funciones sociales. La mirada aparentemente inexpresiva de Lilja es potenciada por la fotogenia al producir un habla que busca desmoronar la violencia

⁸⁵ Jacques Rancière, *Momentos Políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, p. 55.

como espectáculo para colocar en su lugar una espectacularización de la política; esta última permite que la imagen de lo real se constituya como una ficción que propone repensar el orden establecido. La problematización de dicho orden abre la puerta al desacuerdo y la discusión.

El rostro traumatizado de Lilja, aunque teatralizado, es reflejo de una realidad compartida porque no es exclusiva de ese personaje, sino de los seres invisibles que viven en esa condición y los cuales están representados en ella. La realidad es similar a la ficción y viceversa, por lo que en esta película queda evidencia de que la fotogenia no ejemplifica la política, más bien la expresa como irrupciones que invitan a pensar mundos posibles donde se expulse a la violencia. Suena un tanto utópico, pero, ¿por qué no?, debemos buscar argumentos políticos en escenas cotidianas e invisibles, que nos empujen a reconocernos en el otro.

Siguiendo este orden de ideas, es válido preguntarse, ¿qué se puede denotar de la política en la mirada inexpresiva de Lilja? Pues bien, la política en esta cinta discurre a manera de acontecimientos en el desarrollo de la historia. En consecuencia, el poder político del filme se expresa en la fotogenia como un suceso que interrumpe la vida del Lilja y la normalidad de su cotidianidad. Y la teatralidad es un recurso para lograr la espectacularización de la violencia en el cuerpo de Lilja.

El concepto de interrupción en Rancière, implica una suspensión de la ficción colectiva que permite a cada uno iniciar su aventura intelectual para explicarse el acontecimiento que interrumpe la normalidad. Veamos un ejemplo: en una película la interrupción es la posibilidad de que cada espectador se niegue a opinar lo que otros muchos opinarían o, simplemente, a pensar en aquello que otros no han pensado. Lo cierto es que la suspensión de la ficción nos invita y recuerda que la igualdad es la capacidad que tenemos de pensar como nos venga en gana, sin necesidad de adoctrinamiento.

La interrupción que provoca la fotogenia es política, porque invita a repensar la estructura del orden social, incitando a ver el mundo de modo diferente. Además, permite ver lo invisible en lo imperceptible, a encontrar sensibilidad en la indiferencia y a escuchar lo que aparentemente es inaudible. Esta experiencia hace reflexionar al

espectador en torno a lo que vemos, leemos y escuchamos en el dolor de Lilja. Dolor que interroga y cuestiona, y que descubre palabras aparentemente inaudibles e ilegibles, pero que son portadoras de un *logos* que da voz a los que no la tienen.

El poder político del filme en *Lilja 4-ever* asigna un nombre a los que no lo tienen y les da visibilidad a los invisibilizados. Asimismo, promueve el desacuerdo, la polémica y la discusión en torno a la desigualdad que afecta a las personas representadas en Lilja.

Esto lo logra, ciertamente, gracias a la capacidad de la fotogenia como mecanismo de desidentificación: oblitera la victimización de Lilja y hace que sea vista como un ser parlante portadora de un *logos*. La política en la mirada de Lilja confronta la realidad ficcional de la narrativa del filme con la realidad real del mundo compartido; las imágenes desvelan la veracidad del dolor y promueven la posibilidad de ser escuchados.

Finalmente, en *Lilja 4-ever* las interrupciones aparecen a manera de imágenes ficcionales que reflejan la realidad de la trata de personas con fines de explotación sexual; son invitaciones a una aventura intelectual. El dolor del otro, en el personaje de Lilja, nos hace cuestionarnos ¿quién es ése que sufre?, ¿qué nos quiere decir con esa mirada y cuerpo violentado? Por eso interpelamos la mirada de Lilja y la interrogamos, ¿de qué nos hablas con el dolor de tu mirada?

IX. Consideraciones finales

Después de haber analizado y reflexionado en torno a la expresión de la política del filme en *Las Elegidas*, *Promised Land* y *Lilja 4-ever*, me pregunto: ¿qué de específico puede pensarse con el nombre de política del filme?, ¿qué se puede concluir acerca de las operaciones disensuales examinadas en dichas películas?, ¿cuál es la potencia, alcance y límite de este poder que específicamente aparece en un filme? y finalmente, ¿qué cualidades específicas se pueden deducir acerca de este peculiar poder político?

Lo primero que debe advertirse es que el poder político del filme aparece en los gestos de sufrimiento y dolor. De ahí, pues, que plantee una situación del habla en su modalidad de desacuerdo. A su vez construye una escena política al dotar de palabra a lo aparentemente mudo. Las gesticulaciones del rostro expresan algo: un daño que se percibe como un sentir dotado de palabra. Se puede llegar a él, sí se le infiere como una manifestación de cuerpos invisibles que argumentan para ser vistos. Lo cierto es que la interlocución no verbal se expresa políticamente, señalando que los *sin parte* también son portadores de un *logos* y ocupan un espacio en la distribución de lo sensible.

La posibilidad política del gesto no victimiza a los cuerpos que los enuncian. Más bien es expresión y sentimiento que cobran sentido a través de la interlocución y, esta última, crea significación gracias a la condición de la imagen cinematográfica expuesta en el primer plano, el tercer sentido y la fotogenia. Así es como la expresión del poder político del filme se ubica en los gestos constituidos como una especie de narraciones mudas, poco usuales, que potencian en el rostro la expresión del otro; ese otro que invita a entenderlo como semejante. Ciertamente, se reconoce en la profundidad del gesto a un igual que también es portador de un *logos*.

El gesto expresa una palabra que no indica solamente dolor o sufrimiento, también manifiesta lo útil y lo nocivo, lo justo y lo injusto. Asimismo, denota la posesión del *logos* en sujetos capaces de postular argumentos mudos como consecuencia de un dolor no verbal y señala los aspectos terribles de su realidad. Dicho con otras palabras, concreción que ha sido producida por un daño y perjuicio que a su vez viene

de su lugar de enunciación: la posición que ocupa el sujeto emisor en la división de lo sensible.

El gesto desvela un daño físico y emocional, pero no tanto como resultado de las emociones desagradables producidas por las agresiones sexuales experimentadas por las protagonistas, sino más bien como perjuicio sufrido a causa de dichas agresiones. En el primer caso, solamente estarían expresando un dolor y sufrimiento como ruido. En el segundo, significa la articulación discursiva en el gesto, marcada por el *logos*, ya que en las imágenes no vemos el desagrado de los personajes frente a la explotación sexual que viven. Al contrario, vemos un daño que se experimenta como comunicable mediante esa sensación de perjuicio, que se comparte como un lenguaje articulado a través del gesto.

La comunicación que se da a partir del gesto, cuestiona y discute la explotación sexual considerada como un daño. Así, pues, la problematización de este flagelo permite que se inserte en la distribución de lo común de la comunidad. El poder político del filme, expresado en los gestos, es pura facticidad de carácter contingente; es un poder de hecho y no de derecho, que tiene la posibilidad de aparecer o no hacerlo; es impredecible y no premeditado. El daño se vuelve un asunto escandaloso para el pensamiento y se encarna en cuerpos parlantes que apelan a ocupar un espacio como participantes-interlocutores en los asuntos comunes de la comunidad.

La política del filme no se inclina por la victimización porque visibiliza a los sujetos invisibles, reconociendo en ellos la misma libertad de cualquiera. Además, es afirmativo porque apela a la igualdad perteneciente a todos en general y a nadie en particular. Esta aportación de visibilidad es el litigio, que implica una disputa por la palabra. Ciertamente la política no radica en el control de los cuerpos explotados sexualmente, sino en la interrupción que los gestos incrustan en el orden natural de esa dominación.

El gesto causa angustia en el espectador, provocando una interlocución que hace sentir el sufrimiento y el dolor de los personajes, y abre un espacio al diálogo en torno a lo que estaba invisibilizado. En mi opinión, el poder político del filme nos invita a una aventura de intelección que Jacques Rancière denomina *emancipación*

intelectual. Por lo tanto, la potencialidad del gesto en el primer plano, el tercer sentido y la fotogenia, se instauran como acontecimientos que interrumpen la normalidad de cada una de las vidas de los personajes expuestas en las narrativas de las películas.

Cada interrupción nos invita al advenimiento del pensamiento, siendo una provocación para construir nuestra propia aventura intelectual, declinando a pensar sobre lo visto lo que otros pensarían. Ahora bien, la emancipación se constituye como la capacidad de cualquiera para pensar por sí mismo acerca de lo que observa, llevándolo al punto de poner atención a quiénes son y de qué le hablan los rostros que interrumpen con sus gestos la normalidad de la narrativa cinematográfica.

El poder político del filme tiene una intención emancipadora que busca colocar al sujeto espectador frente a todas esas escenas de dolor y sufrimiento, invitándolo a reflexionar sobre sus implicaciones. Por eso, la política cimbra el pensamiento dominante que explica la explotación sexual para pensarla desde un lugar distinto. Pese a que la emancipación implica realizar cuestionamientos sobre lo dado, las articulaciones entre preguntas y respuestas son impredecibles, ya que la apuesta de la aventura intelectual es provocar al espectador, sin ninguna intención determinada.

Es imposible asignar al poder político del filme un efecto intencional y definitivo, porque cada espectador puede presentar una multiplicidad de visiones del mundo, en tanto que tienen una manera particular de mirar la realidad que proviene del lugar y posición desde el que reflexionan, piensan y argumentan. Este poder es la posibilidad que podría inquietar al espectador para abandonar el camino de pensamiento ya trazado e ir en la búsqueda de lo que puede decir por sí mismo acerca de lo que mira, por ejemplo, el litigio que desvela la explotación sexual derivada del tráfico y trata de personas.

El poder político del filme interrumpe el orden social establecido; es subversivo porque desafía la mirada impuesta por un orden instituido y normalizado; nos hace ver el mundo de forma diferente. Ciertamente, la interrupción que introducen los gestos a través del dolor y el sufrimiento, vuelve visible lo imperceptible, sensible lo indiferente y cercano lo que resultaba extraño. La sensibilidad que propone este poder es la sorpresa y la toma de distancia sobre lo que miramos para pensarlo y reflexionarlo, sin

mediaciones ni consignas que nos obliguen a sumergirnos en axiomas que nos indican qué debemos saber, aprender y pensar.

La emancipación intelectual implica interrogar, cuestionar, desvelar, reconstruir, desmitificar y diferenciar lo que miramos, alejándonos de los preceptos de la moral, el derecho y la justicia legal que fundamentan el orden establecido de nuestra sociedad y Estado. Cuando en una película hay una interrupción política, se nos invita a pensar sobre los aparatos estatales de gestión que organizan la vida económica, intelectual y social. La emancipación implica la capacidad de mirar libremente para pensar y aprender por sí mismo.

Finalmente, el poder político del filme no es moralista ni tampoco militante. No pretende que veamos a los personajes de Sofía, Diana y Lilja como víctimas, ya que no las está juzgando por medio de una normatividad basada en una idea del bien y del mal, que califica prácticas y discursos que operan a manera de juicios hacia ciertas acciones. Hacerlo equivaldría a someter el pensamiento a juicios morales que nublen la posibilidad de la aventura intelectual; sería disolver los argumentos del dolor y el sufrimiento bajo el mismo punto indistinto de bondad y maldad establecido por la normativa ética.

Siguiendo este orden de ideas, la ética ha sido considerada como un orden normativo que construye la figura del pastor que guía a las ovejas; es el alimento de una moral militante que toma como criterio la necesidad de salvar a los que sufren luchando contra sus opresores. Establecer qué es lo bueno y qué es lo malo, es una división de lo sensible que ha sido impuesta como un orden normativo que sentencia como lo justo todo aquello que mantiene el orden y como lo injusto todo aquello que lo transgrede. Y, en mi opinión, nada es blanco o negro, existen los matices y los claroscuros.

El poder político del filme tampoco presenta la cualidad de militancia, ya que en ningún momento estas películas se constituyen como una invitación a los espectadores para que se adhieran a determinadas ideas que podrían pugnar por defender a los que sufren. No nos incita a pertenecer a un grupo u organización que tome partido para salvar a las víctimas de su condición de indefensión. El poder político

del filme apuesta por un espectador emancipado, afirmando la imposibilidad de formar militantes que brinden su apoyo a la causa y partido de los que, por su imposibilidad de expresarse, necesitan de salvadores comprometidos con una línea de acción organizada y liderada por vanguardias que se asumen como transformadoras.

Así, pues, el poder político del filme no debería confundirse con militancia política, su capacidad es de emancipación, más no de afiliación. No pretende comprometernos con una ideología y la defensa de una causa que nos lleve a participar en un evento que promueva y defienda a los que son explotados sexualmente.

En realidad, el poder político del filme, a partir de las películas analizadas, es político porque tiene como principio la presuposición de la igualdad de las inteligencias de los espectadores, a los cuales invita a pensar sobre la distribución de las partes de la comunidad en modo de disconformidad. En la experiencia cinematográfica, este poder irrumpe como un tipo determinado de situación del habla que Jacques Rancière denomina desacuerdo, el cual se da entre interlocutores, donde uno entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro.

Desde mi punto de vista, una película es política cuando presenta una situación del habla que puede pensarse como un desacuerdo, que centra una discusión en la que los interlocutores entienden y no entienden lo mismo, con las mismas palabras. Lo cual significa también reconocer que el desacuerdo no se refiere únicamente a los discursos, sino también a la situación misma de quienes hablan. Es decir, el lugar de enunciación de los interlocutores influye en la presentación del argumento sensible sobre el carácter común expuesto con disertaciones.

Las situaciones del habla presentadas a través de los gestos en los rostros, se vuelven escenas políticas cuando Diana, Sofía y Lilja, se muestran como seres portadores de la palabra, para discutir la explotación sexual desde su lugar de enunciación, la cual no es la misma que tenemos como espectadores. La discusión del argumento remite al litigio sobre la explotación sexual, siendo así que el lugar de enunciación de los personajes que hablan con sus gestos, permite entender ese

asunto desde una dimensión que no veíamos. Y no la veíamos simplemente porque es un espacio que no ocupábamos ni entendíamos.

Los gestos nos recuerdan que la comunidad se construye por antagonismos entre partes, donde unas son visibles y otras no, dentro del cuerpo social. El poder político del filme se manifiesta como una disputa de la palabra misma, al dotar de acciones verbales a aquellos a quienes no se ve. Se construye una puesta en escena del conflicto y se debate *algo* entre la película en sí misma y el espectador. En ese escenario común, mediado por la emancipación intelectual, vemos a seres sin nombre apropiarse del *logos*, para articular una propuesta que articule otro orden de lo sensible. Nuevo orden donde impere la igualdad de la palabra.

La política del gesto hace que la teatralidad de los rostros posicione a los personajes como seres con nombre, con título para hablar y argumentar; se fundamenta una transgresión, porque los personajes se instituyen como seres parlantes dotados de palabra con la cual manifiestan su inteligencia y no su mera necesidad, sufrimiento y dolor. Lo que vemos aquí es un poder político del filme que presenta una situación del habla: las mujeres se posicionan no como víctimas, sino como seres que transgreden en los hechos, de manera fáctica, el orden simbólico de una comunidad que las mantiene en la invisibilidad.

Por último, las secuencias analizadas en este trabajo se presentan como relatos de la construcción de escenarios en la pantalla en el que vemos a seres parlantes abandonar su condición de invisibilidad, haciendo uso de la palabra para expresar a los espectadores, a los que vemos y escuchamos, lo que sucede en estos escenarios y en esta problemática. Diana, Sofía y Lilja, dejaron de ser las que sufren para darse un nombre, ejecutando con sus gestos y demás expresiones faciales, una serie de actos verbales que vinculan la vida de sus cuerpos a un uso de la palabra, en el que las mujeres hablan de su condición desde el lugar en el que viven la explotación sexual.

Para concluir, quiero enfatizar que el poder político del filme es efectivo cuando nos presenta una situación del habla en forma de desacuerdo, en la que se discute acerca de la división desigual de lo sensible. Esta última se presenta como una solicitud a repensar el espacio compartido y pone en evidencia que toda dominación

tiene como fundamento la contingencia del orden social. Ningún orden es fijo, se puede ajustar y reajustar, siendo esta posibilidad la que el juego del litigio instituye como escena política. El litigio tiene como peculiaridad la disputa de la palabra que se toma para expresar un sentir argumentado entre interlocutores. El objetivo es que cada parte descubra las contradicciones en el mundo y cuestione la organización de los poderes, la administración de las colectividades y sus mecanismos de legitimación.

X. Epílogo

Este espacio más que ser un lugar en donde se presentan afirmaciones que constituyan un fin del contenido de este trabajo, pretende exteriorizar una serie de reflexiones que pueden constituir el nacimiento de una serie de líneas de investigación que podrían continuarse posteriormente en otro lugar. Con esto se reconoce que esta investigación doctoral deja más inquietudes que certezas, lo cual no necesariamente es negativo, sino una oportunidad para orientar el camino intelectual que se puede prolongar en el mundo apasionante de la averiguación y explicación de temáticas de interés personal y social.

Sin más, este texto reflexionó sobre la expresión política de filmes, básicamente tomando como respaldo teórico el pensamiento de Jacques Rancière, lo cual lleva a plantear inquietudes y cuestionamientos relacionados con el vínculo del cine no solamente con la política, sino con la realidad del dolor y sufrimiento que algunas personas viven y que se representaron en estas películas. Es por esta crudeza impactante y desgarradora que es válido preguntarse; ¿qué hay que mostrar o no revelar del dolor y sufrimiento humano causado por la trata, tráfico y explotación sexual?

Esta pregunta conlleva algunos problemas. Lo primero que se debe reconocer es que, pese a la crudeza, la representación del cine es una ficción de la realidad, la cual no es real, pero es un apéndice de esta. Esta ficción nos acerca a los hechos del dolor y el sufrimiento a través de la mirada de actores que teatralizan la conmoción de las personas que viven en un mundo invisibilizado en el que se desarrollan actividades ilegales muy rentables a nivel mundial. *Las Elegidas*, *Promised Land* y *Lilja 4-ever* son películas construidas, por un lado, sobre la base de testimonios de vidas de personas que han vivido la trata y por el otro, una intencionalidad por parte de sus directores de respetar lo más posible la realidad de ese dolor y sufrimiento.

Se puede reprochar fuertemente a los cineastas de estos filmes la ausencia de un punto de vista propio que sea manifiesto, explícito y que responda al cuestionamiento de qué se debe hacer para que la explotación sexual vinculada a la trata y tráfico de mujeres no suceda. Es en este punto de ausencia donde se ubicó la

expresión política de estas películas contrarrestando ese reproche que terminó con tener poco alcance. Se argumentó que un filme no necesita denunciar la falta de igualdad de todos ante la ley, ni tampoco acusar aquellas decisiones de los Estados y la administración de sus multitudes para asumirse como política. Le es suficiente inscribir lo invisible en lo visible para dar testimonio y evidencia sobre personajes y situaciones reales que habitan en un mundo que ha sido acercado a nosotros

Creo que no es necesario exigir un punto de vista a un cineasta similar al que los corderos piden a su pastor. Tal y como he reflexionado sobre lo que entiendo por política considero que una película política no es aquella que quiere convertirse en una especie de pastor que guía a su rebaño, más bien puede ser político todo aquel filme que vuelve inteligible lo inaceptable, para acercarlo a los espectadores e intentar abrir un espacio de discusión acerca de la verosimilitud entre la ficción cinematográfica y el contenido de realidad que se presenta en la pantalla.

Las películas trabajadas en esta tesis son políticas porque volvieron audibles gritos de dolor y gestos inaudibles, que se vuelven palabras gestadas en monstruosos actos que descubren espectáculos insoportables tales como; cuerpos golpeados, violaciones, miradas ausentes, llantos sin lágrimas y acciones indescriptibles que sólo es posible imaginar por el testimonio de quien lo vivió. Todas estas palabras emanadas en los gestos de sufrimiento y dolor nos recuerdan que los cuerpos violentados y teatralizados pertenecen en realidad a seres que conocemos en fríos datos estadísticos, lo que muchas veces impide acercarnos a la dimensión humana de esta problemática.

Pese a que las narrativas de estas tres películas versan sobre los testimonios de mujeres que viven en su cuerpo el dolor y el sufrimiento, los filmes se niegan a que se sienta misericordia y conmiseración por esos seres ya que, en lugar de eso, ellas toman la palabra para expresar su lugar en el mundo. Algo que puede cuestionarse a las películas es la manera en la que muestran los cuerpos porque podría afirmarse que lo que están representando es el dolor y sufrimiento de quienes viven la explotación sexual, y no se filman los testimonios de los verdugos, con lo que ignoran sus razones y explicaciones acerca de lo que tienen que decir al responder al cuestionamiento del por qué hacen esa labor explotadora.

La elección de las películas interpretadas estuvo marcada por la manera en que estas mostraban el dolor, siendo claro para mí que no son filmes propagandísticos ni activistas, por el contrario, carecen de una lógica pastoral de adoctrinamiento que perfila el qué pensar y qué se debe hacer al respecto de lo presentado en la pantalla. Está claro que las películas exhiben imágenes de realidad por medio de la ficción que narran el vestigio de la desventura de mujeres, recursos con los que invitan a reflexionar sobre las huellas de la existencia de seres que viven en la sombra de un sistema social en el que se realizan actividades ilícitas de alta remuneración económica.

Otro problema más que deriva del cuestionamiento a estos filmes, es el relacionado con la manera en que en las películas dieron forma a la ficción del crimen de la trata, tráfico y explotación sexual. Estas películas no son pedagógicas en el sentido de que no hablan de qué derechos humanos y leyes se quebrantan. Más bien su punto es enfatizar en la espectacularización sentimental del dolor y el sufrimiento para acercar a sus espectadores a este horror, presentando testimonios ficcionales originados en la experiencia vivida por mujeres explotadas.

Estos filmes, a la vez rechazan todo intento de ser la voz de los que no la tienen y los transformadores de realidad. Simplemente abren un espacio para presentar testimonios acerca de lo que pasa en espacios invisibles, donde la palabra de las mujeres en condición de explotación es la que arroja luz sobre la problemática que viven los seres representados por sus personajes ficcionales. Estas películas no banalizan lo inaceptable, ya que representan el dolor y el sufrimiento remitiendo a la idea de que el cine no es capaz de cambiar el mundo, pero sí tiene el poder para dar luminosidad a los costos humanos de estos crímenes.

Promised Land, *Las Elegidas* y *Lilja 4-ever* también tienen en común la separación del dolor y el sufrimiento con respecto al crimen porque no nos acercan al delito, en lugar de esto nos adentran a la sensibilidad de los personajes que explican su condición, dando motivos para pensar lo que vemos al cuestionar esas representaciones de lo inaceptable. Es por ello por lo que la política de estas películas radica en la construcción de una memoria, en el registro de un horror real en su dimensión sensible que suscita sentimientos sobre lo insoportable y que, en última

instancia, invita a pensar a través de las imágenes de los cuerpos que sufren lo inadmisibile. En pocas palabras, la política del filme ofrece razones no para justificar o victimizar, sino para cuestionar las normas de aceptabilidad que invisibilizan la realidad que estas películas nos están mostrando.

Para terminar, solamente resta enunciar lo que deja al autor esta investigación doctoral. Quizá el tema más importante es el reconocimiento de que el arte en general y el cine en particular, no son políticos por cambiar el mundo ya que no tienen el poder para esa finalidad. Entiendo que su alcance es evidenciar lo que no vemos, lo oculto y pensar en alternativas de mundos posibles. Además, queda como aprendizaje que el mundo intelectual requiere un gran sentido de autocrítica para no mal enfocarse en fanatismos que vuelvan el conocimiento en principios doctrinarios que nos lleven a perder todo sentido sensato de explicación parcial del mundo.

El estudio del cine desde la perspectiva de la Ciencia Política, ayuda a cultivar la sensibilidad en el intelectual, la cual contribuye a tener otras perspectivas respecto a los sectores y estratos sociales invisibilizados en el mundo que habitamos. El aroma de escandalo hace al cine un arte que invita a la reflexión permitiendo el acceso a múltiples puntos de vista, lo que puede ser el principio del camino para cuestionar valores y principios aparentemente inamovibles sobre los que descansa el orden social. El poder del cine es mostrar, muchas veces, sospechas alrededor de puntos de vista tanto minoritarios como mayoritarios.

Finalmente, este trabajo tuvo como uno de sus objetivos mostrar que la actividad política no debería de reducirse a los temas y asuntos relacionados con el Estado y su gobierno. En cierta forma esta investigación me deja como lección que el cine desvela cuestiones discutibles mediante la disposición visual, que pueden entenderse como política cuando muestra en imágenes lo que normalmente está oculto y sobre lo cual abre un espacio de discusión e interlocución entre película y espectadores, razón por la cual la intención de esta investigación fue contribuir a la expansión de los temas que estudia la Ciencia Política.

XI. Fuentes de Consulta

- Acharya, Arunkumar, "Un análisis conceptual del tráfico de mujeres y su tipología de origen", [en línea], México, *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 6, núm. 12, diciembre, 2009, Dirección URL: <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v6n12/v6n12a14.pdf>, [consulta: 12 de noviembre de 2015].
- Acharya, Arunkumar; Salas Stevanato, Adriana, "Algunas consideraciones teóricas acerca del tráfico de mujeres en el contexto de la globalización", [en línea], Venezuela, *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, vol. XIV, núm. 2, mayo-agosto, 2008, Dirección URL: <http://www.scielo.org.ve/pdf/racs/v14n2/art03.pdf>, [consulta: 12 de noviembre de 2015].
- Acharya, Arunkumar; Jarquín Sánchez, María Elena, "Globalización y tráfico de mujeres: una lección desde México", [en línea], México, *Migración y Desarrollo*, núm. 4, primer semestre, 2005, Dirección URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66000403>, [consulta: 12 de noviembre de 2014].
- Acharya, Arunkumar, "El mercado de las mujeres. Globalización, migración y tráfico de mujeres en México", [en línea], México, *Trayectorias*, vol. IX, núm. 23, enero-abril, 2007, Dirección URL: <http://www.redalyc.org/pdf/607/60715117003.pdf>, [consulta: 12 de noviembre de 2014].
- Althusser, Louis, *Ideología y Aparatos ideológicos de Estado*, México, Grupo Editorial Tomo, 2008, 1ra. edición, 155 pp.
- Althusser, Louis, *Ser marxista en filosofía*, Madrid, Tres Cantos, 1ra. edición, 2017, 208 pp.
- Arnheim, Rudolf, *El Cine como Arte*, Barcelona, Paidós, 1986, 1ra. edición, 168 pp.
- Arditi, Benjamín, "Rastreado lo Político", *Revista de Estudios Políticos*, núm. 87, España, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, octubre, 2007, pp. 333-351.
- Aumont, Jaques; Marie Michel, *Análisis del Film*, España, Paidós, 1990, 1ra. edición, 311 pp.
- Ayala Blanco, Fernando, *El arte de la política*, México, Editorial Llagares, 2006, 1ra. edición.
- Ayala Blanco, Fernando, *Arte y Poder. Una mirada artística al fenómeno del poder*, México, Editorial Llagares, 2008, 1ra. edición.
- Ayala Blanco, Fernando, *El poder de la retórica*, México, UNAM, 2013, 1ra. edición.

- Ayala Blanco Fernando, *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, México, UNAM, 2014, 1ra. edición.
- Ayala Blanco Fernando; Lince Campillo, Rosa María (Coordinadores), *La relación arte y poder a la luz de la hermenéutica*, México, UNAM, 2016, 1ra. edición.
- Ayala Blanco Fernando; Lince Campillo, Rosa María (Coordinadores), *Las imágenes como textos. Estudio Político y sociocultural*, México, UNAM, 2019, 1ra. edición.
- Ayala Blanco, Fernando; Martínez Abarca, Laura (Coordinadores), *Consideraciones hermenéuticas en torno al arte y al poder*, México, UNAM; 2015, 1ra. edición.
- Balázs, Béla, *El film. Evolución o esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 1ra. edición, 169 pp.
- Badiou, Alain, *El cine como acontecimiento*. México, Paradiso Editores/Universidad Iberoamericana, 2014, 1ra. edición, 193 pp.
- Barraza, Eduardo, *El cine como recurso didáctico en ciencias sociales. Reflexiones, propuestas, ejemplos*, México, UNAM, 2016, 1ra. edición, 134 pp.
- Barraza, Eduardo (Coordinador), *El cine como recurso didáctico en ciencias sociales. Reflexiones desde la docencia*, México, UNAM, 2016, 1ra. edición, 169 pp.
- Bassas, Javier. Epílogo. El cine en común. Rancière y el poder político de las imágenes. **En:** Rancière, Jacques, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, 1ra. edición, pp. 143-167.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, España, Paidós, 2006, 10a. edición, 185 pp.
- Barthes, Roland, *La Torre Eiffel*, Madrid, Paidós Comunicación, 2001, 1ra. edición, 185 pp.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, España, Paidós Comunicación, 2002, s/n edición, 380 pp.
- Bolívar Meza, Rosendo, "La política como ciencia", *Estudios Políticos*, núm. 28, sexta época, México, UNAM/FCPyS, septiembre-diciembre, 2001, pp. 47-70.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2016, 1ra. edición, 508 pp.
- Branigan, Edward; Buckland, Warren, *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, EUA, Routledge, 2014, 1ra. edition, pp. 526.

- Buckland, Warren, *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, EUA, Routledge, 2009, 1ra. edición, 348 pp.
- Bustinduy Amador, Pablo. Estudio Introductorio. I. Topografías, itinerarios. El trabajo estético y político de Jacques Rancière. **En:** Rancière, Jacques, *Las distancias del cine*, Madrid, Editorial Polítópías, 2011, 1ra. edición, pp. 9-24.
- Cacho, Lydia, *Los demonios del Edén. El poder que protege a la pornografía infantil*, México, Grijalbo, 2004, 1ra. edición, 128 pp.
- Cacho, Lydia, *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*, Grijalbo, 2011, 1ra. edición, 227 pp.
- Campos Posada, Ainhoa, "Sufragistas: la lucha por el voto femenino", [en línea], España, *National Geographic. com.es*, 11 de marzo de 2019, Dirección URL: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/sufragistas-lucha-por-voto-femenino_12299/4, [consulta: 29 de junio de 2019].
- Casas, Armando; Flores Farfán, Leticia (Coordinadores), *Jacques Rancière. En los bordes del cine*, México, UNAM, 2014, 1ra. edición, 101 pp.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine: 1945-1990*, España, Cátedra. Signo e Imagen, 2005, 3ra. edición, 363 pp.
- Casetti, Francesco; Chio, di Federico, *Cómo analizar un filme*, España, Paidós, 1991, 1ra. edición, 278 pp.
- Castellanos Cerda, Vicente, "Narrativas cinematográficas en la era digital: Sucker Punch e Inception", *La Colmena*, núm. 74, México, UAEM, abril-julio, 2012, pp. 27-40.
- Castellanos Cerda, Vicente; Hernández Carballido, Elvira, "Estereotipos sexistas en personajes humanos y no humanos de la película Beowulf. Una mirada desde el género", *Derecho a Comunicar*, núm. 4, México, Revista Científica de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información, enero-abril, 2012, pp. 104-119.
- Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, USA, Arnold, 2002, 1ra. edición, 309 pp.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Introducción a la Teoría del Cine*, Madrid, UAM Ediciones, 2015, 1ra. edición, 256 pp.
- Galende, Federico, *Rancière. Una Introducción*, Buenos Aires, Quadrata, 2012, 1ra. edición.
- Gaudreault, André; Jost, Francois, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, 1ra. edición, 172 pp.

- Landau, Matías, “Laclau, Foucault, Rancière: entre la política y la policía”, [en línea], México, *Argumentos (México, D.F.)*, vol. 19., núm. 52, septiembre-diciembre de 2006, Dirección URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952006000300009&lng=es&nrm=iso&tlng=es, [consulta: 19 de noviembre de 2012].
- Lince Campillo, Rosa María, *Hermenéutica: Arte y ciencia de la interpretación*, México, UNAM, 2009, 1ra. edición.
- Lince Campillo, Rosa María, *¿Cómo investigamos? ¿Cómo enseñamos a investigar?*, México, UNAM, 2010, 1ra. edición.
- Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Francia, Paidós, 1956, 1ra. edición, 221 pp.
- Morin, Edgar, *Las Stars. Servidumbres y mitos*, París, Éditions du Seuil, 1972, 1ra. edición, 69 pp.
- Morin, Edgar, *Las estrellas: mito y seducción del cine*, Barcelona, Dopesa, 1ra edición, 1957, 207 pp.
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito; *Informe mundial sobre la trata de personas 2018*, [en línea], 88 pp., Viena, Dirección URL: https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/glotip/2018/GLOTiP_2018_BOOK_web_small.pdf, [consulta: 5 de julio de 2020].
- Orozco, Rosi, *Del cielo al infierno en un día*, México, Diamante, 1ra. edición, 2011, 136 pp.
- Pac Salas, David; García Casarejos, Nieves, “El cine como herramienta de aprendizaje en el aula. Claves de una experiencia docente multidisciplinar en el ámbito económico”, *Revista Internacional de Organizaciones*, núm. 10, España, junio, 2013, pp. 181-197.
- Rancière, Jacques, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2013, 1ra. edición, 312 pp.
- Rancière, Jacques, *Béla Tarr. Después del final*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013, 1ra. edición, 96 pp.
- Rancière, Jacques, *Crónicas de los tiempos consensuales*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2018, 1ra. edición, 256 pp.
- Rancière, Jacques, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México, FCE, 2019, 1ra. edición, 275 pp.

- Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, 1ra. edición, 176 pp.
- Rancière, Jacques, *El destino de las imágenes*, Madrid, Editorial Polítópías, 2011, 1ra. edición, 146 pp.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2011, 1ra. edición, 130 pp.
- Rancière, Jacques, *El filósofo y sus pobres*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013, 1ra. edición, 224 pp.
- Rancière, Jacques, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Buenos Aires, Manantial, 2015, 1ra. edición, 136 pp.
- Rancière, Jacques, *El Maestro Ignorante: Cinco Lecciones Sobre la Emancipación Intelectual*, España, Leertes, 2010, 1ra. edición, 186 pp.
- Rancière, Jacques, *El malestar en la estética*, España, Clave Intelectual, 2012, 1ra. edición, 161 pp.
- Rancière, Jacques, *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007, 1ra. edición, 144 pp.
- Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, 1ra. edición, 80 pp.
- Rancière, Jacques, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, España, Herder, 2011, 1ra. edición, 312 pp.
- Rancière, Jacques, *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007, 1ra. edición, 128 pp.
- Rancière, Jacques, *Figuras de la Historia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, 1ra. edición, 83 pp.
- Rancière, Jacques, *La división de lo sensible: estética y política*, España, Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002, 1ra. edición, 80 pp.
- Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005, 1ra. edición, 222 pp.
- Rancière, Jacques, *Las distancias del cine*, España, Ellago Ensayo, 2012, 1ra. edición, 174 pp.
- Rancière, Jacques, *Momentos políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, 1ra. edición, 148 pp.

-Rancièrè, Jacques, "Política, identificación y subjetivación". **En:** Arditì, Benjamín (Editor), *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Venezuela, Editorial Nueva Sociedad, 2000, pp. 145-152.

- Rancièrè, Jacques, *Sobre políticas estéticas* [en línea], Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, Dirección URL: http://artetransformacion.weebly.com/uploads/3/5/4/7/3547252/sobre_poliacuteticas_esteticas.pdf, [consulta: 29 de agosto de 2011].

- Ruby, Christian, *Rancièrè y lo político*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, 1ra. edición, 112 pp.

- Russo, Eduardo A., "El cine y Jacques Rancièrè: fábula, distancia y destino", *Arkadin*, núm. 4, año 6, Argentina, Departamento de Artes Audiovisuales/Facultad de Bellas Artes (UNLP), mayo, 2012, p. 12-21.

- s/a, "Cientos marchan contra la ley que permite el aborto", [en línea], México, *Informador. mx*, 19 de mayo de 2019, Dirección URL: <https://www.informador.mx/mexico/Cientos-marchan-contra-la-ley-que-permite-el-aborto-20190519-0016.html>, [consulta: 29 de junio de 2019].

- s/a, "Con huelga, mujeres en Suiza protestan por falta de igualdad", [en línea], México, *Publìmetro. Com.mx*, 14 de junio de 2019, Dirección URL: <https://www.publìmetro.com.mx/mx/noticias/2019/06/14/con-huelga-mujeres-en-suiza-protestan-por-falta-de-igualdad.html>, [consulta: 25 de junio de 2019].

- s/a, "¿Qué significó el mayo francés del 68?", [en línea], Colombia, *Telesurtv. net*, 10 de mayo de 2019, Dirección URL: <https://www.telesurtv.net/news/mayo-frances-que-significo-20180509-0065.html>, [consulta: 23 de junio de 2019].

- s/a, "Taxistas 'toman' avenidas de la CDMX en protesta contra apps de transporte como Uber, Cabify y DiDi", [en línea], México, *El Financiero. com.mx*, 3 de junio de 2019, Dirección URL: <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/taxistas-se-manifiestan-en-contra-de-apps-de-transporte-como-uber-cabify-y-didi>. [consulta: 26 de junio de 2019].

- Sánchez, José, "La caída de la URSS y la difícil recomposición del espacio ex-soviético", *Papeles de Geografía*, núm. 23-24, Madrid, Dpto. de Geografía/Facultad de Geografía e Historia/UNED, abril, 1996, pp. 283-298.

-Schefer, R. (2012). Un arte de intervalos, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2017-09-11] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-arte-de-intervalos/498>

- Soberón Torchia, Edgar, *33 ensayos de cine: antología*, Cuba, Colección Viramundo, 2008, 1ra. edición, 365 pp.
- Sulbarán Piñeiro, Eugenio, "El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica", *Opción*, núm. 31, año 16, Venezuela, Universidad del Zulia, 2000, pp. 44-71.
- Venegas Avilés, Luz María, "La Ciencia Política en las Ciencias Sociales", *Reflexiones*, núm. 1, vol. 89, Costa Rica, Universidad de Costa Rica San José, 2010, pp. 179-183.
- Zavala, Lauro, "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno", *Razón y Palabra*, núm. 46, vol. 10, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Estado de México, agosto-septiembre, 2005, pp. 1-12 pp.
- Zavala, Lauro, "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", *Casa del Tiempo*, núm. 30, México, UAM, abril, 2010, pp. 65-69.
- Zavala, Lauro, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*, México, 2010, 1ra. edición.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, 2016, 1ra. edición, 280 pp.
- Zavala, Lauro (Coordinador), *Posibilidades del análisis cinematográfico. Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico*, México, UAEM, 2015, 1ra edición, 271 pp.
- Zumalde, Imanol, *La experiencia fílmica*, Madrid, CÁTEDRA Signo e Imagen, 2011, 1ra. edición, 303 pp.

Anexo I. Semblanza de Jacques Rancière



s/a (2016). Jacques Rancière. [Fotografía]. Recuperado del sitio <https://pdn.uv.cl/?id=8170>

El filósofo Jacques Rancière nació el 10 de junio de 1940 en la Ciudad de Argel, actual capital de Argelia, cuando este país aun era colonia francesa, de ahí que él tenga la nacionalidad francesa. Entre 1969 y el año 2000 fue profesor de Filosofía, Política y Estética en la Universidad París VIII, de la que actualmente es Profesor Emérito. En los años sesenta, junto con Alain Badiou y Étienne Balibar, estudió en dicha Universidad, en la cual fueron discípulos de Louis Althusser, quien los dirigió en la elaboración de la obra *Para leer el Capital*, obra de gran importancia en tanto que se volvió referente para la interpretación marxista de la época.

Rancière es uno de los filósofos más destacados de la actualidad gracias a sus reflexiones sobre política, estética, filosofía, arte, cine y literatura, que hoy en día tienen gran influencia en el pensamiento contemporáneo. Sus premisas y postulados teóricos están expuestas en más de veinte obras publicadas entre las que destacan “La lección de Althusser”, “El desacuerdo”, “Aisthesis”, “El maestro Ignorante”, “Béla Tarr. El tiempo del después”, “La noche de los proletarios”, “El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna”, “Las distancias del cine” y “El espectador emancipado”.

Este personaje destaca por sus aportes a tres ámbitos del pensamiento contemporáneo; (1) reflexiones sobre estética y teoría del arte que problematizan presupuestos teóricos de la teoría literaria, de los estudios cinematográficos y las artes visuales; (2) la relación política y filosofía a partir de la historia del movimiento obrero, la teoría de la democracia y de la enseñanza; (3) el vínculo entre política y estética a través de analizar las expresiones políticas de obras artísticas cinematográficas y literarias.

Las revueltas del año 1968 van a marcar un parteaguas en el pensamiento político filosófico de este pensador, ya que lo va a llevar a tener una ruptura intelectual con su Profesor Althusser y lo van a influir en su manera de entender la actividad política. En la década de los años setenta Rancière investigó la cuestión obrera en los archivos del movimiento de los trabajadores franceses del siglo XIX, estudio que se materializa en el libro “La noche de los proletarios”, en la que establece una crítica a la izquierda marxista althusseriana, que considera a los obreros como meros seres explotados y dominados incapaces de pensar por si mismos y necesitados de un líder de vanguardia que encause su lucha emancipadora.

Rancière, además, realizó apuntes teóricos para cuestionar las formas canónicas de entender lo sensible en el arte a través de sus trabajos sobre cine, literatura y críticas del arte. Especialmente este filósofo escribió en 1995 un libro llamado “El desacuerdo” que se ha vuelto un clásico de la teoría política contemporánea al alejarse de los cánones tradicionales que explican a la política y lo político como relaciones de poder y dominación. Otro interés del pensamiento Rancieriano está en la cuestión de la pedagogía, la cual en su libro “El Maestro Ignorante” de 1987, teje directamente con un pensamiento radical de la igualdad, tesis que, en esencia, señala que la igualdad de todos con todos es la capacidad de entendimiento, presupuesto teórico que rompe con la desigualdad de las inteligencias en la que se inserta el orden de la dominación hegemónico.

Si hubiera que construir un eje transversal que atraviesa y conecta todas las preocupaciones teorías de Rancière, sería la emancipación política en todos sus lenguajes, lo cual constituye un pensamiento radical que es la trama común en todas

sus obras. De ahí que vea que el arte, como el cine y la literatura, sean modos de pensamiento en tanto que pueden invitar a sus espectadores a una aventura intelectual de pensamiento, sobre los asuntos que ponen en cuestión estas obras artísticas en las historias que cuentan, es decir, pueden ser políticas en tanto posibilitan un vínculo con la emancipación intelectual, que en esencia, es la puesta en marcha de la igualdad de cualquiera con cualquiera.

Respecto a su pensamiento político, se puede afirmar que parte de una ruptura con el estructuralismo althusseriano para reconceptualizar a la política y la filosofía política. En este punto define a la actividad política como desacuerdo, confrontación y disputa de la palabra, lo que rompe contundentemente con las teorías clásicas y modernas de la política, que la entienden como consenso, contrato social y defensa de los derechos desde el espacio institucional. El poder sobre el que reflexiona Rancière es sobre el de la palabra, y emplea el término policía para referirse al poder que organiza el orden de dominación y gobierno de las poblaciones, siendo la actividad de la política que, con su carácter contingente, viene a reconfigurar el régimen policial.

El filósofo francés no se preocupa en averiguar por qué los sujetos desean someterse al sistema de poder (dominación), más bien su interés está en argumentar por qué no se someten e inician una disputa por la libertad y la justicia solamente posible, de acuerdo con Rancière, con la transformación del sistema establecido (orden policial). Por ello en obras como “El desacuerdo”, escribe sobre el funcionamiento del orden policial, al explicar como opera la dominación y sus contradicciones, que hacen posible la aparición y conformación de sujetos colectivos capaces de quebrantar el orden de la dominación, tomando la palabra en la búsqueda de nuevo orden posible.

En esencia el pensamiento de Rancière cuestiona a la teoría y filosofía política que, presentada como verdad y ciencia, se puede convertir en una ideología del orden de la dominación, como lo es el orden democrático moderno, el cual examina en su libro “El odio a la democracia” publicado en el año 2006. La emancipación intelectual es otro tema recurrente en la cartografía conceptual del filósofo francés, tema que aborda en una obra “El maestro ignorante”, en la que señala que la igualdad es la

capacidad de cualquier ser humano para entender y aprender una explicación clara, que no es otra cosa que la emancipación intelectual, necesaria para la emancipación política.

No es que Rancière rechace el valor de la ciencia y la filosofía, más bien esta en contra de que sea el fundamento de la dictadura de expertos que, respaldados en el saber científico, se legitiman en una ideología científica que caya las voces de los considerados incapaces para opinar bajo el presupuesto de la igualdad. Por eso en la cartográfica rancieriana es la opinión y no la ciencia el fundamento de la política, ya que la opinión es de todos en general y de nadie en particular.

En fin, las obras de Jacques Rancière no ofrecen pasos o recetas para la creación de un movimiento político transformador, sólo señalan como la política de la emancipación ha existido bajo los momentos de interrupción de un orden que han cimbrado el tiempo y modo de operación del tejido normal que configura a las relaciones de la dominación. Postulados que inevitablemente llevan a repensar el movimiento obrero y son una crítica a la izquierda ortodoxa. De ahí que nuestro filósofo no se defina como un político ni tampoco como un verdadero filósofo político, ya que no se instala en el lugar de enunciación de la vanguardia que debe decir a los demás que deben hacer.

Rancière realizó una investigación histórica del movimiento obrero francés del siglo XIX para definir a la política desde el enfoque de la emancipación, que tiene validez empírica en la historia social, de la que ofrece diversos ejemplos para argumentar como sujetos colectivos han ido en la búsqueda de la transformación existencial, tomando la palabra para revelarse y situarse en un espacio de enunciación visible, para participar en la reconfiguración de un orden que cambie su vida de servidumbre y obediencia. Lo cual es sumamente interesante, porque nos habla que Rancière opina desde la observación de fenómenos de igualdad y desigualdad que construyen el orden sensible, ofrece percepciones sobre las cuales nos pone a pensar el orden cotidiano, las ocupaciones de los tiempos y espacios, desde los cuales brinda aportaciones sobre lo que ve, oye y percibe. Lugar de enunciación que lo aleja forzosamente de quienes esperan que critique y juzgue todo lo que ocurre.

Anexo II. Fichas técnicas de filmes analizados

Promised Land

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELÍCULA: Promised Land.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: Tierra Prometida.
3. DIRECTOR: Amos Gitai
4. PRODUCCIÓN: MP Productions.
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Agar Hafakot / MP Productions.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Caroline Champetier
7. GUIÓN: Amos Gitai, Marie-José Sanselme
8. MÚSICA: Simon Stockhausen
9. DISTRIBUCIÓN: Ad Vitam.
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2004.
11. DURACIÓN: 90 min.
12. PAÍS: Israel
13. GÉNERO: Drama.
14. REPARTO: Rosamund Pike (Rose), Diana Bespechni (Diana), Hanna Schygulla (Hanna), Anne Parillaud (Anne), Alla An (Alla), Kristina Likhnytski (Kristina), Katya Drabkin (Katya), Yussuf Abu-Warda (Yussuf), Amos Lavi (Hezi), Shalva Ben-Moshe (Igor), Craig Bachins (Greg), Meital Peretz (Meital), Menachem Lang (Menahem), Ran Kauchinsky (Rani), Peeter Polluveer (Peeter).
15. SINOPSIS: Una noche en el desierto de Sinaí, un grupo de hombres y mujeres se calientan alrededor de un fuego de campamento bajo la luna. Las mujeres vienen de Europa del este. Los hombres son beduinos. Al día siguiente, cruzarán la frontera en secreto, y las mujeres serán golpeadas, violadas y subastadas como mercancía.
16. PREMIOS: 2004: Festival de Venecia: Sección oficial a concurso, 2004: Festival de Valladolid - Seminci: Selección oficial de largometrajes a concurso.

Las Elegidas

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELÍCULA: Las Elegidas.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: Las Elegidas.
3. DIRECTOR: David Pablos
4. PRODUCCIÓN: Pablo Cruz
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Coproducción México-Francia; Canana / Manny Films.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Carolina Costa
7. GUIÓN: David Pablos (Idea: Jorge Volpi)
8. MÚSICA: Carlo Ayhllón
9. DISTRIBUCIÓN: Michel Burstein
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2015.
11. DURACIÓN: 105 min.
12. PAÍS: México
13. GÉNERO: Drama, prostitución.
14. REPARTO: Nancy Talamantes (Sofía), Óscar Torres (Ulises), Leidi Gutiérrez (Marta), José Santillán Cabuto (Héctor), Edward Conrad (Marcos), Alicia Quiñonez (Perla), Susana Pérez (Karla).
15. SINOPSIS: Ulises, de 15 años, y Sofía, de 14, son dos adolescentes enamorados que caen en las manos de Marcos, el padre de Ulises, quien obliga a su hijo a seducir a chicas jóvenes para obligar a estas a prostituirse. Así, Ulises termina por entrar al mundo que negó: el negocio de tráfico de mujeres que existe en su familia.
16. PREMIOS: 2015: Festival de Cannes: Selección oficial (Un Certain Regard), 2015: Festival de San Sebastián: Sección oficial competitiva ("Horizontes Latinos"), 2015: Premios Ariel: 5 premios, incluyendo Mejor película y director, 2016: Premios Goya: Nominada a mejor película hispanoamericana, 2017: Premios Platino: Nominada a mejor fotografía.

Lilja 4-ever

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELÍCULA: Lilja 4-ever.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: Las alas de la vida.
3. DIRECTOR: Lukas Moodysson
4. PRODUCCIÓN: Lars Jönsson
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Coproducción Suecia-Dinamarca; Memphis Film.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Ulf Brantas
7. GUIÓN: Lukas Moodysson
8. MÚSICA: Nathan Larson
9. DISTRIBUCIÓN: Sonet Film.
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2002.
11. DURACIÓN: 109 min.
12. PAÍS: Suecia
13. GÉNERO: Drama, prostitución, esclavitud sexual.
14. REPARTO: Oksana Akinshina (Lilya), Artyom Bogucharsky (Volodya), Lyubov Agapova (madre de Lilya), Liliya Shinkaryova (tía Anna), Elina Benenson (Natasha), Pavel Ponomaryov (Andrei), Tomasz Neuman (Witek), Anastasiya Bedredinova (vecina), Tõnu Kark (Sergei), Nikolai Bentsler (novio de Natasha).
15. SINOPSIS: Lilja, una adolescente rusa de 16 años que ha sido abandonada por su madre lleva una vida miserable en una empobrecida ciudad de la antigua Unión Soviética. En un ambiente dominado por las drogas y la miseria, prostituirse es el único medio para poder comer. La esperanza llega el día en que conoce al atractivo Andrei, que le promete una vida mejor en Suecia.
16. PREMIOS: 2003: Premios Independent Spirit: Nominada a Mejor película extranjera, 2002: Premios Guldbagge (Suecia): Mejor película, director, actriz, guion, fotografía, 2002: Festival de Gijón: Mejor película y actriz (Oksana Akinshina), 2002: Premios del Cine Europeo: 2 nominaciones incluyendo mejor película.

Anexo III. Fichas técnicas de películas referenciadas

Con ganas de triunfar

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELICULA: Stand and Deliver.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: Con ganas de triunfar.
3. DIRECTOR: Ramón Menéndez.
4. PRODUCCIÓN: Warner Bros.
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Warner Bros.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Tom Richmond.
7. GUIÓN: Nancy Richardson.
8. MÚSICA: Craig Safan.
9. DISTRIBUCIÓN: Warner Bros.
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 1988.
11. DURACIÓN: 103 min.
12. PAÍS: Estados Unidos.
13. GÉNERO: Cine biográfico, cine adolescente, coming-of-age y drama.
14. REPARTO: Edward James Olmos (Jaime Escalante), Rosanna De Soto (Fabiola Escalante), Lou Diamond Phillips (Ángel Guzmán), Will Gotay (Pancho García), Ingrid Oliu (Guadalupe "Lupe" Escobar), Vanessa Márquez (Ana Delgado), Patrick Baca (Javier Perales), Lydia Nicole (Rafaela Fuentes), Karla Montana (Claudia Camejo), Mark Elliot (Armando "Tito" Guitaro), Daniel Villarreal (Chuco), Carmen Argenziano (Directora Molina), James Victor (Sr. Delgado), Yvette Cruise (Sra. Camejo), Betty Carvalho (abuela de Ángel), Andy García (Dr. Ramírez), Rif Hutton (Dr. Pearson), Michael Goldfinger (Entrenador), Estelle Harris (Secretaria), Virginia Paris es Raquel Ortega, Victor Garron (Jaime Escalante Jr.).
15. SINOPSIS: Basada en un caso de la vida real de unos estudiantes en su clase de matemáticas en una escuela de un barrio latino en Los Ángeles, Ca. Inspirados por su maestro, Jaime Escalante, los estudiantes de los barrios latinos pobres quienes estaban estereotipados por las bajas expectativas de la sociedad, sacrifican sus tardes, los sábados y sus vacaciones, esforzándose por pasar el examen de cálculo, de selección para universidad (Advanced Placement Test in calculus). El profesor

deberá hacer todo lo posible para lograr que sus alumnos logren destacar a pesar de los prejuicios raciales.

16. PREMIOS: 1988: Nominada al Oscar: Mejor actor (Edward James Olmos), 1988: Globos de Oro: 2 nominaciones incluyendo Mejor actor (Edward James Olmos), 1988: Premios Independent Spirit: 6 Premios, incl. mejor película, director y actor.

Joker

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELICULA: Joker.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: Guasón.
3. DIRECTOR: Todd Phillips.
4. PRODUCCIÓN: Todd Phillips, Bradley Cooper, Emma Tillinger Koskoff.
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Warner Bros. Pictures.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Lawrence Sher.
7. GUIÓN: Todd Phillips, Scott Silver.
8. MÚSICA: Hildur Guðnadóttir.
9. DISTRIBUCIÓN: Warner Bros.
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2019.
11. DURACIÓN: 122min.
12. PAÍS: Estados Unidos.
13. GÉNERO: Drama, Suspenso, Crimen.
14. REPARTO: Joaquin Phoenix (Arthur Fleck/Joker/Guasón), Robert De Niro (Murray Franklin), Zazie Beetz (Sophie Dumond), Bill Camp (Garrity), Frances Conroy (Penny Fleck), Brett Cullen (Thomas Wayne), Glenn Fleshler (Randall), Dante Pereira-Olson (Bruce Wayne), Douglas Hodge (Alfred Pennyworth), Marc Maron (Gene Ufland), Shea Whigham (Burke), Josh Pais (Hoyt Vaughn), Leigh Gill (Gary) y Bryan Callen (bailarín).
15. SINOPSIS: La pasión de Arthur Fleck, un hombre ignorado por la sociedad es hacer reír a la gente. Sin embargo, una serie de sucesos harán que su visión del mundo se distorsione considerablemente convirtiéndolo en un brillante criminal.
16. PREMIOS: 2019: Ganadora León de Oro, Festival de Venecia.

La vida de Adèle

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELICULA: La Vie d'Adèle.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: La vida de Adèle.
3. DIRECTOR: Abdellatif Kechiche.
4. PRODUCCIÓN: Abdellatif Kechiche.
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Quat'sous Films Wild Bunch.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Sofian El Fani.
7. GUIÓN: Julie Maroh.
8. MÚSICA: Jérôme Chenevoy.
9. DISTRIBUCIÓN: Wild Bunch Distribution.
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2013.
11. DURACIÓN: 179 min.
12. PAÍS: Francia, España, Bélgica.
13. GÉNERO: Romance.
14. REPARTO: Léa Seydoux (Emma), Adèle Exarchopoulos (Adèle), Salim Kechiouche (Samir), Aurélien Recoing (padre de Adèle), Catherine Salée (madre de Adèle), Benjamin Siksou (Antoine), Mona Walravens (Lise), Alma Jodorowsky (Béatrice), Jérémie Laheurte (Thomas), Anne Loiret (madre de Emma), Benoît Pilot (padrastro de Emma), Sandor Funtek (Valentin), Fanny Maurin (Amélie), Maelys Cabezon (Laetitia), Stéphane Mercoyrol (Joachim), Aurelie Lemanceau (Sabine).
15. SINOPSIS: Adèle (Adèle Exarchopoulos) tiene quince años y sabe que lo normal es salir con chicos, pero tiene dudas sobre su sexualidad. Una noche conoce y se enamora inesperadamente de Emma (Léa Seydoux), una joven con el pelo azul. La atracción que despierta en ella una mujer que le muestra el camino del deseo y la madurez, hará que Adèle tenga que sufrir los juicios y prejuicios de familiares y amigos. Adaptación de la novela gráfica "Blue", de Julie Maroh.
16. PREMIOS: 2013: Festival de Cannes: Palma de Oro (Mejor película) y Premio FIPRESCI, 2013: Premios César: Mejor actriz revelación (Exarchopoulos) 8 nominaciones, 2013: Globos de Oro: Nominada a Mejor película extranjera, 2013: Critics Choice: Mejor film de habla no inglesa y Mejor intérprete joven, 2013: Premios BAFTA: Nominada a Mejor película de habla no inglesa, 2013: Premios David di Donatello: Nominada a mejor película europea, 2013: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor película extranjera. 2 nominaciones, 2013: Asociación de Críticos de Los

Ángeles: Mejor actriz y película extranjera, 2013: National Board of Review (NBR): Mejor actriz revelación, 2013: Premios del Cine Europeo: Nominada a Mejor película y Mejor director, 2013: Premios Independent Spirit: Mejor película extranjera, 2013: Satellite Awards: 3 nominaciones, incluyendo Mejor film extranjero, 2013: Premios Guldbagge: Mejor película extranjera, 2013: Premios Goya: Nominada a Mejor película europea, 2013: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor intérprete revelación (Exarchopoulos). 4 nom., 2013: British Independent Film Awards (BIFA): Mejor película internacional independiente, 2013: Premios Gaudí: Nominada a Mejor película europea.

Milk

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELICULA: Milk.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: Milk: Un hombre, una revolución, una esperanza.
3. DIRECTOR: Gus Van Sant.
4. PRODUCCIÓN: Bruce Cohen, Dan Jinks.
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Focus Features.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Harris Savides.
7. GUIÓN: Dustin Lance Black.
8. MÚSICA: Danny Elfman.
9. DISTRIBUCIÓN: Focus Features, Budapest Film.
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2008.
11. DURACIÓN: 128 min.
12. PAÍS: Estados Unidos.
13. GÉNERO: Drama, Biográfica.
14. REPARTO: Sean Penn (Harvey Milk), James Franco (Scott Smith), Diego Luna (Jack Lira), Josh Brolin (Dan White), Emile Hirsch (Cleve Jones), Alison Pill (Anne Kronenberg), Victor Garber (alcalde George Moscone), Denis O'Hare (Senador John Briggs), Lucas Grabeel (Danny Nicoletta).
15. SINOPSIS: Harvey Milk, el primer político abiertamente homosexual elegido para ocupar un cargo público en Estados Unidos fue asesinado un año después. A los cuarenta años, cansado de huir de sí mismo, Milk decide salir del armario e irse a vivir a California con Scott Smith. Una vez allí, abre un negocio que no tarda en convertirse

en el punto de encuentro de los homosexuales del barrio. Milk se convierte en su portavoz y, para defender sus derechos, no duda en enfrentarse con empresarios, sindicatos y políticos. Su valentía anima a otros a seguir sus pasos. Sin embargo, en su vida privada, mantiene una relación sentimental destructiva con Jack Lira, un joven inestable que se aferra a él para sobrevivir.

16. PREMIOS: 2008: 2 Oscars: Actor (Sean Penn), guion original. 8 nominaciones, 2008: Nominada al Globo de Oro: Mejor actor - Drama (Sean Penn), 2008: Círculo de Críticos de Nueva York: Película, actor (Penn) y actor sec. (Brolin), 2008: National Board of Review: Mejor actor secundario (Josh Brolin), 2008: 4 Nominaciones a los BAFTA, incluyendo mejor película y maquillaje, 2008: Asociación de Críticos de Los Ángeles: Mejor actor (Sean Penn), 2008: American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores películas del año, 2008: 2 Critics' Choice Awards: Mejor actor, reparto. 8 nominaciones, 2008: Asociación de Críticos de Chicago: 5 nominaciones incluyendo mejor película, 2008: Premios Independent Spirit: Mejor actor sec. (Franco) y guion novel. 4 nominaciones, 2008: Sindicato de Productores (PGA): Nominada a Mejor película, 2008: Sindicato de Directores (DGA): Nominada a Mejor director, 2008: Sindicato de Guionistas (WGA): Mejor guion original, 2008: Sindicato de Actores (SAG): Mejor actor (Sean Penn). 3 nominaciones, 2009: Premios César: Nominada a Mejor película extranjera, 2009: Premios Sur: Nominada a mejor película extranjera.

Ya no estoy aquí

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELÍCULA: Ya no estoy aquí.
2. TÍTULO EN ESPAÑOL: Ya no estoy aquí.
3. DIRECTOR: Fernando Frías de la Parra.
4. PRODUCCIÓN: Yibran Asuad.
5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Coproducción México-Estados Unidos; PPW Films, Panorama Global, Agencia Bengala.
6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Damián García.
7. GUIÓN: Fernando Frías de la Parra.
8. MÚSICA: Yuri Laguna.
9. DISTRIBUCIÓN: Netflix.
10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2019.
11. DURACIÓN: 106 min.

12. PAÍS: México, Estados Unidos.

13. GÉNERO: Drama.

14. REPARTO: Juan Daniel García (Ulises), Coral Puente (Chaparra), Angelina Chen (Lin), Jonathan Espinoza (Jeremy), Leo Zapata (Isaí), Leonardo Garza (Pekesillo), Yahir Alday (Sudadera), Fanny Tovar (Negra), Tania Alvarado (Wendy), Yocelin Coronado (La Chida), Yesica Abigail Silvia Ríos (Patricia, mamá de Ulises), Deyanira Coronado (La Prendida), Marco Antonio Camilo Sánchez (Radio Locutor), Brandon Stanton (Fotógrafo).

15. SINOPSIS: Ulises Samperio es un chico mexicano de 17 años que, tras un malentendido con miembros de un cártel local, se ve obligado a emigrar a Estados Unidos dejando atrás lo que más le define: su pandilla, el baile y las fiestas que tanto ama. Hace todo lo posible para adaptarse a un nuevo país, pero Ulises pronto se da cuenta de que preferiría regresar a casa, a Monterrey, con su familia y amigos, antes que afrontar la soledad en Estados Unidos.

16. PREMIOS: 2018: Premios Ariel: 13 nominaciones incluyendo mejor película y director (2019), Festival de Morelia: Mejor película y Premio del público (2019).

War for the Planet of the Apes

1. TÍTULO ORIGINAL DE LA PELÍCULA: War for the Planet of the Apes.

2. TÍTULO EN ESPAÑOL: El Planeta de los Simios: La guerra.

3. DIRECTOR: Matt Reeves.

4. PRODUCCIÓN: Peter Chernin, Dylan Clark, Rick Jaffa, Amanda Silver.

5. COMPAÑÍA PRODUCTORA: TSG Entertainment Chernin Entertainment.

6. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Michael Seresin.

7. GUIÓN: Mark Bombback, Matt Reeves.

8. MÚSICA: Michael Giacchino.

9. DISTRIBUCIÓN: 20th Century Fox.

10. AÑO DE PRODUCCIÓN: 2017.

11. DURACIÓN: 140 min.

12. PAÍS: Estados Unidos.

13. GÉNERO: Acción, Aventura, Drama, Ciencia ficción.

14. REPARTO: Andy Serkis (César), Steve Zahn (Simio Malo), Judy Greer (Cornelia), Karin Konoval (Maurice), Terry Notary (Rocket), Michael Adamthwaite (Luca), Toby Kebbell (Koba), Ty Olsson (Rojo), Aleks Paunovic (Winter), Max Lloyd-Jones (Ojos Azules), Sara Canning (Lake), Devyn Dalton (Cornelius), Woody Harrelson (el coronel, líder de la organización paramilitar Alpha-Omega), Gabriel Chavarría (Predicador) y Amiah Miller (Nova).

15. SINOPSIS: César y sus monos son obligados a enfrentar un conflicto mortal contra un ejército de humanos liderado por un brutal coronel. Después de sufrir pérdidas enormes, César pelea con sus instintos más oscuros en una búsqueda por vengar a su especie.

16. PREMIOS: 2018: Nominada al Oscar: Mejores efectos especiales, Premios BAFTA: Nominación a mejores efectos especiales.

Anexo IV. Glosario

Cine: A partir de una lectura de las obras “Las distancias del cine” y “La fábula cinematográfica” de Jacques Rancière, entiendo al cine como un arte que no reproduce la realidad tal y como es, sino como el registro de realidad tal y como la mirada del espectador no ve a los objetos, personas y acontecimientos que ahí aparecen; todo a través de un lenguaje audiovisual predominantemente descriptivo y narrativo. El cine está compuesto de planos y mecanismos que en sí mismo, abre un espacio de pensamiento para que los planos y afectos del filme se prolonguen para transformar el recuerdo y las situaciones del habla en argumentos que revelan aspectos invisibles del mundo compartido.

División de lo sensible: En el libro “El desacuerdo”, se entiende por división de lo sensible el modo inmanente sobre el que reposa y lleva a cabo la organización de las relaciones de poder y dominación social, lo que se entiende como la división de las partes y los espacios. Lo sensible es el sistema de evidencias sensitivas que permite ver, por un lado, la existencia de lo común, por el otro, los recortes que definen los lugares y los espacios receptivos. Es el organizador que traza maneras de ser e instituye las relaciones entre visibilidad e invisibilidad que se dan en la organización social en lo que se refiere a gobernar a la población y separa a los competentes de los incapaces. Asimismo, es la partición mediante la cual el orden de la dominación organiza los repartos de los recursos materiales e inmateriales necesarios para la vida de los seres humanos en sociedad, que asigna derechos y acceso a las necesidades básicas a través de la posición que las partes ocupan en la estratificación social.

Desacuerdo. Jacques Rancière entiende el desacuerdo como un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco, pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura. En otras palabras, el desacuerdo es el inicio de la política porque comienza a poner en juego la discusión entre las partes sobre lo justo o injusto en el orden social a través del ejercicio de la palabra que argumenta acerca de un daño o afectación, alejándose así del desconocimiento y

el malentendido. Los momentos de desacuerdo se caracterizan por ser discusiones sobre lo que quiere decir hablar, donde los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras.

Emancipación: Haciendo una lectura crítica de Jacques Rancière en sus obras “El maestro ignorante”, “el espectador emancipado” y “Momentos políticos”, puedo definir a la emancipación como la salida del ser parlante de una situación de minoridad, donde el menor es aquel o aquellos que necesitan ser guiados para no perderse por su propio sentido de orientación. De ahí que este filósofo francés asevere que la política es una práctica de emancipación y afirmación de la verificación del potencial de la igualdad de las inteligencias.

Fotogenia: Edgar Morin en su obra “El cine o el hombre imaginario”, define a la fotogenia como una condición de la imagen cinematográfica proveniente de la técnica fotográfica que es utilizada en el cine para revelar los aspectos invisibles al ojo humano que solamente pueden ser revelados por el ojo cinematográfico. Esa la imagen de lo real es una cualidad en la imagen que sólo puede ser revelada por la cámara cinematográfica y que descubre los secretos de lo inexplicable, la imagen de la vida que abre lo invisible, esos aspectos invisibles al ojo humano que refleja las cosas reales. Lo cierto es que la imagen cinematográfica mantiene un contacto con lo real y la fotogenia transfigura las cosas en espectaculares y reveladoras. En otras palabras, el poder de la fotogenia expresa lo inexplicable y permite el acceso a lo inefable, indecible e innombrable.

Igualdad: Tomando como referencia la obra “El desacuerdo” de Jacques Rancière, se puede señalar que la igualdad es el punto de partida del desacuerdo y no una mera suposición política. Entonces se infiere que la igualdad es simplemente el principio de todos los hombres en tanto seres que se valen de la palabra que comprenden lo que dicen los demás por tener en común la capacidad de entendimiento. En este sentido, la igualdad es la base para la práctica de la emancipación, de la cual se valen los sujetos políticos para afirmar y restablecer la capacidad de cualquiera para interrumpir el orden del mundo.

Logos: Tomando como referencia la obra “El desacuerdo” de Jacques Rancière, entiendo por logos la palabra que se puede entender y que se toma en cuenta en tanto que manifiesta lo útil y nocivo, lo justo y lo injusto. Lo que es propio del ser parlante y por ende político.

Policía: En la cartografía conceptual de Rancière, por policía se entiende un régimen que mantiene las divisiones de lo visible, decible, pensable y sensible, que propicia el espacio de aparición de las luchas de reconfiguración polémica de estas divisiones, mediante la oposición a los gobiernos que tienen como función determinada bosquejar lo que podemos ver y decir. Esto es posible mediante la acción de aquellos que tienen el título que les otorga la competencia suficiente para hablar por todos sobre lo que se ve y se dice, y por cómo deben ser ocupados los espacios y las posibilidades que existen para ello. Por tanto, Rancière propone a la noción de policía precisamente como el principio de la división de lo sensible en función del diseño y distribución de estrategias y técnicas de exclusión. El régimen policial instituye la estructuración del espacio social, repartición de competencias, roles, títulos y aptitudes, en la búsqueda del consenso, por lo que incluye los sistemas de legitimación de dichas distribuciones.

Política: Es necesario precisar dos cosas respecto a la concepción acerca de la política que tiene Jacques Rancière. En primer lugar, en obras como “Momentos Políticos”, “El Desacuerdo”, “En los bordes de lo político” y “El filósofo y sus pobres” la política se entiende como la transformación de la repartición de lo sensible llevado a cabo por la acción de un sujeto colectivo. En segundo lugar, en los libros “Aisthesis”, “El destino de las imágenes”, “El espectador emancipado” y “El reparto de lo sensible: estética y política”, Rancière habla de la política como redistribución de lo sensible, pero esta vez implicada en el arte, la cual no busca definir la manera en que un movimiento político debe actuar frente a determinada configuración de la relación entre policía y política. La política que se expresa en el arte, específicamente en el cine, no tiene que ver con motivar, animar o fundamentar una acción colectiva. En el primer caso, se habla de política como actividad de un sujeto colectivo, y en el segundo, de una actividad que tiene que ver con el movimiento específico de trasgresión en el arte.

Primer Plano: En el libro “Evolución y esencia de un arte nuevo” de Béla Balázs se define al primer plano como el recurso de la imagen cinematográfica que descubre las raíces secretas de una vida, dando profundidad y sentido revelador al encuadre que, cuando toma a una persona, corta en los hombros y sigue hasta la cabeza, resaltando el rostro y acercándonos más al secreto del otro en el marco de su intimidad. Para Balázs el primer plano puede únicamente actuar con la precisión natural del detalle. Sin embargo, los buenos primeros planos irradian ternura, porque descubren discretamente las cosas ocultas. Crean un ambiente de delicada atención, presente en la actitud de la persona que no pasa indiferente ante la íntima familiaridad de una pequeña vida. Los buenos primeros planos producen un efecto lírico. Los percibe no la buena vista, sino el buen corazón. Los primeros planos ponen a menudo en evidencia de forma dramática lo que ocurre *realmente* tras la primera apariencia. Este recurso muestra el detalle en la atmósfera del rostro y la mirada que domina la pantalla, expresando en imágenes la sensibilidad poética que apela a nuestras emociones. Este plano vuelve significativo lo que es proyectado en lo que yace de cerca y deja huella en nuestro sentido humano.

Reconfiguración de lo sensible: En la cartografía conceptual ranceriana se puede traducir como una interrupción llevada a cabo por un sujeto colectivo que busca modificar o alterar la división de lo sensible a partir de proponer nuevas configuraciones de ese orden. Siendo el perjuicio y el daño lo que posibilita la división y desaparece la incapacidad de cualquiera para indagar y criticar las fronteras entre lo incluido y lo excluido fijado por las reparticiones, dando origen al encuentro entre aquellos que son parte y esos otros que están en condición de invisibilidad.

Tercer sentido: Roland Barthes en su libro “Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces”, reflexiona sobre el tercer sentido, el cual define como un sentido obtuso que se manifiesta, a diferencia del obvio, fuera de la cultura, del saber y la información, donde el punto de vista analítico parece irrisorio y limitado. Lo obtuso abre al infinito el lenguaje y evidencia como limitada la razón analítica, que se presenta como incapaz de captar las bromas o los gestos inútiles que parecen indiferentes a las categorías morales y estéticas. Lo obtuso está en lo trivial y aparentemente insignificante, en lo

fútil y supuestamente insustancial, y en lo postizo y virtualmente supuesto. El tercer sentido representa la dimensión del diálogo y la conversación, el debate y la discusión, la plática y la charla alrededor de una idea, afecto o asunto. Barthes propone que el sentido obtuso perturba y esteriliza el metalenguaje por tres motivos. Uno, lo obtuso es discontinuo, porque es indiferente a la historia y su significación. Dos, está en un estado de permanente depleción, es un verbo vacío y comodín, ya que el significante nunca se llena al ser una multiplicidad de posibilidades. Tres, el tercer sentido puede considerarse un acento, algo que emerge de un pliegue marcado en la cargante cubierta de las informaciones y las significaciones. El tercer sentido es la indiferencia frente a la posición del significado, es la significancia suplementaria con relación al relato que narra la imagen. Lo obvio está en el relato elemental que se presenta a la sociedad; mientras que lo obtuso son las contradicciones en lo obvio, eso que incomoda y que genera desacuerdo, por ejemplo, *el llanto de Diana*, y no para destruir el relato del segundo sentido sino para disociarlo y encontrar la subversión. El sentido suplementario lo encontramos en algunas imágenes para perturbar el significante y la diégesis de un filme, pero sin alterar la historia. En el cine, propiamente en una película, el tercer sentido aparece en lo que Roland Barthes denomina lo fílmico, que es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban el lenguaje y el metalenguaje articulados.