

Instituto de Filosofía | Universidad Diego Portales
Número 11 | Año 2024 | ISSN online 0719-0670

Cine y filosofía: la política de los ojos



Revista

Pensamiento

Político

Cine y filosofía: la política de los ojos

Nota editorial.
El cine y la filosofía
Nicolás Ried Soto
p. 5

artículos

La *pietà* como gesto de filmar
y como gesto filmado
Antonio Rivera García
p. 11

La imagen-piel. Ocho
tesis sobre el cine docu-
mental contemporáneo
Iván Pinto Veas
p. 45

Loveless de Andrey
Zvyagintsev
Paula Luchsinger
p. 55

Blow-up de Michelangelo
Antonioni
Aníbal Jofré
p. 59

ejercicios

Napoleón de Abel Gance
Rolando Matthei
p. 63

City Lights de Charles
Chaplin
Rocío García Morales
p. 67

crítica

La idolatría de los hechos.
Sobre *The Zone of Interest*
Nicolás Ried Soto
p. 70

Nota editorial

El cine y la filosofía

El presente número de la revista *Pensamiento Político* plantea una forma para acercarse a la problemática relación entre las imágenes y el pensamiento, en especial entre el cine y la filosofía. Ambas disciplinas tienen sus propios lenguajes y sistemas, sus propias lógicas y sentidos que se conectan en la idea de un pensamiento visual o de la representación de las ideas. Sin embargo, con sus vínculos y distancias, el cine y la filosofía tienen en común una operación creativa que exige modificar la mirada, la forma de ver. Tanto en el cine como en la filosofía, son los gestos los que remueven el pensamiento y claman por una explicación que nunca llegará.

Entre el cine y la filosofía, los gestos. Ese es el arco de asuntos que marca el tono de este *dossier*.

Con la escena que inaugura el filme *Hélas pour moi* (1993), Jean-Luc Godard da forma a un problema central tanto para el cine como para la filosofía. En dicha escena se escucha una voz que relata un breve cuento:

Cuando mi bisabuelo se enfrentaba a una tarea difícil, iba a un cierto lugar en el bosque, encendía un fuego y se sumía en un rezo silencioso. Y de ese modo, su tarea ya estaba realizada.

Cuando mi abuelo se confrontaba a una tarea de similar envergadura, iba al mismo lugar en el

bosque y decía: «Ya no sabemos cómo encender el fuego, pero aún conocemos el rezo». Dicho eso, lo que debía hacer ya estaba hecho.

Luego, mi padre decía: «Ya no sabemos cómo encender el fuego, ya no conocemos los misterios del rezo, pero aún conocemos el lugar exacto en el bosque donde todo eso ocurría». Y, de este modo, lo que debía hacer ya estaba hecho.

Finalmente, cuando yo debía enfrentar una tarea como la de mis antecesores, me quedaba en casa y decía: «No sabemos cómo encender el fuego, no conoces el rezo, ni siquiera conocemos el lugar en el bosque. Pero sí sabemos contar la historia».

Al igual que al pensamiento, al cine se le atribuyen diferentes historias o mitos fundacionales: como entretenimiento, el cine se remonta a los juegos de ilusiones ópticas que abundaban en las plazas europeas del siglo XIX: son los fenaquistoscopios, taumatropos, zootropos y zoopraxiscopios los que antecedieron a los kinetoscopios, legítimos antecesores del cine. El cine industrial de Hollywood, cuya finalidad declarada es el *entertainment*, encuentra en estos juegos su tierra natal. Del mismo modo, la animación japonesa, el *Katsudō Shashin* (活動写真), encuentra su origen en el arte de la escritura en tinta, el *shodō* (書道): el movimiento de la animación establece una relación mimética con el movimiento que el pincel plasma en el papel de arroz. El cine narrativo, principalmente europeo, ubica su origen en las letras romances del siglo XVIII, recuperando las novelas y sus motivos como eje principal de las imágenes en movimiento. Las antiguas artes dramáticas de los griegos, ya sea tragedias o comedias, se levantan desde

siempre como un canto gutural que recuerda el origen de cualquier puesta en escena. Y, si se quiere ir más atrás, hay quienes ven el movimiento de los mamuts en los petroglifos de Lascaux, Altamira y Chauvet. También el espiritismo y la magia son fuertes candidatos a ser el origen de todas las imágenes que se mueven sin ser corpóreas, sin tener peso, masa ni volumen.

Siguiendo el cuento de Godard, la pregunta por lo que pasará cuando ya no podamos ni siquiera contar la historia cobra valor: si ya no hay un cuento, ¿qué nos queda? Si ya no hay un mito, ¿qué es lo que hay? Los diferentes textos que conforman este número de la revista *Pensamiento Político* interrogan los orígenes y destinos del cine a partir de un elemento común: el gesto. Esa clase de movimientos cuya causa es difusa y cuya finalidad incierta. A diferencia de las acciones, cuyo sentido y motivación operan como insumo básico y tierra fértil para el derecho y la atribución de responsabilidades, los gestos constelan una ambigüedad significativa que sirve de fuerza para el pensamiento. Más allá de los mitos, aparecen los gestos y con ellos múltiples mundos posibles que remueven los cimientos de lo que se da por sentado y vacían el mundo de sus supuestas certezas.

Así, este número de la revista *Pensamiento Político* propone una lectura del presente a partir de la fragilidad de los gestos, navegando en los indómitos mares del pensamiento con la serenidad de quien no lleva cargas. Los gestos, frágiles y ambiguos, establecen un vínculo o reavivan una sociedad secreta entre el cine y la filosofía: ya desde hace un tiempo no podemos dejar de pensar en los pequeños detalles que un filósofo o filósofa esconde entre líneas. Las ironías de

Aristóteles, las peleas de Martin Heidegger, las parodias de Judith Butler, las escenificaciones de Friedrich Nietzsche, las risas de Gilles Deleuze o las bromas de Ludwig Wittgenstein colorean de diferentes maneras el pensamiento. Los gestos de escritura, los estilos, las actitudes son un elemento filosófico más que nos resulta innegable. Esos gestos ya los aprendimos viendo cine: más allá de la acción principal, en las películas aparecen miradas, gesticulaciones, paisajes o sonidos que desatan la fuerza del pensamiento.

A partir de esa intuición, el conjunto de textos aquí reunidos despliega –cada uno a su manera– un destino posible para el pensamiento. Así, Antonio Rivera elabora algunas notas para comenzar a delinear una teoría de los gestos. Y lo hace a partir del gesto de la *pietà*, entendido no solamente como una forma que se repite a lo largo de la historia y que expresa un determinado significado, sino también como un tipo de movimiento que da cuenta del protagonismo de las formas en las artes contemporáneas. Iván Pinto elabora, a modo de manifiesto, ocho tesis sobre el cine documental. Recoge las discusiones contemporáneas más relevantes sobre el cine, la realidad y el cuerpo con el fin de estructurar un conjunto de tesis que funcionen como una política, es decir, como la manera por la cual se producen imágenes en una comunidad. Un manifiesto, en este sentido, siempre es un gesto.

Junto con estos trabajos de corte teórico, se incluye un ejercicio de escritura que tiene como protagonistas a autoras y autores cuyo trabajo es el cine, cada uno y cada una a su modo: una actriz, un director, un crítico y una directora. La única regla para elaborar el texto consistía en lo siguiente: elegir dos fotogramas consecutivos de una misma película

y escribir sobre el movimiento que allí se produce. Este ejercicio buscaba, un poco en serio y un poco en broma, ir al origen del cine, esa mezcla entre tiempo y movimiento que Deleuze insistió en separar. Paula Luchsinger escogió un filme ruso contemporáneo para interpretar nuestro presente; Aníbal Jofré, un clásico del cine moderno para dar cuenta de cierta intimidad; Rolando Matthei vincula las nuevas ciencias matemáticas con un juego de pelotas de nieve; Rocío García nos ofrece una lectura chaplinesca del amor y de los gestos. Además de estos iluminadores textos, se incorpora una crítica del filme más reciente de Jonathan Glazer, ganador del Oscar a mejor película de lengua no inglesa, *The Zone of Interest* (2023).

Cada uno de estos trabajos conserva su propia forma y la defiende. Encontrará en ellos, lector o lectora, un pedazo de pensamiento liberado de ataduras, un ingenio sorprendente para establecer relaciones nuevas y una sensibilidad inesperada en tiempos de consumo y de vaciamiento espiritual.

En calidad de editor a cargo de este número, agradezco a Amanda Olivares, directora de la revista *Pensamiento Político*, por su confianza en este vínculo entre filosofía y cine. Dicho vínculo no es obvio para una revista que supone tener por objeto lo político, sobre todo en una época en que la literalidad es hegemónica. Por cierto, creo profundamente que el carácter político de cualquier actividad literaria no está definido de antemano, sino que la política es algo que puede darse o no en la medida en que consiga transformar nuestros modos de ver. La intención de este tipo de actividades, como lo es la publicación de esta revista, es la de contribuir a esa transformación. Finalmente, mis agradecimientos para

el Instituto de Filosofía de la Universidad Diego Portales, que insiste en la relevancia de poner por escrito las ideas y hacerlas públicas.

Nicolás Ried Soto
Editor
Revista *Pensamiento Político*

La *pietà* como gesto de filmar y como gesto filmado

Antonio Rivera García

Detrás del nombre hay lo que no se nombra.

JORGE LUIS BORGES, «Una brújula»

Es evidente que los gestos¹ se miran cuando son producidos por un cuerpo, pero lo que no es tan obvio es que a través de ellos representamos, y en el fondo miramos, algo que no se ve, algo tan singular como una vivencia, un estado de ánimo, ya sea de un particular o incluso de una comunidad. En esta materia nos puede servir de guía una frase de Bernanos que Godard

¹ En el origen de este texto se halla la deuda contraída con la lectura de los textos que ha elaborado en torno al gesto el joven investigador Nicolás Ried, así como la deuda contraída con el arte chileno que ha sabido tratar con tanta sensibilidad el trauma de los desaparecidos.

§ Catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Director del departamento de Filosofía y Sociedad, como también del Grupo de Investigación UCM Estética Contemporánea: arte, política y sociedad. Codirige *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* y ha formado parte de todos los proyectos de investigación de la Biblioteca Saavedra Fajardo sobre filosofía y pensamiento político español y latinoamericano. Autor del libro *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine* (Guillermo Escolar Editor, 2022).

pronuncia en sus *Histoire(s) du cinéma*: «¡Oh, qué maravilla poder mirar lo que no se ve! ¡Oh, dulce milagro de nuestros ojos ciegos!». Que «mirar» no es solo «ver» significa que, en lugar de consumir imágenes, hemos de realizar el ejercicio crítico de relacionarlas con lo que no se ve, con lo que no son ellas mismas. Esta mirada es la del mejor cine porque no se limita a «verificar mis ojos», es decir, no se conforma con la imagen sola, completa y desvinculada de lo que está afuera. En este artículo pretendemos pensar en el cine como un gesto que nos ayuda sobre todo a acceder a ese afuera invisible, a esa oscuridad de la imagen, que puede coincidir tanto con lo más externo como con lo más interno del ser humano.

1. Agamben y la medialidad pura: el gesto neutro o la función fática del gesto

Si se trata del gesto de filmar y del gesto filmado, parece casi inevitable detenerse en las notas sobre el gesto que encontramos en *Medios sin fin* de Giorgio Agamben. El filósofo se aproxima al gesto a través de la etimología de la palabra (2001, 53), que nos proporciona por primera vez Varrón: en contraste con el actuar (*agere*) y el hacer (*facere*), gesto es una acción que etimológicamente deriva de *gerere* y tiene que ver con el emperador o magistrado que *gerit*, es decir, que desempeña y soporta (*sustinet*) un cargo y, en consecuencia, asume «por completo su responsabilidad». Se disuelve así la frontera entre actividad y pasividad. La distinción entre *facere* y *agere* alude, según Agamben (2001, 53-54), a la distinción que establece Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* entre la praxis (el actuar) y la *poiesis* (el hacer), pero el filósofo no ha llevado su reflexión etimológica hasta el frecuentativo de *gerere*, es decir, hasta *gestare*, alumbrar, dar a luz.

Para Agamben, el gesto haría referencia a una acción que no tiene que ver ni con el actuar ni con el hacer. Recordemos que, según Aristóteles, el hacer (*poiesis*) alude al medio que se subordina a la consecución de un fin, mientras que el actuar (praxis) hace referencia a un «fin sin medios», pues la acción es ya un fin en sí mismo. A juicio del filósofo italiano, el gesto apuntaría a una tercera vía que rompería la alternativa entre fines y medios. Se caracteriza por presentar medios que se sustraen al ámbito de la medialidad, que dejan de estar subordinados a una meta y, por tanto, que afirman su autonomía, pero sin convertirse en fines. En resumen, Agamben (2001, 54) nos proporciona en cursiva la siguiente definición: «El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal». Así, se trata de un medio sin fin; un medio que, por limitarse a asumir y soportar, se identifica con la medialidad pura, con la comunicación de una comunicabilidad. No solo abre una senda contraria a la metafísica occidental fundamentada en la teleología (Ried 2023, 87), sino que funda la verdadera política: la política que es inoperante, pura potencia.

La condición de posibilidad de una acción consciente, la de la misma política, consiste en que haya cierta apertura al tiempo por venir. Solo si se siente inquietud por el tiempo futuro se puede actuar (praxis) y adquirir el estatus de sujeto político (Huyghe 2019, 18). En contraste con la conducta necesaria o determinada, la acción solo puede darse si existe la posibilidad de elegir una de las distintas opciones que se abren y, por tanto, si es el resultado de una deliberación. Huyghe (2019, 19) afirma que esta comprensión de la acción no solo se relaciona con la praxis, sino también con el hacer (*poiein*), con la *poiesis*, con la creación de un objeto y de una obra de arte. Esto implica que el hacer, la condición de medio impuro, de medio para

producir hechos, objetos, artefactos, no debe reducirse a algo inhumano, vergonzoso, mecánico o poco meditado.

Agamben ofrece un concepto muy restringido de gesto. No incluye en su noción todos esos gestos técnicos necesarios para fabricar un objeto cualquiera, para producir, por ejemplo, una obra de arte. Tales gestos técnicos no solo exigen un saber hacer, sino que además pueden ser evaluados en función de su eficacia y de su adecuación para la realización del producto o la obra. Tampoco agrega Agamben aquellos gestos codificados cuyo significado se da en el marco de la praxis, de la intersubjetividad o la interacción. Los gestos a los que se refieren autores como Vilém Flusser y Aby Warburg son más bien de este tipo, relacionados con la praxis y la *poiesis*. El primero, Flusser (1994), analiza, en su libro *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, toda una serie de gestos que pueden ser considerados técnicos en la medida que exigen un saber hacer, como escribir, hablar, amar, destruir, pintar, fotografiar, filmar, darle la vuelta a la máscara, plantar, afeitarse, oír música, fumar en pipa, telefonar, manejar el video y buscar. Y Aby Warburg (2010) alude en su *Atlas Mnemosyne* a numerosos gestos o representaciones codificadas, especialmente las representaciones occidentales del pathos, que se repiten y transmiten, aunque siempre diferentes, a lo largo de la historia.

En realidad, para Agamben, el gesto –en tanto medio– no transmite un objeto ni expresa un mensaje, sino solo la posibilidad de la transmisión. Se diría que el gesto, como pura comunicación de una comunicabilidad, coincide con la función fática, relacional, del lenguaje, la que permite la relación entre emisor y receptor. Es verdad que esta noción tiene una evidente dimensión política, pues el gesto apela a aquel mínimo

necesario, la apertura del canal de comunicación, para que exista política, para que exista comunidad o un *être ensemble*. Pero todo ello nos parece insuficiente para pensar el gesto y, aún más, el gesto cinematográfico.

El hilo argumental que une las notas sobre el gesto con la crítica de Agamben (2008) a la teología económica en *El reino y la gloria* es el lema liberal que Peterson recupera para la teología (Schmitt 2009, 88): «El rey reina y no gobierna». En el fondo, la función fática del gesto es idéntica a la desempeñada por el poder neutro, *pouvoir neutre*, del monarca constitucional sobre la que teorizaron liberales como Benjamin Constant. Pues tal poder liberal, que reina y no gobierna, garantiza algo previo a la praxis política o al conflicto de los diferentes partidos: la neutralidad del medio o espacio público. El gesto del magistrado supremo constitucional, que «reina y no gobierna», hace posible la acción de los diferentes partidos políticos. El mismo espacio o medio público, que el magistrado supremo representa, es el soporte de acciones de color político muy diverso. La conclusión de que el gesto por excelencia, como medio puro sin fin, es el liberal, el gesto neutro, no es algo que Agamben haga explícito, pero el lector de sus obras difícilmente puede dejar de hacerlo. Y esto lleva a preguntarnos si realmente el pensamiento de Agamben es una poderosa alternativa al liberalismo y a su más poderosa declinación contemporánea, el neoliberalismo.

2. La tesis de Flusser: el gesto estético como representación de una *Stimmung*

Muy distinta es la aproximación de Vilém Flusser al gesto, ya que resulta compatible con el *facere* y el *agere*, con la *poiesis* y la praxis. El filósofo nos proporciona varios criterios para saber qué es un gesto. En primer lugar, gesto es el resultado del movimiento de un cuerpo. En segundo lugar, para que este movimiento se convierta en un gesto no le podemos dar una explicación causal satisfactoria. No es así un gesto el movimiento que explica la teoría. Flusser (1994, 10-11) proporciona el siguiente ejemplo: «Si alguien me pincha en el brazo, yo lo muevo, y esa reacción permitirá a un observador afirmar que el movimiento de mi brazo “expresa” o “articula” un dolor que yo he sentido. Habrá una concatenación causal entre dolor y movimiento», y el «observador entenderá el movimiento como síntoma del dolor». En cambio, no tenemos una teoría de la interpretación de los gestos. La lectura e interpretación de ellos siempre es empírica e intuitiva.

En tercer lugar, el gesto es un movimiento de carácter simbólico o representativo. Ciertamente, no tenemos una teoría, pero podemos codificar el movimiento y dotarlo de una estructura específica, de modo que quienes conocen el código pueden interpretar, dar un significado, a ese movimiento del cuerpo que es el gesto. Resulta evidente que esta codificación siempre conserva un grado de arbitrariedad que la teoría intenta suprimir. Volvamos a nuestro ejemplo: el movimiento del brazo constituye un gesto cuando representa algo, cuando se convierte en símbolo del dolor. Así que las apariencias o imágenes que el gesto contiene no deben ser leídas como síntomas sino como una representación.

El gesto es acción y representación, es decir, un símbolo codificado, y no reacción ni exteriorización. Sin embargo, a veces no resulta fácil distinguir entre acción y reacción, ni entre representación y exteriorización. Las lágrimas en los ojos no son un gesto cuando la persona que llora simplemente reacciona y exterioriza su estado de ánimo. En este caso, la persona adopta el rol paciente porque su disposición es pasiva. En cambio, se trata de un gesto cuando el sujeto adopta el rol de agente porque pretende que las lágrimas representen su estado de ánimo. En ocasiones se dan las dos cosas a la vez.

En cuarto lugar, lo que representa el gesto es un afuera del propio gesto que miramos o, si hablamos de cine, de la imagen o el plano que lo contiene. Este afuera invisible que representa el gesto es distinto del logos, de la razón. Flusser lo llama *Stimmung*. Esta palabra alemana es muy difícil de definir. Podría equivaler en castellano al estado de ánimo y creencias que influyen en los comportamientos del individuo y de la colectividad. También podría traducirse como la atmósfera o el ambiente de un tiempo histórico concreto que en el fondo se deriva de la «creencia» o confianza individual y colectiva en un conjunto de ideas. Tiene que ver con realidades extralingüísticas, con la esfera física de los fenómenos, esto es, con el efecto de presencia que producen las vivencias y creencias. Gumbrecht, que ha escrito un libro sobre las *Stimmungen*, piensa que, cuando leemos *La muerte en Venecia* de Thomas Mann atendiendo a su *Stimmung*, la trama o el argumento pasa a un plano secundario y, en cambio, cobra gran relevancia ese estado de ánimo *fin de siècle*, de crisis de la razón moderna, que se hace presente a través de la descripción de los constantes cambios del tiempo atmosférico de Venecia. Se trata, comenta Gumbrecht (2011, 92), «de favorecer la posibilidad de que el

lector pueda habitar mediante su imaginación el mundo de las sensaciones, un mundo que debe sentirse como si se tratara de un entorno físico». Asimismo, cuando escuchamos recitar los alejandrinos del teatro francés del siglo xvii, el de Corneille o Racine, podemos tener –afirma Gumbrecht (2011, 24)– una vivencia estética que es a la vez una experiencia directa, inmediata, del pasado, ya que el sonido de los alejandrinos nos envuelve de la misma manera que envolvió a los espectadores de aquel siglo. La *Stimmung*, como categoría filosófica que pertenece a la cultura de la presencia, a la filosofía de la vida, y que Gumbrecht contrapone a la cultura de la significación, tiene más que ver con la vivencia que con la verdad. La *Stimmung* alude a experiencias singulares que oponen resistencia a la abstracción y generalización de los conceptos. Por esta razón, los gestos, en la medida que suponen la representación simbólica de singulares estados de ánimo, se parecen a la figura retórica de la catacrexis, es decir, a la metáfora de algo que carece de otro nombre para expresarlo. Blumenberg diría que se trata de metáforas absolutas, ya que no pueden ser sustituidas por conceptos.

Por su parte, Flusser (1994, 12-13) reconoce la ambivalencia y dificultad que implica el concepto de *Stimmung*, pues «cubre una región de la realidad amplia y mal determinada, que va desde la percepción sensible, pasando por la emoción y la sensibilidad, hasta la idea». Cuando nos adentramos en este campo parece que incurrimos en un círculo vicioso, pues «para aproximarme al significado de *Stimmung* tengo que interpretar gestos», y al mismo tiempo la interpretación del gesto exige el previo conocimiento de la *Stimmung*. No obstante, no cree que sea tan difícil distinguir entre la reacción y el gesto o, en otras palabras, entre la exteriorización de vivencias y la

expresión codificada de la *Stimmung*. Basta hacer uso de los criterios del reconocimiento y de la introspección para saber si se trata de la exteriorización pasiva de una vivencia, de un estado de ánimo o, por el contrario, de una representación activa. En este último caso, nos podemos encontrar ante un gesto, una obra de arte o las dos cosas a la vez.

Según Flusser (1994, 13), «cuando contemplo una obra de arte, la interpreto como un gesto inmovilizado, que representa simbólicamente algo que es distinto de la razón» o que la razón expresa o articula de otra manera. Por eso, no se trata de saber si la obra de arte y el gesto que representa una *Stimmung* son engañosos o conformes a la verdad, sino de saber si nos afectan o no. Lo fundamental es saber cómo afecta al espectador o lector la obra artística y el gesto. Esta es la razón del carácter exagerado e incluso artificial que puede tener el gesto con respecto a la vida y la realidad. En relación con ese carácter, Flusser (1994, 15-16) nos invita a leer la siguiente frase de Pessoa: «El poeta es un fingidor, que finge tan perfectamente, que hasta finge el dolor que siente de veras». Pessoa quiere decir que «el dolor “real” es más difícil de representar simbólicamente que un dolor imaginario, y por ello constituye para el poeta un reto más fuerte». Las palabras de Pessoa están también profundamente vinculadas al cine, si es que pensamos en él como el lugar de encuentro del dispositivo técnico con un afuera que no pertenece al orden de lo imaginario, sino al mismo orden del dolor real.

Aquí es pertinente conectar el gesto con la gestación, con el alumbramiento, con ese exceso que supone la exhibición de la *Stimmung*. La conexión que establece Jean-Luc Nancy (2007, 20) entre *mostrare* y *monstruum*, entre el exceso de mostrar y lo

monstruoso, no estaría lejos de esto que queremos decir. Flusser añade que la crítica de la producción de gestos se realiza con criterios estéticos, como los de autenticidad y *kitsch*. Por este motivo, cuando los gestos de un actor pretenden expresar la *Stimmung* del amor paterno y no lo consiguen, hablamos de una interpretación *kitsch* y de inautenticidad. Flusser (1994, 16) reconoce, no obstante, que «a falta de una teoría de la interpretación de los gestos, cada juicio sigue siendo empírico e “intuitivo”». El filósofo de origen checo (1994, 15) está convencido de algo muy relevante: la verdad, en el arte y en el gesto, «significa tanto como lealtad al material manipulado». Intentaremos seguidamente aclarar esta frase. En el caso del cine, la materia que contiene el gesto son las imágenes o los planos inscritos en una película creada con la ayuda de un *appareil*, de un dispositivo técnico.

3. El cine «gesta»: el gesto filmico de mostrar y el metagesto de la piedad

Probablemente sea exagerada la tesis de Agamben (2001, 53) vertida en *Medios sin fin*, la de que el cine tiene como centro «el gesto y no la imagen». Mucho antes que el italiano, el pionero en los estudios cinematográficos Béla Balázs (2010, 29; 41-42), en un texto titulado *La lengua visible* y que no puede dejar de recordarnos la semiología heterodoxa de Pasolini (Marguet 2019, 37-38), sostenía que el gesto era una especie de «palabra prelingüística» y que «la materia misma del filme, su sustancia, es el gesto que se ve». Ciertamente podemos aproximarnos a este medio y al arte cinematográfico a través del gesto. Para lograrlo hay otra línea etimológica que nos puede ayudar más que la desplegada por el filósofo italiano. Se trata de la línea

que subraya la relación de *gerere* con *gestare*, gestar, alumbrar, portar dentro algo que se da a luz, que se muestra (Martin 2019, 55). El gesto de filmar que hace posible nuestra mirada y el gesto filmado tendrían entonces que ver con mostrar o, lo que es lo mismo, con iluminar y exhibir aquello que, antes de ser alumbrado, ha permanecido invisible, oculto o en estado de mera potencia.

El gesto de filmar, el gesto cinematográfico, es doble. En primer lugar, cabe decir que el autor del gesto fílmico se sirve de una máquina, de un *apparail*, la cámara. De este modo, el gesto de filmar, en contra de la opinión de Agamben, sería un hacer técnico parecido al gesto de fotografiar. Estos dos gestos son el resultado de una mirada dirigida al mundo que no puede darse sin, al mismo tiempo, manipular y cambiar este mismo mundo. Compartimos, no obstante, la hipótesis que formula Godard en *Scénario du film Passion* (1982): antes de iniciarse el rodaje, debe producirse el gesto de mirar afuera, de mirar el mundo²:

Pienso que (...) se mira primero el mundo y se escribe después (...). Era preciso en primer lugar el ver, ver, ver, ver si existía, para poder filmarlo. (...) Y el cine que, por lo demás, copia la vida, el cine que ha venido de la vida, que representa la vida, el cine ha empezado así: al principio no se escribían

² Szendy (2017, 23) opone el punto de vista de Godard al de Deleuze. Para el cineasta, la «mirada» viene antes de la contabilidad –la anotación o el guion– y del mismo gesto de filmar, esto es, de rodar y montar. En cambio, para Deleuze, todo lo visible en el cine lo es porque el dinero –la anotación, la contabilidad– está allí desde el principio, como reverso de cada imagen o fotograma.

guiones, se partía y se rodaba. (...) El guion viene de la contabilidad: primero ha sido dejada una huella, una huella de cómo se ha gastado el dinero. Ahora bien, se miraba en primer lugar.

Desde este enfoque, el proceso de gestación del gesto de filmar incluye pasividad (mirada receptiva del mundo) y actividad (intervención sobre el mundo dado). Podría sintetizarse en los siguientes aspectos estudiados por Flusser (1994, 99-115) solo para el gesto de fotografiar: (1) el gesto de filmar supone elección, tras una previa deliberación, de uno de los puntos de vista posibles desde el que mirar el mundo, desde el que mirar una situación dada; (2) conlleva manipulación de la situación para acomodarla al punto de vista elegido; (3) implica el establecimiento de una distancia crítica que permita juzgar el éxito o fracaso de tal acomodación; (4) y, finalmente, exige la acción de grabar con la cámara. Esa acción de filmar, o más bien esa constelación de acciones, constituye un gesto porque representa una *Stimmung*. Téngase en cuenta que la deliberación que conduce a adoptar un punto de vista y a manipular la realidad para que se acomode o corresponda con ese punto de vista es algo que no puede ser reducido a la razón, al logos. Así lo han expresado los filósofos que reflexionan sobre la perspectiva, cuya historia alcanza su momento culminante en la obra de Max Weber (Koselleck 1993). La perspectiva preconceptual en el cine tiene que ver con el lugar donde se coloca la cámara para mirar el mundo, para que el dispositivo técnico entre en contacto con el afuera. Tal punto de vista resulta esencial para acceder a la *Stimmung*, al estado de ánimo que se deriva de las vivencias históricas de un sujeto o una colectividad.

Es importante tener en cuenta que el gesto de filmar es realizado con una máquina, que no hay gestación del filme sin intervención del aparato. Para comprender ese hacer técnico debemos complementar el pensamiento de Flusser con el de Huyghe (2019, 20-21) y, en lugar de remontarnos como Agamben a la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, debemos hacerlo hasta el *Timeo* de Platón (2000, 193-199). En este diálogo filosófico, en la parte donde se aborda el proceso de hacer (*poiein*), se llama *khôra* a la materia, materialidad o matriz que —al igual que el espejo con respecto al reflejo y la madre al hijo— porta el objeto y la misma imagen que es una copia de la idea. *Khôra* es así el receptáculo que contiene aquella apariencia que se exhibe, y, por tanto, miramos. El aparato para fotografiar o filmar, la cámara, forma parte de esas materialidades que son capaces de la gestación de algo que no estaba, de algo que permanecía en la oscuridad y que no había sido previsto, en el sentido de no visto anteriormente. Está claro que la imagen creada con la máquina es siempre distinta a la realidad mirada.

En suma, con respecto a la fotografía y el cine, se produce la conjunción de un doble gestador: uno subjetivo, el sujeto fotógrafo o cineasta, y otro objetivo, el objeto de la cámara. A esta última materialidad debe ser leal el cineasta para que el gesto de filmar sea auténtico. Didi-Huberman (2015, 59) habla de la «*inocencia fundamental* del registro óptico». Esta fue la línea seguida por Kracauer y Bazin, que concedían una gran importancia al gesto deíctico e indicial de mirar el afuera y mostrarlo. El problema es que tendían a restarle importancia a la otra materialidad, la de la acción del sujeto que filma. Por esta razón, la lealtad con el material manipulado no puede resolverse en la regla que proporciona Kracauer (1996, 64) a propósito del cine: tendencia realista \geq tendencia formativa.

Esta ontología cinematográfica, que afirma que la imagen respeta lo que tiene delante, se transforma en una ética que prescribe que fotógrafo y cineasta no alteren ni deformen como deseen, antes de rodar con la cámara, la realidad dada de antemano o el mundo que miran.

Todo ello es un exceso que se desmarca del origen democrático de la estética contemporánea, hostil a todo precepto que limite la libertad del creador. No obstante, es conveniente reivindicar a los desacreditados Kracauer y Bazin y reconocer que la mirada que se halla en el origen del gesto de filmar parte del mundo que existe antes de que sea mirado por el cineasta y de que se geste una imagen con la ayuda de la cámara y tras elegir un determinado punto de vista. En esta línea de pensamiento, la «lealtad al material manipulado» implica para Nancy (2008, 90-91) abrirse «a la fuerza misma de lo real en su absoluta exterioridad», lo cual impide toda operación idólatra de dominación, de fusión de la imagen con lo invisible, con lo real.

El cineasta, cuando realiza el gesto de filmar, produce con la ayuda de la cámara una cinta o una película, que es la *khôra* que alberga imágenes de lo filmado. El cuerpo del individuo, sea actor o no, contiene el gesto filmado, mientras que el cuerpo de la película contiene el gesto de filmar. Flusser se equivoca cuando se limita a distinguir entre fotografiar y filmar, y no integra el rodar o grabar con la cámara dentro del filmar. Por eso, el gesto de filmar empieza para él cuando acaba el gesto prefilmico que «proporciona el material bruto de la filmación», antes de ser montado, y que «representa el tiempo histórico». Flusser (1994, 119) solo identifica el gesto de filmar con montar, con «cortar y pegar». En realidad, esta última acción no es más que el segundo gesto imprescindible, el de poner

en relación las imágenes o planos rodados para la gestación y nacimiento del filme.

Es preciso distinguir también entre los gestos filmados y el gesto de filmar que, para Blümlinger y Lavin (2018, 14-15), se divide a su vez en gestos profílmicos, ligados a la elaboración técnica de la película, y gestos fílmicos, más relacionados con la composición artística del espacio y el tiempo o con el estilo del cineasta. Entre los filmados hay un gesto que se convierte en el símbolo del gesto de filmar en sentido amplio y que, por tanto, alcanza el estatuto de metagesto. Se trata del gesto de la *pietà*. Tiene un carácter metalingüístico porque, con independencia del significado particular que tenga dentro del filme, permite pensar en la misma materialidad y gestación del cine.

En las páginas siguientes argumentaremos que el gesto de la *pietà*, cuya codificación canónica nos la proporciona Miguel Ángel, supone una representación del doble gesto en que consiste filmar. La *pietà* es la acción de una madre, de aquel sujeto que ha gestado al hijo en su útero, en esa *camera obscura* que es su matriz, pero es sobre todo la acción maternal en el momento del duelo, cuando ha desaparecido el hálito que insufla de vida a los cuerpos, cuando ya solo quedan las cenizas de ese fuego que es la vida. Así son las imágenes producidas por el gesto conjunto del cineasta que mira el mundo y del dispositivo técnico o *appareil*: nada más que huellas, cenizas de lo real o de la vida. Pero la *pietà*, el gesto que adquiere la apariencia de que el muerto aún duerme y descansa entre los brazos de la madre creadora, consiste en no dejar que veamos en la huella solo materia inanimada. Por el contrario, el gesto pone en relación el pasado –la huella dejada por el encuentro pretérito de lo real con el dispositivo técnico gestante– con

nuestro presente y futuro. Permite entonces que cada imagen se aproxime a lo que está por venir y, en definitiva, logra dar continuidad y movimiento a lo discontinuo e inmóvil. Poner en relación lo que está separado, como lo está la materia muerta o inorgánica con respecto a la materia viva, constituye una operación y un gesto de piedad porque hace revivir lo que ya está muerto, lo que pertenece al tiempo pretérito. Y esta operación se llama, obviamente, montaje.

Antes de abordar el gesto filmado de la *pietà* a través de un doble ejemplo proporcionado por un célebre filme del pasado y por otro reciente, vamos a dar un brevísimo rodeo, aprovechando el 50.º aniversario del golpe de Pinochet, y mostraremos el gesto secular de la piedad a través de una hermosa pintura que probablemente nos permita comprender mejor el gesto filmado.

4. El gesto de dolor de la *pietà* en Eugenio Dittborn

La piedad es uno de los gestos codificados de dolor más conocidos. Didi-Huberman (2021, 11-22) le dedicó el libro *Ninfa dolorosa*, que partía de la escultura *Pietà de Kosovo* de Pascal Convert, realizada entre 1999 y 2000, con motivo de la guerra en la antigua Yugoslavia. La escultura está inspirada a su vez en una fotografía de Georges Méryllon, realizada en 1990, antes de la guerra de Kosovo, y que fotografía a un hombre muerto como consecuencia de los choques entre los jóvenes autonomistas y las fuerzas serbias. La piedad es un gesto que ha sobrevivido a lo largo del tiempo y que encontramos en los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. La *Nachleben*, la supervivencia, es, como no se ha cansado de repetir su conocido intérprete Didi-Huberman, una de las claves del pensamiento

de Warburg (2010) sobre la imagen. Especialmente reseñable es a este respecto el panel 42, dedicado al dolor por la muerte.

Seguidamente proporcionaremos varios ejemplos del gesto de piedad, el primero pertenece a las artes plásticas y los demás al cine. Se trata del mismo gesto codificado de la piedad, pero resulta muy diferente según sea la obra analizada. Y ello se debe a que pretenden transmitir una *Stimmung* diversa. Que lo consigan es algo de lo que nunca podremos estar seguros cuando se trata de gestos y, aún más, si son artísticos. El gesto no es, en cualquier caso, pura medialidad, como dice Agamben.

Uno de los gestos más auténticos de *pietà*, que al mismo tiempo representa la *Stimmung* del Chile de los setenta y ochenta, de aquellos años siniestros marcados por una dictadura que asesinó e hizo desaparecer a tantos ciudadanos, es la pintura de Eugenio Dittborn *Aeropostal número 33* (1983), titulada también *Pietà*. Pablo Oyarzun (2008, 154), en su escrito de los años de la dictadura *Parpadeo y piedad*, señalaba que desde el 73 abundaban las producciones artísticas chilenas que estaban marcadas por el «paradigma gestual». Entre todos los gestos, el de piedad es el que mejor representaba la *Stimmung* de aquel tiempo.

Las aeropostales son pinturas y cartas con las que Dittborn pretendía exhumar, rescatar del olvido, de la fosa común de la historia, imágenes agónicas, pobres imágenes fotográficas. El artista traspasó a la pintura imágenes que ya existían previamente en otros formatos. En particular, utilizó para sus aeropostales fotos periodísticas que mostraban el cuerpo de deportistas, esto es, de púgiles, nadadores, tenistas o atletas. Según Paz López (2021, 53), tales cuerpos, que se parecían «al cuerpo siempre

herido de la imagen», terminaron representando la *Stimmung*, el estado de ánimo de dolor que dominó durante la tiránica y violenta dictadura iniciada el 11 de septiembre de 1973.

La aerpostal parte de una fotografía tomada de la pantalla del televisor por un fotógrafo de la UPI, quien la hizo llegar a la revista *Gol y Gol*. Dittborn la encontró quince años después en una librería de segunda mano. La pintura de Dittborn muestra la imagen «herida» –gastada, estropeada por los viajes y traspasos que ha sufrido desde otros formatos, fundamentalmente desde el video y la fotografía– de Benny Kid Paret, boxeador que agoniza sobre la lona y cuya parte superior del tronco apenas es sostenida por una cuerda del ring y los brazos del árbitro. Paz López (2021, 49) explica que «la materialidad de esta obra coincide (...) con sus motivos, como si su superficie fuera simultáneamente la imagen que nos llega desde su interior». En este solo gesto cabe apreciar una doble piedad, pues la sentimos tanto hacia la materia fotográfica rescatada, esto es, la *khôra* que alberga la imagen olvidada, como hacia el objeto de la fotografía, el boxeador.

Algo muy parecido a esta operación se puede encontrar en el cine de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. La pareja de cineastas italianos utiliza también «imágenes agónicas», películas deterioradas, desgastadas, maltratadas por el paso del tiempo, para denunciar gestos violentos que agreden a los seres vivos. Ricci Lucchi y Gianikian nunca restauran tales imágenes. Consideran importante que el espectador de sus obras sea consciente de que la materia reutilizada no solo está «enferma» debido al deterioro causado por el paso del tiempo, sino también porque tales imágenes hacen visibles los comportamientos más patológicos del ser humano. En

su filme más reconocido, *Dal Polo all'Equatore* (1986), en la parte dedicada al Ártico, la primera aparición del hombre blanco en el desierto helado es con un fusil y su primer gesto consiste en matar un oso. Un gesto que muestra la *Stimmung*, la atmósfera o el ánimo –más bien, el desánimo–, producidos por un tiempo marcado por el imperialismo y por su corolario, el colonialismo, y que al mismo tiempo transmite el estado de ánimo del presente de los Gianikian, de nuestro presente. Hay mucho de piedad en el gesto de rescatar películas antiguas –y evitar así que caigan en la amnesia química o que desaparezcan– para que miremos rostros que han perdido la mirada. Así sucede con las impactantes imágenes de rostros desfigurados, incluso con las cuencas vacías, que contiene el filme *Oh! Uomo* (2004), todas ellas imágenes que proceden de películas rodadas después de la Primera Guerra Mundial y que los Gianikian, al refilmarlas, convierten en un gesto que expresa el estado de ánimo suscitado por las guerras actuales.

Volvamos al gesto de la *pietà*, al de un cuerpo en trance de caer, pero suspendido en su caída por los brazos amorosos de la madre o de otro ser humano. Tal gesto nos permite apreciar la relación estrecha que existe entre visualidad y muerte, asunto muy abordado y sobre el que quizá baste referirse a *La chambre claire* de Barthes (1990). Oyarzun (2008, 153) decía, en el texto citado de los ochenta y pensando seguramente en los desaparecidos de la dictadura, que la piedad supone aceptar nuestra mortalidad, acoger a los muertos para que «nadie muera sin amor, sin tener quien lo entierre», quien le salvaguarde de la pérdida, de la desaparición, de la insignificancia, de la nada. Sabemos que las imágenes foto-cinematográficas han desempeñado muchas veces esta función piadosa, que es también, como saben Kracauer y Benjamin, la del anticuario

y la del coleccionista, la de quienes rescatan las cosas para que no caigan en la oscuridad del olvido.

5. El metagesto cinematográfico de la piedad: de *Roma, città aperta* a *Cerrar los ojos*

Pasemos a continuación a una *pietà* que encontramos en el cine y, en concreto, en la secuencia más importante de *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini. Tiene razón Rancière (2005, 148) cuando recuerda que el director italiano solía decir que construía sus películas a partir de una secuencia, un plano o un gesto. Por ejemplo, el vagabundeo de Edmund por las calles de Berlín está en el origen de *Alemania, año cero* (1948) y dos altos ingleses en medio de una multitud de napolitanos de poca estatura lo está en el de *Viaggio in Italia* (1954).

En el caso de *Roma, ciudad abierta*, la película se construye a partir de la caída por efecto de las balas alemanas de Pina, interpretada por Anna Magnani. Esta secuencia, la más importante del filme, está construida a partir de gestos que, aun siendo de gran autenticidad, resultan inverosímiles: Pina se lanza enloquecida detrás del camión que se lleva a su novio Francesco, pero no puede hacerlo sin antes lograr algo inverosímil, que es liberarse de los brazos de los nazis que la retienen. Rancière (2005, 149) escribe a este respecto que tenemos a una «criatura que rompe sus cadenas para precipitarse allí donde la llama el deseo de su creador». La belleza de la secuencia, debida a que el gesto se corresponde con la lealtad al material manipulado, tiene que ver con el hecho de que es el resultado del encuentro con aquello que el cineasta

no buscaba³. La belleza del cine, del arte que no se puede concebir sin el encuentro del dispositivo con el afuera, tiene que ver precisamente con ese encuentro con lo inesperado, con lo que viene del exterior y no está previsto. En el ámbito estético hablamos de belleza y en el teológico de gracia. Ese «encontrar sin buscar» es, como se sabe, la esencia del cine de la gracia de Robert Bresson (1997, 54)⁴.

En la secuencia comentada se produce la «oposición real», en el sentido kantiano de afirmación de dos cosas contrarias, entre un «narrar» inverosímil y el gesto de mostrar un gesto, el de la *pietà*, que tiene una gran autenticidad. Tras la caída de Pina por efecto de los disparos, Rossellini inserta varios planos en los que podemos ver primero los gestos de dolor del niño y después el gesto de piedad del sacerdote don Pietro, un gesto que reproduce la famosa imagen codificada por Miguel Ángel. Todos esos gestos expresan mucho mejor que la narración o la historia contada la *Stimmung*, el estado de ánimo, que sentían los europeos de 1945 ante las víctimas de la Guerra Mundial. Acerca de los gestos filmados por el cineasta italiano, cabe decir también que son leales con el material manipulado, con el hecho de que *Roma, città aperta* sea el resultado del encuentro del dispositivo con el afuera, con la realidad de 1945, más allá de que tales gestos sean finalmente una representación hecha a partir de una huella y no de lo real.

³ Rancière (2005, 149) señala con razón que «para Rossellini no hay plano bello que no sea un momento de gracia en el sentido más literal, en el sentido paulino del término, que no pase por el absoluto consentimiento al encuentro de aquello o de aquel que uno no buscaba».

⁴ El cinematógrafo –añade Bresson (1997, 56) en una de sus notas– se convierte en un método de descubrimiento «porque una mecánica hace surgir lo desconocido, y no porque hayamos encontrado eso desconocido de antemano».

La piedad vuelve a ser un gesto fundamental en la última película de Víctor Erice, *Cerrar los ojos* (2023). En el filme de Erice la condición metalingüística del gesto de piedad es más evidente, pues el mismo argumento trata de un cineasta que dejó interrumpido, sin terminar, un filme porque desapareció el actor protagonista, Julio Arenas. Solo se conservan dos fragmentos del filme fallido, titulado *La mirada del adiós*, precisamente las secuencias de inicio y clausura, que serán contempladas al principio y al final de *Cerrar los ojos*. La secuencia inicial del filme dentro del filme transcurre en la mansión francesa de Triste le Roy, llamada así por un cuento de Borges y por sentirse así, un rey triste, su dueño, que es un misterioso millonario de origen sefardita, Mr. Levy, muy parecido a los grandiosos personajes de Orson Welles. En esa secuencia de apertura, el millonario, que también es un enfermo terminal, contrata a un exiliado republicano que lo ha perdido todo, Mr. Franch, para que encuentre y traiga a su hija de doble procedencia y doble nombre: Qiao Shu por parte materna y Judith por parte paterna. Mr. Levy solo sabe que habita con su madre, una aventurera o una prostituta, en la mítica Shanghái, la misma ciudad que se halla en el centro del gran proyecto fallido de Erice (2001): la adaptación de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghái*, una adaptación de la que solo conservamos el guion, *La promesa de Shanghái*.

Mr. Levy le confiesa al exiliado español, interpretado por el actor que desaparece durante el rodaje e impide la finalización de la película, la razón del encargo: desea la mirada de su hija, «la mirada del adiós», antes de morir. No lo dice expresamente, pero está claro que desea que, cuando muera, sea su hija la que le cierre los ojos, que es el gesto de piedad por excelencia y que también encontramos en *Roma, città aperta*. Rancière (2005,

150) habla a este respecto del «gesto infinitamente dulce con el que don Pietro, sosteniendo con sus dos manos la cabeza de Manfredi muerto, cierra con el pulgar el párpado que los verdugos todavía no han cerrado».

El gesto filmado de «cerrar los ojos» es un metagesto que sirve para pensar en el mismo gesto de filmar. Didi-Huberman ha utilizado precisamente las expresiones «abrir los ojos» y «cerrar los ojos» para pensar aquellas imágenes que representan la *Stimmung* de un tiempo, el del siglo xx, que está marcado por la guerra y por el nacimiento del cine. Se trata, en concreto, de las imágenes que se enfrentan a la historia y la memoria de los supervivientes. Lo importante es que concibe este doble gesto, «abrir y cerrar los ojos», como si fuera uno solo o quizá como la afirmación simultánea de dos gestos opuestos. Didi-Huberman (2015, 67) elogia todas esas obras que, «en un mismo gesto», logran «cerrar los ojos de los muertos (gesto ético especialmente necesario en la apertura de un campo)» y «mantener los ojos abiertos sobre los muertos» para no olvidarlos.

Que el gesto de «cerrar los ojos» es un acto de piedad nos lo muestra el sueño que Freud confiesa a Wilhelm Fliess el 2 de noviembre de 1896, un sueño que expresa el dolor por la reciente muerte de su padre (Didi-Huberman 2015, 65-66). En el sueño aparece un cartel que dice «se ruega cerrar los ojos (*die Augen zudrücken*) o se ruega cerrar un ojo (*ein Auge zudrücken*)». Con la expresión *die Augen zudrücken* el idioma alemán quiere decir «cerrar los ojos de un muerto» y, en sentido figurado, «asistir a alguien en sus últimos momentos». La expresión en singular, *ein Auge zudrücken*, significa «mostrar indulgencia». Se impone entonces la siguiente interpretación del sueño de Freud: «Uno debe cumplir con su deber hacia el

muerto». Cuando se emplea «cerrar los ojos» en este sentido, entonces sí es compatible con «abrir los ojos» ante las imágenes, a menudo insoportables, del pasado.

A propósito del gesto de «abrir los ojos», el mismo Erice nos ha ofrecido un cortometraje histórico, *Alumbramiento* (2002), en el que el metagesto del nacimiento, del dar a luz, del cordón umbilical –metáfora de las imágenes que conectan con el afuera– cortado y del ombligo que sangra y es preciso volver a coser, se convierte en representación de la *Stimmung* del 28 de junio de 1940 (un plano que muestra la imagen de un periódico proporciona la fecha exacta en la que transcurre el filme). Se trata de un tiempo de duelo, en el que acaba de terminar la terrible guerra civil española y los nazis empiezan a ocupar Francia, pero también se trata de un tiempo en el que «la vida continúa», como dice el título de uno de los mejores filmes del amigo de Erice, Kiarostami, que muestra la vuelta a la vida después del trauma del terremoto que provocó tantas víctimas en Irán.

Aquella dulzura que Rancière atribuye al gesto de don Pietro de «cerrar los ojos» en la película de Rossellini la volvemos a encontrar en la secuencia final de *La mirada del adiós*, con la que prácticamente termina el filme *Cerrar los ojos*. La hija acoge en sus brazos el cuerpo moribundo del padre, canta una dulce canción sefardita vinculada a su infancia y le ayuda a realizar el tránsito. Antes de que la hija reconozca al padre y realice ese gesto puro de piedad, de entrega, ha realizado con su abanico un gesto impuro de seducción que entronca con el filme de aventuras *The Shanghai Gesture* (1941), de Josef von Sternberg. El filme dentro del filme nos invita a pensar que el arte del cine es más una cuestión de gestos que de imágenes.

La secuencia final de *La mirada del adiós* es proyectada en una sala de cine, perteneciente a un pequeño pueblo andaluz, que ha cerrado hace años. El director del filme fallido, Miguel Garay, ha conseguido volver a abrirlo con el objetivo de que la proyección del filme truncado acabe con la amnesia del actor Julio Arenas, que ha sido reencontrado en un asilo de ancianos. Nunca sabremos si el actor ha logrado recuperar la memoria, pues el filme *Cerrar los ojos* acaba con un primer plano de Julio Arenas, atento a la pantalla, hasta que cierra los ojos. La amnesia del actor –otra forma de expresar el significado de «cerrar los ojos»– es un símbolo de la *Stimmung* de nuestro tiempo, de la época de lo visual, en la que se clausuran salas de cines e impera el visionado en las plataformas, en el que la imagen estándar es la «imagen sustitutiva» (*l'image de substitution*) (Daneý 2015, 98), la imagen completa que nos ahorra mirar afuera para comprender el mundo.

Y, sin embargo, el ser humano siente la necesidad de tener un gesto de piedad con lo que desaparece o se pierde. No es otro el gesto de filmar que, por representar las vivencias del tiempo histórico, produce imágenes que «resucitan» el pasado, pero en su condición de pasado y no de presente. Godard lo expresa poéticamente: «L'image viendra au temps de la résurrection». El filme de Erice es en sí un gesto de piedad con la misma historia del cine y con una manera de entender este arte, la relacionada con la exhibición en salas de cine, que prácticamente ha desaparecido. Debemos hacer el duelo y despedirnos de esa historia para que sobreviva el mismo cine, entendido como el gesto de producir imágenes a partir tanto de una mirada subjetiva, singular y particular, dirigida al mundo, como del encuentro objetivo del dispositivo técnico con el afuera. Sabemos bien que, en cuanto ese afuera es iluminado, ya se ha perdido y es

preciso resucitarlo, aunque siempre respetando su alteridad, con el montaje y el pensamiento.

El jardín de Triste Le Roy está presidido por la estatua de Jano, el dios de los umbrales y del paso del tiempo. La estatua es a la vez melancólica y alegre, como la misma esencia del gesto de filmar. Por eso no debe extrañar que la estatua de Jano sea la última imagen que vemos en el filme de Erice mientras pasan los títulos de crédito. Las imágenes, o más bien los gestos, tienen esa dimensión ambivalente que caracteriza al rostro de Jano: la misma imagen puede ser utilizada para matar y salvar, para identificar al culpable y para reconocer el misterio irreductible de la alteridad. De igual modo, el mismo gesto puede serlo de piedad e impiedad. Especialmente llamativos son dos gestos de extremada violencia que aparecen en esas cumbres del cine de la memoria que son *Shoah* (1985) y *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2002). Esos gestos de impiedad terminan siendo subordinados al gesto de piedad de filmar o del poder sanador de la memoria.

Los cineastas Lanzmann y Panh han criticado en muchas ocasiones las imágenes de archivo y nos han dicho que la palabra llega más lejos que la imagen, que el narrar del testigo es preferible al mostrar de la imagen. Sin embargo, esa tesis es cuestionada cuando nos detenemos en dos gestos que adquieren particular importancia en las películas mencionadas, ya que en estos casos el gesto mudo, sin palabras, permite comprender algo que no ha sido expresado por las palabras de los testigos, sean víctimas o victimarios. Se trata de gestos de impiedad con los derrotados y los muertos, de gestos que representan el crimen, el trato violento y cruel con los detenidos, con los que no pueden defenderse.

El primero de ellos es el gesto manual de degüello que aparece en repetidas ocasiones en *Shoah*. Con este gesto, los campesinos polacos informaban sádicamente acerca del terrible destino que les esperaba a los pasajeros de los trenes de la muerte. Es un gesto vinculado al secular antisemitismo polaco y a los pogromos y masacres del pasado, pero que no expresa la novedad del genocidio, de la muerte industrial en cadena, que se caracteriza además por ser una máquina de olvidar, es decir, por no dejar huella. Dado que no hay gestos que representen la novedad del genocidio nazi, se impone entonces un filme en el que el gesto de filmar la recuperación de la memoria ha de hacerse a través de la palabra. El gesto de impiedad del degüello permite entonces comprender cómo ha de ser el gesto de piedad de filmar el genocidio judío: sin imágenes de archivo.

El filme de Rithy Panh también está hecho a partir de testimonios de víctimas y victimarios. Ahora bien, en una de sus secuencias centrales la palabra cede el lugar al gesto de Poeuv, uno de sus antiguos carceleros. Incapaz de expresar con palabras las torturas que ejecutó, quizá porque ello le llevaba a reconocer la culpa, Poeuv repite mecánicamente los gestos con los que maltrataba a los prisioneros, gestos que se convierten en la representación más exacta del crimen. De este modo, el gesto filmado de impiedad entra al servicio del gesto de piedad de filmar, para no olvidar y no caer en imágenes que banalizan el crimen y suprimen la alteridad del sujeto. Igualmente, las fotografías (*mug-shots*) tomadas a los detenidos, cuya función era la de clasificar e identificar a los culpables, son utilizadas por el cineasta camboyano para ensalzar el misterio de los rostros de las víctimas e incluso para acusar a los criminales. Así sucede con el antiguo director de la cárcel S-21, en el filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011),

que debe enfrentarse a la mirada acusadora que le devuelven las fotografías de sus víctimas.

6. Gesto y máscara en el cine de Hollywood: piedad con Marilyn Monroe

Tiene mucho de liberador, de emancipador, pensar en *Roma, città aperta* o en *Cerrar los ojos* como una una sucesión de gestos que interrumpen constantemente la historia narrada. Ello impide que tales filmes sean concebidos como un conjunto de imágenes o de planos que se hacen invisibles porque se parecen a las piedras con las que se construye una edificación o a las piezas de un puzzle que encajan perfectamente para dar a ver algo distinto a cada pieza. En continuidad con la estética del autor de *El teatro y su doble*, podemos decir que es «cruel» ese gesto que consiste en deshacer la estructura teológica que subordina el mostrar a la función soberana de narrar, en deshacer la sumisión del gesto a la verosimilitud diegética.

Muy lejos de esta crueldad se halla el cine de Hollywood, cuyas historias –como ha expuesto Godard en su gran ensayo filmado *Histoire(s) du cinéma*– hacen invisibles la materia y los gestos o, lo que es lo mismo, hacen invisible la Historia, a la que se refieren tanto el contenedor material, la *khôra*, como las *Stimmungen* representadas por los gestos de filmar en 1945 Roma y en 2023 una sala de cine cerrada. Hollywood ha caminado siempre en el sentido contrario al marcado por el arte más avanzado, el de las vanguardias, el cual conducía a «la epifanía de la materia del arte» (Groys 2012, 61). Nos referimos seguidamente a gestos creados por Hollywood, a gestos cautivos, tan subordinados a la narración o historia con-

tada que necesitamos del ralentí para apreciarlos y, por tanto, opuestos a la emancipación estética-política que sugieren los gestos metalingüísticos de *Roma, città aperta* y *Cerrar los ojos*.

Si las películas de Rossellini y Erice nos muestran la belleza de los gestos de la *pietà*, Laura Mulvey, pionera en los estudios feministas sobre cine, ha analizado los gestos que producen los cineastas e intérpretes de Hollywood, gestos que representan las peores patologías individuales y sociales. Para ello, Mulvey hace algo parecido a los Gianikian, que también han denunciado algunos de los peores gestos del ser humano: hace uso del ralentí para que nos detengamos en los gestos, para que reflexionemos sobre ellos. Tanto en una película de tres minutos como en su ensayo «El gesto cinematográfico: el fantasma en la máquina» ha analizado los gestos de Marilyn Monroe en un número musical del filme *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) de Howard Hawks. Los gestos de Marilyn se corresponden con la categoría del «entre-dos»: entre la imagen fija de su pose fotogénica y la imagen en movimiento de la danza. Mulvey (2017, 153) analiza diversos gestos, pero presta especial atención al primer plano de Marilyn que, con la boca abierta y los ojos medio cerrados, muestra un gesto de éxtasis. Esta imagen de un rostro sin mirada no solo tiene la evidente connotación del goce sexual, sino que también representa la *Stimmung* de un capitalismo que solo proporciona goce.

La imagen fotogénica del gesto comentado de Marilyn es, según Mulvey (2017, 158), exageradamente cosmética, hasta el punto de que detrás de su maquillaje y de su cabellera de un rubio artificial se ve la máscara del *clown*, la máscara que limita necesariamente la paleta de expresiones faciales y la

expresividad del gesto. Recordemos que Godard, en el capítulo «Une histoire seule» de sus *Histoire(s) du cinéma*, decía irónicamente que Hollywood ha pertenecido a la industria de los cosméticos:

Des histoires de beauté, en somme / la beauté, le maquillage, / dans le fond / le cinéma ne fait pas partie / de l'industrie / des communications / ni de celle du spectacle / mais de *l'industrie des cosmétiques / de l'industrie des masques* / qui n'est elle-même / qu'une mince succursale / de celle du mensonge⁵.

La performance gestual de Marilyn, vuelve a comentar Mulvey (2017, 159), hace que se parezca a los autómatas que imitan los movimientos humanos, y que su interpretación finalmente se corresponda con un arte, el cine, cuya belleza es, no obstante, también un efecto de la mecanización de lo humano. En Hollywood, donde todo es mascarada, el rostro se convierte inevitablemente en máscara que oculta lo que hace invisible el capitalismo. El tema de la máscara ha sido, por lo demás, el gran tema del cine crítico con la ideología capitalista. Ahora bien, la máscara, como casi todo, tiene un sentido ambivalente. Lo contrario de la máscara excesivamente cosmética de Marilyn es esa máscara con la que Jacques Lecoq se refiere al estado de neutralidad previo a la acción, a un estado de receptividad y de apertura que es «lo contrario de una máscara de muerte»⁶

⁵ «Historias de belleza, en suma / la belleza, el maquillaje / en el fondo / el cine no forma parte / de la industria / de las comunicaciones / ni de la del espectáculo / sino de la industria de los cosméticos/ de la industria de las máscaras / la que a su vez solo es / una minúscula sucursal / de la industria de la mentira» (Godard 2014, 82-83).

⁶ El método de enseñanza del mimo y del arte teatral se inspira en la comedia del arte, que Lecoq aprende con Giorgio Strehler (Campan 2019, 213).

y que, en lugar de parecerse a un medio sin fin, recuerda a la máscara invisible que portan los actores-modelo de Bresson.

Mulvey (2017, 156) no olvida mencionar que el acercamiento de Marilyn al Actors Studio era una forma de rebelarse contra la performance basada en lo gestual, con independencia de que ese método de interpretación casi siempre haya estado al servicio de lo que Fujita (2020) llama «cine-capital». Con su patético deseo de ser una actriz más que una *star*, Marilyn aspiraba a que su presencia en carne y hueso en la pantalla transmitiera una interioridad, no simplemente la de un personaje, sino la de un cuerpo femenino. Interioridad que lo mismo se puede conseguir con esa máscara neutra que portan los modelos bressonianos que con los excesos del cine de Cassavetes. La última película de Marilyn Monroe, *The Misfits* (1961) de John Huston, es quizá el intento más logrado de ese desesperado y fracasado intento. Recordar estas tristes historias tal vez sea también un gesto de piedad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2001. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- _____ 2008. *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Valencia: Pre-Textos.
- Aristóteles. 2001. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza.
- Balázs, Béla. 2010. *L'Homme visible et l'Esprit du cinéma*. Belval: Circé.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

- Blümlinger, Christa y Mathias Lavin (coords.). 2018. *Geste filmé, gestes filmiques*. Milán: Mimésis.
- Bresson, Robert. 1997. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Campan, Véronique, Marie Martin y Sylvie Rollet (coords.). 2019. *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Campan, Véronique. 2019. «Le geste de l'annonce: échographie du corps angélique». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 201-215. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Daney, Serge. 2015. *La Maison cinéma et le monde. 4. Le moment Trafic 1991-1992*. París: P.O.L.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- _____ 2021. *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*. España: Shangrila.
- Erice, Víctor. 2001. *La promesa de Shanghái. Guion cinematográfico. Adaptación de la novela «El embrujo de Shanghái» de Juan Marsé*. Barcelona-Madrid: Plaza & Janés-Areté.
- Flusser, Vilém. 1994. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Fujita, Jun. 2020. *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Godard, Jean-Luc. 2014. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris. 2012. «La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine». En *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, editado por Carlos Otero, 55-78. Madrid: La Oficina.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2011. *Stimmungen/Estados de ánimo. Sobre una ontología de la literatura*. Murcia: Tres Fronteras.
- Huyghe, Pierre-Damien. 2019. «Des gestes sans fin». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 17-26. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Koselleck, Reinhart. 1993. «Compromiso con la situación y temporalidad». En *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, 173-201. Barcelona: Paidós.
- López, Paz. 2021. *Velar la imagen. Figuras de la pietà en el arte chileno*. Santiago de Chile: Mundana Ediciones.
- Marguet, Damien. 2019. «Giorgio Agamben et Pier Paolo Pasolini, ou le film comme geste». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 27-38. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Martin, Marie. 2019. «D'une gestation politique: donner (à voir la) naissance, de Stan Brakhage à Pauline Higgins». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 55-74. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Mulvey, Laura. 2017. *Au-delà du plaisir visual. Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Milán: Mimésis.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Tre saggi sull'immagine*. Nápoles: Cronopio.
- _____. 2008. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae.
- Oyarzun, Pablo. 2008. *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Platón. 2000. «Timeo». En *Diálogos VI*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Rancière, Jacques. 2005. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Ried, Nicolás. 2023. «Gestus. El lugar del gesto en el pensamiento filosófico contemporáneo». *Aporía. Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas*, n.º 4: 86-101.

Schmitt, Carl. 2009. *Teología política*. Madrid: Trotta.

Szendy, Peter. 2017. *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie*. París: Les Éditions de Minuit.

Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

La imagen-piel

Ocho tesis sobre el cine documental contemporáneo

Iván Pinto Veas

A las imágenes documentales les ha perseguido el mismo complejo filosófico que a las imágenes en cuanto tal: atravesadas por la contradicción entre huella indicial y figuración icónica, el destino de su discusión se emparenta a la negación de su intervención como medio y a la fijeza de su estatuto representacional. Calco, copia, emulación: ellas no pueden ser «por sí mismas», sino que dependen, ante todo, de discursos que las preceden. Si se trata de «la realidad», ellas debiesen certificarla, bajo la fantasía improbable de su principio de «no intervención» o al menos emparentarse con una determinada «sobriedad» que les niega su artificio. Se le confunde con mera información, cuando no reportaje o puro registro, determinado por un principio comunicacional, negándoles

§ Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos. Coeditor de *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar 2010), *La zona Marker* (Ediciones Fidocs, 2013), *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (La Calabaza del Diablo, 2016), *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2020-2020* (Metales Pesados, 2021) y *Raúl Ruiz: Potencias de lo múltiple* (Metales Pesados, 2023). Coautor de *Visiones laterales. Cine y video experimental 1957-2017* (Metales Pesados, 2018).

la subjetividad que les es propia. Se les toma como punto de llegada de un determinado método expositivo y argumental, buscando que cuadren en la ilustración ideológica de discursos sociales, filosóficos y científicos, negando la forma cinematográfica como dispositivo filosófico en sí mismo. Por último, al ser «registro de la vida social», su escala estética no podría salir del realismo, ya sea por su base analógica o por su estilo visual, obligadas entonces a reproducir esquemas dramáticos bajo modos específicos de representación.

En este texto, por el contrario, proponemos ocho tesis para discutir estas ideas, las que reivindican el lugar del documental contemporáneo para mantener viva una encrucijada estética que las atraviesa. Instaladas desde los inicios de la historia del cine, como propondremos, las imágenes documentales se instalan a la luz de la propia experiencia de modernidad del siglo xx, adhiriendo a su principio de «presente», es decir, como discurso epocal que acompaña los debates de su tiempo, traducido a sus propios términos. Siguiendo el derrotero benjaminiano del cine, propondremos el cine documental como el núcleo crítico donde las imágenes han reivindicado un *sensorium*, una tela de percepción configuradora de experiencias críticas del presente. A partir de estos ocho puntos, buscamos, por un lado, establecer un marco histórico y, por otro, establecer trazados posibles para pensar el documental contemporáneo.

1. Las imágenes documentales no avalan la realidad: la alteran. Si bien en sus inicios el cine documental se estableció en un área híbrida, donde documento, ficción y espectáculo exploraban las posibilidades del cinematógrafo, es con la llegada del sonido que los géneros –y, con ello, sus definiciones

estables— se solidifican. Adoptado por los discursos científicos y estatales, el cine documental estableció un itinerario específico vinculado al llamado «discurso de sobriedad». Al servicio de ello, el documental social, político o científico buscó representar, persuadir, exponer, ilustrar, poniendo al servicio sus medios expresivos desde la transparencia narrativa. Matizado por subgéneros como la sinfonía ciudad de las décadas del veinte y el treinta del siglo xx, el cine documental se acercó más bien a un discurso institucional que buscó dar cuenta del rendimiento objetivante del cine.

Desde la década del cincuenta, de forma estable, el cine documental establece una discusión con estas premisas, incorporando de manera creciente elementos como la reflexividad, la subjetividad o la procesualidad, cuestiones ya presentes, por lo demás, desde los inicios como las vías menos exploradas de Joris Ivens, Dziga Vertov o Luis Buñuel. Con ello, la relación entre el cine documental y la realidad se vuelve más inestable, abierta a negociaciones, vacíos e hiatos. El cine militante de la década del sesenta promueve, por su parte, una imagen documental que, a través del directo y el montaje, busca interpelar al espectador y denunciar la realidad como reproducción de lo falso. Lo real, ahí, es una imagen a recuperar más que algo a documentar.

2. El cine documental empieza donde la información termina. Debemos a Jean-Louis Comolli una discusión sobre los modos en que históricamente el cine documental se opuso al régimen informativo de la comunicación. El régimen documental sustrae, nos propone el autor, mientras el régimen informativo es pura adición. Negatividad y positividad. Si «lo

real», propone Alain Badiou, es el reclamo de un imposible en el terreno de lo posible, el régimen documental busca crear mundos ahí donde son negados, ampliar el campo de lo visible explorando en sus límites, en palabras de Patrick Vauday. El cine documental es una imagen que piensa, singulariza, detiene, relaciona, ahí donde el cliché ideológico afirma, generaliza, reproduce. Las imágenes documentales obligan al espectador a pensar la imagen más allá de una retórica discursiva que las atrapa, cuestionando, entonces, el rol que cumplen en un régimen acumulativo. «No hay exceso de imágenes», nos propone Andrea Soto Calderón, «más bien escasez de ellas» (2020, 36). El cine documental busca crear imágenes a partir del mundo sensible. Busca una aprehensión de lo real que atraviesa el cliché para construir una nueva-otra imagen del mundo.

3. El cine documental reivindica lo real como proceso.

Con la emergencia del cine directo, el cine documental transformó sus métodos y formas de vinculación con el mundo. Comprendemos «lo directo» no solo como una técnica de registro sino como un postulado respecto de lo documental. El documental contemporáneo ha asumido estas premisas del directo: profundiza sus métodos de coescritura e interacción para asumir la obra como parte del registro de un proceso o como una reflexión sobre el propio proceso documental, dando cuenta de las agencias que componen el propio acto de representación cinematográfica.

Más allá del falso problema del efecto «mosca en la pared» (y el principio de no intervención de la cámara sobre la realidad filmada), documentalistas como D. A. Pennebaker o Frederick Wiseman no dejaron de insistir en una estética de los procesos,

encontrando en el documental, más que una representación estable de lo real, un real en movimiento cuyo proceso de captura es registrado por vía de la cámara y el sonido. Similar cuestión con el llamado «cinéma vérité», particularmente a partir de los planteamientos y prácticas de Jean Rouch, quien considerará los procesos documentales como procesos abiertos y en cocreación con la realidad y los sujetos documentales, parte activa de una coescritura. En películas como *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967) o *Law and Order* (Frederick Wiseman, 1969), los cineastas buscan registrar el cambio y el movimiento de situaciones acotadas. El primero registra los entretelones de la gira británica del cantante Bob Dylan desde una perspectiva discontinua, inestable y pulsional, el segundo se abre a una estética coral y explícita que busca comprender las interacciones sociales al interior de una estación de policía en la ciudad de Kansas.

Jean Rouch, por su parte, en filmes como *Moi, un noir* (1958) y *Chronique d'un été* (1961), abre la pregunta por los procesos de puesta en escena documental desde la perspectiva de la interacción y el involucramiento de sus sujetos documentales en la propia escritura documental. Para Rouch, según su forma de ver la puesta en escena documental, el paso de la ficción a lo documental, de lo imaginario a lo real «es una travesía permanente de un universo conceptual a otro, una gimnasia acrobática donde perder pie es el menor de los riesgos».

4. El cine documental es un acto performativo. Las imágenes documentales problematizan la idea del artificio y las actuaciones que componen la vida cotidiana dan cuenta de la trama simbólica y dramática que constituyen las relaciones

sociales. Pero asume, a su vez, que la cámara y el punto de vista son parte de ello, incorporando así al propio documental en el ejercicio. Los documentales, como señaló en su momento Stella Bruzzi (2013), son «actos performativos», actos que crean realidad, dando cuenta de las complejas interacciones bajo las cuales se construyen nuestras nociones estables de «lo real». El documental contemporáneo asume ese escenario, cuestionando sus supuestos y abriendo escenarios nuevos que dan cuenta de los constructos sociales, ayudando a pensar fuera de ellos.

Pero su dimensión performativa no solo se vincula al acto lingüístico de habla constitutivo del orden cultural, sino también a la noción de lo «formativo», tal como ha reflexionado Andrea Soto Calderón (2020) acerca de una determinada performatividad, un proceso de individuación material de las imágenes, que se conciben bajo una lógica propia constitutiva tensionando el campo de visible-dado. Visto así, el cine documental tensiona y abre a su vez los regímenes representativos heredados para buscar, a través de sus operaciones, nuevos marcos de comprensión, nuevas formas sensibles de aproximación.

5. El cine documental es una prótesis de la percepción.

Julio Cabrera (1999) propuso hace algunos años la noción de «razón logopática» para dar cuenta del potencial filosófico del cine desde un camino opuesto a la razón logocéntrica. En su planteamiento, la filiación filosófica del cine se encuentra en el itinerario que busca hacer confluir la razón con la emoción. Según su visión, filosofías como las de Nietzsche, Heidegger o Bergson son afines al cine al buscar menos una pureza epistemológica que un vínculo entre el pensamiento y la experiencia. Por su parte, desde hace algunos años, se viene

discutiendo desde el área de los estudios fílmicos la idea de que el cine contemporáneo se trata de un «cine corporeizado» (Marks 2000), una reivindicación de la experiencia del cine a través de los sentidos. El cine documental participa de estos planteamientos, profundizando en un conocimiento de lo real a través de un sensible corpóreo y afectivo, pero alterando y creando nuevos modos de aproximación. Como señala Susan Buck-Morss, el cine funciona como una tela de percepción que «no solo duplica la percepción cognitiva sino que transforma su naturaleza». Mientras la industria cultural dominante ha olvidado ese principio analítico del cine, el cine documental reivindica el cine como una prótesis técnica de percepción.

6. El documental reivindica el cine como medialidad. El cine documental retorna al problema de un conocer *en y a través* de la imagen. Propone la imagen como mediación sensible fundamental de la subjetividad, atravesando el cuerpo, la materialidad y la idea. Como mediación sensible, «supramaterial» y «pre-cultural», a decir de Emanuele Coccia, establece un puente entre lo interior y lo exterior, construyendo mentalmente una imagen del mundo, haciendo del mundo en sí una imagen. El cine documental no solo «observa» el mundo, sino que ayuda a configurarlo en una superficie visible. Se trata de una correlación, un ensamble, donde el cine documental explora su propia medialidad. A través de su mediación sensible, el cine documental se explora a sí mismo como medio. Es mediante su propia medialidad que configura experiencias estéticas que atraviesan su entidad técnica. El cine documental es una imagen técnica. Su proyecto se vincula a la construcción del *sensorium* cultural de los artefactos y los nuevos modos sociotécnicos de la vida contemporánea (Walter Benjamin). A través de

una autocrítica al régimen visual-técnico, el cine documental explora esos otros modos técnicos de habitar la máquina. El cine documental explora el dispositivo técnico en sí mediante de sus operaciones. Se trata de la creación de nuevos «ritos de percepción» (Vilém Flusser) a través del gesto documental. A su manera, colabora a comprender la caja negra del aparato desde la experimentación de sus propios dispositivos sensibles.

7. El cine documental participa de un materialismo radical.

El cine documental es un materialismo radical: solo a través de sus mediaciones, procesos, soportes, superficies, es posible construir una imagen del mundo. Hereda de la tradición estructural y vanguardia (*v. gr.*, Michael Snow) la exploración de sus propios recursos basales —el aparato base— y su crítica al efecto «ventana». Pero el cine documental también participa hoy de determinados «materialismos sensibles» que reivindican un acercamiento no representacional y no reduccionista a la vida no-humana. Ya sea para dar cuenta de la vida material de los objetos, el mundo-ambiente o el mundo animal, el cine documental le presenta a la experiencia contemporánea un reto perceptivo para una nueva comprensión de las agencias diversas de un mundo que se abre a una pluriontología. Participa, así, de una discusión sobre la necesidad de pensar las relaciones naturaleza-cultura ahí donde «nunca fuimos modernos», a través de la necesidad de construir nuevos puntos de vista para abordar los ensambles entre lo vivo y lo inerte, entre lo humano y lo no humano, entre lo biológico y lo maquínico.

8. El cine documental es una imagen-piel. «El deseo de tocar y ser tocado» que presenta Jean-Luc Nancy, imagen deseante

que busca mirar y ser mirada, mirar como quien se desliza, acaricia, roza con el mundo. De ahí una ética o varias éticas posibles. Rememoración, estética del contacto, huella del otro. Otro como quien nos mira y a quien le debemos hospitalidad. El cine documental habita la frontera, el umbral desde el cual se abre a la contingencia. Su imagen no captura sino que se establece abiertamente desde la relación. La estética documental es, abiertamente, una estética de la relación, de la apertura, y propone una ética posible de la mirada. La imagen-piel del cine documental obliga a detener el discurso para pensar el sustrato y la trama invisible del mundo. Es la respiración del movimiento. La inflexión consciente para un mundo que se extingue. Comparte con la filosofía y el pensamiento de su época ser parte de ella y buscar salir de ahí. Anacronismo y desajuste para volver a pensar, desde adentro, las formas sociales del mundo.

Bibliografía

- Cabrera, Julio. 1999. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. North Carolina: Duke University Press.
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.

Loveless

de Andrey Zvyagintsev

Paula Luchsinger

Un matrimonio ruso está en proceso de divorciarse. El padre, Boris, se ha vuelto a emparejar y tendrá un hijo con otra mujer. La madre, Zhenya, tiene una relación con un hombre mayor. El hijo de ambos, Alekséi, llora en silencio y en secreto. Este hijo aparece como el último vestigio de la relación, lo único que todavía puede unir a dos personas que se detestan. Un día, el hijo desaparece. ¿Lo secuestraron? ¿Se escapó? ¿Se ahogó? ¿Está llamando la atención? Empieza una búsqueda. Y es como si la desaparición de Alekséi abriera una puerta para hablar de los secretos y silencios más profundos de este matrimonio: se verbaliza lo indecible. En un punto no sabemos si esta desaparición es un alivio, un horror o ambas cosas al mismo tiempo. Surge la pregunta: ¿qué pasa cuando desaparece algo que nunca quisimos?

Zvyagintsev nos muestra esta tragedia familiar en el contexto de un conflicto armado entre Rusia y Ucrania, iniciado en el 2012. Una guerra que estalla entre dos países vecinos, herma-

§ Actriz. Entre sus trabajos destacan *Ema* (Pablo Larraín, 2019) y *El conde* (Pablo Larraín, 2023).

nos; una guerra que ha crecido como ya sabemos; un conflicto que no se da cuenta de las pérdidas y de las consecuencias.

La madre ahora vive en una nueva casa, muy moderna, con ventanas en lugar de paredes, junto con su pareja. En pleno invierno, vestida con el uniforme deportivo de Rusia, corre en una máquina trotadora afuera, en su balcón. Nieva. Es un movimiento repetitivo, que no lleva a ninguna parte. Trota por un tiempo y luego exhausta mira a la cámara. Y es como si de repente se acordara de Alekséi, de todo lo que pasó, como si la necesidad avasalladora de rehacer su vida escondiera siempre el recuerdo de su hijo. «Duelo se le llama a ese sentimiento en el cual quien se ha ido se hace quizás más presente que cuando aún estaba», como dice Andrea Kottow. Es como si Alekséi, quien era invisible para sus padres mientras estaba con ellos, se volviera presente a través de su ausencia.

Antes de desaparecer, el niño entra a un bosque donde hay una cinta que dice «peligro», él juega con ella y la lanza a las ramas de un árbol. La última escena de la película es esa cinta, aún en el árbol, siendo movida por el viento a pesar de que han pasado tres años de la desaparición. Nunca sabremos qué pasó con él. La cinta –que está hecha para advertir que estamos entrando a un terreno peligroso– queda en el árbol como el último vestigio del niño. Es un testimonio de que efectivamente él existió a pesar de que sus padres ya tienen otras vidas. «El paisaje entendido como el lugar en el que permanecen las huellas de la historia». Este bosque de alguna manera guarda la última memoria material de Alekséi.

La relación entre los dos se basa en el movimiento. Por un lado, el primer fotograma muestra el movimiento que no va

hacia ningún lugar: una contradicción entre querer avanzar, pero mantenerse estancada. El uso de una máquina hecha por humanos para reemplazar al acto de correr es importante. Correr implica movilizarse de un lugar a otro atravesando el espacio, lo que supone una transformación en el sujeto que corre. Hacer el «sucedáneo» de una acción es no arriesgarse a lo que esta significa. En esta acción en particular, Zhenya no atraviesa el espacio y, por lo tanto, se queda en el mismo lugar; una metáfora de su vida. Agregado a lo anterior, mostrar a la madre con el uniforme de Rusia creo que es uno de los gestos más importantes de la película: una analogía directa a la madre patria, a Rusia, un estado de alguna manera congelado, burocrático, que pareciera detenido en un tiempo intermedio.

Por otro lado, el segundo fotograma exhibe el movimiento del viento que, aunque también es repetitivo, cada vez es distinto, se trata de un movimiento vivo. La cinta de peligro nos advierte también metafóricamente de los lugares a los cuales somos capaces de entrar emocionalmente si cruzamos cierto umbral.

Pienso también que los fotogramas están en temporalidades distintas. El primero está en el tiempo de los humanos, un tiempo productivo, finito; en cambio, el segundo está en el tiempo de la naturaleza, atemporal, que no responde a terceros. En ambos fotogramas hay árboles, los que sobreviven en este clima inhóspito. Estos quizás nos hablan de la cercanía entre el presente y lo que se perdió, como si fuera la misma escenografía, como si este bosque fuera un portal.

Finalmente, toda la película constituye una crítica a Rusia: a su sistema político autoritario, a lo que significa ser familia y a la cultura de la imagen. El divorcio aparece también como

una alegoría a la guerra subyacente entre Rusia y Ucrania. A través de un matrimonio que se quiebra podemos ver mucho más: una sociedad rota, desolada, más centrada en la apariencia que en la realidad.

¿Se puede simplemente reemplazar una vida por otra? Al parecer sí, pero los fantasmas del pasado vuelven.

Blow-up de Michelangelo Antonioni

Aníbal Jofré

No sé tu nombre. Solo sé la mirada con que me lo dices.

MARIO BENEDETTI

Elijo escribir por memoria, por seguir la búsqueda absurda de la verdad que persigue el obsesivo fotógrafo en *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), que está convencido de encontrar en la imagen la realidad. Es una falsa película de detectives; de partida, no hay policía ni investigadores, solo un fotógrafo de moda en crisis existencial y, cuando parece resolver el caso, desaparece toda la evidencia. No hay cadáver y luego se roban los negativos. Solo él sabe lo que vio, solo en su memoria queda la verdad o quedará cuanto logre recordar o, aún mejor, en la distorsión de lo que logre recordar. En ese grano de cadáver sobre el grano del césped de un parque de Londres.

§ Cineasta. Codirector de *Volantín cortao* (2013) y director de *Pampas marciales* (2023).

Memoria 1: La primera vez que vi esta película, la recuerdo vagamente. Debí haber tenido entre diez y doce años, un amplio rango que habla de lo frágil de mi memoria a pesar de ser un día que rememoraría tantas veces. Una proyección especial en 35 mm de una copia en pésimo estado, rayada, manchada y con un sonido entrecortado. Mi abuela nos llevó a algunos nietos y recuerdo a una tía también. A la salida de la película hubo una discusión sobre qué pasó: ¿de qué se trataba?, ¿qué había en esas fotografías? (que son justamente el centro de gravedad de la narración). Abuela, pero tú ya la viste antes, ¿no te acuerdas? No, no se acordaba.

IMAGEN; el ruido borroso de un cadáver fotográfico,
 el grano reventado sobre el asesino escondido en los matorrales
 y su pistola,
 la imagen que nunca vi,
 la imagen que tardó años en llegar a mí.
 La idea de mi abuela en ese momento y quien es hoy, ¿qué
 queda?, ¿qué se movió?

La reconstitución fotográfica en mi memoria y en los relatos
 que he recopilado de ella, la persona que fue y la persona que
 es. Que son la misma persona, pero no lo son para nada, el
 alzhéimer no solo cambió su memoria, sino que también mo-
 dificó su personalidad, sus hábitos, su día a día y sus vínculos.
 Esa distancia es aún más grande que la que hay entre estos dos
 fotogramas, ese espacio-tiempo que separa todos mis visionados
 de *Blow-up* es la distancia que hay entre estos dos fotogramas.

*I saw a man killed this morning
 Where?
 Some sort of park*

Are you sure?
He is still there
Who was he?
Someone
How did it happen?
I don't know, I didn't see.

Memoria 2: Diecisiete años. Un amigo con el que veíamos «buenas películas» llega a mi casa con un DVD de su papá. A la mitad de la película voy teniendo una sensación familiar, una especie de *flashback*. Entonces llegamos a este fotograma y recuerdo: yo ya vi esta película con mi abuela. Pero es otra película, muy distinta, por fin vi al muerto, vi la pistola, leí los subtítulos y entendí la trama. También entendí que, más allá de la comprensión, esas manchas habían quedado grabadas en mi memoria sin mi consentimiento.

La secuencia fotográfica con la que se reconstruye el crimen grafica cómo construimos nuestros recuerdos, nuestras memorias. Una ampliación constante –a *blow-up*– de un detalle que fijamos como importante. La síntesis, una imagen congelada o una serie de imágenes, con algunos sonidos, con una emoción, construyen un momento de nuestra vida que atesoramos. Que cuidamos recordar.

Memoria 3: Mientras comenzaba su enfermedad, y aún no lo sabíamos ni ella ni nosotros, vi que había una función especial de *Blow-up* en el Cine Arte Alameda. Tenía unos veinticinco o veintisiete años. Ahora fui yo quien la invitó. Vimos la película, la disfrutamos y recordamos ese primer visionado mío, el segundo suyo. Esa sala hoy está quemada, en ruinas,

una imagen con la que visualizo la memoria de mi abuela. Quedan pedazos, retazos.

Para Virginia Woolf, el pasado es tan hermoso porque «uno nunca entiende la emoción en su momento». Lo que existe de mi abuela y lo que persiste de ella es similar a esa necesidad del fotógrafo de esta película de fijar una verdad química, de resolver el misterio de la vida, el de la muerte. Mi abuela aún vive la última parte de su vida, entonces nacen las preguntas sobre la memoria, su recuerdo y la narrativa sobre ella.

Memoria 4: Imagino el año 1966 o 1967. Mi abuela y mi abuelo yendo juntos a ver *Blow-up* al cine Huérfanos o Tobalaba. Mi abuelo diciéndole un comentario sexual a la joven que vende los *tickets* para entrar al cine, mi abuela fingiendo que no escuchó. Ven la película, se toman de la mano y se aprietan cuando el fotógrafo descubre el cadáver. Salen conversando de la película, mi abuelo acapara la palabra y cita a algún pintor para hablar de las imágenes. Van al café Il Bosco y escuchan una tertulia intelectual en tercera fila mientras toman un vaso de vino. Vuelven de noche a la casa, la empleada ya acostó a los niños. Se duermen y olvidan de a poco lo que vieron.

Napoleón de Abel Gance

Rolando Matthei

De acuerdo con el principio de incertidumbre de Heisenberg, no es posible conocer, a la vez, la posición y la velocidad de una partícula. Este mismo principio, a escala, muestra que un fotograma bien puede capturar nítidamente un objeto, o bien puede dar indicios sobre su movimiento a partir de la estela que deja.

El acierto del cine, del cinematógrafo, estuvo en su capacidad para eludir esta última maqueta. Lo hizo, sin embargo, con cadenas: nunca más pudo separar instante y movimiento. «Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado», escribió Walter Benjamin al referirse al Cine, el que lleva mayúscula, como un arte táctil, de choque.

Así, se tuvo que esperar a que la emancipadora práctica del montaje se volviera autoevidente para entender que la continuidad del mundo físico difería de la continuidad que se proyecta sobre el telón. O, como dijera Heisenberg, para entender que la realidad objetiva se había evaporado.

§ Editor general de la revista *Fuera de campo* y crítico de cine.

Cine y velocidad

A diferencia de las técnicas de ralentización, dependientes de las herramientas de la época, la perspectiva de aceleración era una decisión tomada en la sala de montaje. Para la primera, solía alterarse el mecanismo de la cámara para que esta realizara más registros que lo usual en la misma cantidad de tiempo, de modo que, al ser proyectados a veinticuatro fotogramas por segundo, la imagen aparentaba moverse más lento.

Por el contrario, la aceleración conllevaba una elección que consistía en retirar fotogramas de la secuencia. Esta elección, sin embargo, debía ser cuidadosa, ya que una consecuencia de la descripción que Benjamin hiciera del Cine es que no hay choque más devastador que aquel que se produce a alta velocidad. Si muchas imágenes eran desechadas, se corría el riesgo de que, incluso sobre el telón, se rompiera la continuidad.

El *Napoleón* de Abel Gance

La película *Napoleón* de Abel Gance, estrenada en 1927, introdujo una larga lista de ideas revolucionarias en su experimental tratamiento. Quizás la más sorprendente fue la técnica de la polivisión: consistente en la multiplicación de la pantalla en tres, ella no solo lograba aumentar el tamaño de la imagen proyectada, sino que también permitía tratar la película como un tríptico. Otras tantas técnicas introducidas fueron el uso de cámara en mano, la utilización de cámaras simultáneas o el sumergimiento de estas bajo el agua. Pero dado el tamaño, el peso de las cámaras o el peligro que conllevaba, hay un recurso que no pudo incluir: la perspectiva de una bola de

nieve impactando contra un niño durante la famosa primera batalla de Napoleón.

Pero el Cine no es solo imágenes en movimiento y, si hay un aspecto esencial que lo diferencia de otras artes, es la estructura de selección y reorganización de secuencias llamado montaje. Como no era posible filmar desde el «punto de vista» de una bola de nieve, Abel Gance lo construyó en el proceso de edición.

El efecto de bola de nieve

Para simular el impacto de una bola de nieve, Abel Gance tuvo que escoger fotogramas que fueran capaces de dar cuenta de la velocidad de aquella desde la visión entregada por la cámara. En un ambiente del todo nevado y con un lejano horizonte rocoso en el techo del cuadro, el plano medio corto de un niño constituye la primera imagen. Tras el chico, una mancha que, en vista de la imposibilidad de Heisenberg solo puede ser movimiento, parece describir en su estela la carrera de otro muchacho que amenaza con escapar del campo visual.

La segunda imagen mantiene el fondo, aunque el niño pasa a un primer plano y, esta vez con sus ojos cerrados, recibe el golpe de la bola de nieve que se le viene encima. El chico de su izquierda ya no está en el campo, pero a su derecha se ven tres o cuatro nuevas figuras que, en movimiento, indican la presencia de un grupo que antes éramos incapaces de ver.

Como indica nuestra maqueta de Heisenberg, una cámara bien puede captar la posición de un objeto, o bien puede percibir su movimiento. Resulta interesante, entonces, que Abel Gance escogiera dos fotogramas que se encuentran dentro del

segundo grupo de posibilidades. Para superar la obstrucción de Heisenberg, Gance aprovechó el movimiento interno de cada fotograma para que, al unirlos, se aceleraran.

Queda algo pendiente: esta construcción no requería, para funcionar, de un niño. Bien podía ser, por ejemplo, un molino de viento o un espantapájaros, pues lo único que necesitaba, en términos estrictamente técnicos, era una figura en movimiento. En la primera imagen, no obstante, el muchacho interactúa de una forma que no podría hacerlo un objeto inanimado: mira directamente al lente de la cámara.

Romper la cuarta pared es una elección compleja a la que se enfrenta quien la realiza. Sea por motivos estéticos o argumentales, siempre (o casi siempre) implica una reacción incómoda por parte de quien ve la película. No obstante, consciente o inconscientemente, Gance escogió dejarla de lado. Y es que la ruptura de la cuarta pared no es una consecuencia física de la interacción visual, sino que una decisión de sostener la mirada en el tiempo.

El Cine de los tiempos Gance (el que vino después de Heisenberg) ya era consciente de las tesis sobre instante y velocidad, pero faltarían años para que entendiera que el movimiento y el tiempo son fenómenos relativos.

City Lights de Charles Chaplin

Rocío García Morales

¿Qué vemos realmente con la mirada? Colores, formas, nos ubicamos en un espacio determinado que nos proporciona una idea de cómo movernos y cómo actuar dentro de él. Con la mirada también escogemos cómo vestirnos, cómo ser vistos, no solo cómo mirar.

Charles Chaplin en 1931 estrenó el filme *City Lights*, que relata una pequeña historia de amor entre una florista ciega y Charlot, el vagabundo que se busca la vida en medio de la ciudad. Ambos obreros viven precariedades entre la muchedumbre adinerada. Chaplin se hace de un amigo bohemio, un alcohólico con ganas de suicidarse por las noches, a quien salva en reiteradas ocasiones. En recompensa, el buen amigo lo acoge con hospitalidad en su mansión. Gracias a esta relación tragicómica, el millonario que tiene todo el dinero del mundo, aunque que no logra ser feliz—en oposición a Charlot que es feliz haciendo malabares por un canapé o un pedazo

§ Cineasta, exobrera. Directora de la serie documental *Archipiélago* (2023) y codirectora del documental *Leer el presente: el cultivo de la filosofía en Chile* (2024).

de pan—, alcanza la felicidad con pequeñas acciones. En este contexto de juerga y accidentes, Charlot cultiva un vínculo afectivo con la florista ciega. Jactándose de su miseria, cae en la cuenta de que incluso hay personas más desafortunadas que él. Se empecina en hacerla feliz, en demostrarle que puede darle una buena vida. Dentro de su cabeza tiene la idea de que él es millonario y que puede levantar recursos para ella. Obstinado con esta idea, lo consigue: logra su atención y la florista cree que Charlot es un millonario.

¿Cómo lo logra, si no puede verlo? En 1930 el cine transitaba desde el cine mudo al cine sonoro. Si bien esta película no tiene diálogos hablados, la música y la puesta en escena alude a lo que no se puede ver, pero sí escuchar. Es una de las mejores interpretaciones actorales de Chaplin, sus movimientos representan el sonido de un millonario: suena el dinero, la puerta de un auto lujoso, todo esto existe y crea una realidad en el mundo de la florista ciega, quien responde con la mirada perdida, pero con un oído que busca y encuentra en el espacio a un Charlot falsamente millonario. Desde nuestra perspectiva, es el pobre que actúa de millonario. Los espectadores son quienes tienen el espectro completo de lo que nos *muestra* el cine de Chaplin, los espectadores poseen ambas piezas del puzle.

El gran valor del cine de Chaplin se basa en la puesta en escena, en las actuaciones de pantomima y los gestos. Por eso esta película resulta tan entrañable e inolvidable, en especial la escena final: en el nuevo negocio que ha montado la florista, que ya ha recuperado la visión, él se acerca tímido a devolverle una flor que se le ha caído; la reconoce al instante, sin embargo, ella no lo reconoce, pero lo trata con amabilidad y en agradecimiento le regala una flor. Al hacerlo, toma su

mano y queda atónita, luego toca su cara y su rostro cambia rotundamente hacia una mirada profunda, lo busca con los ojos y las manos hasta que lo reconoce: es él, el millonario que la ayudó desinteresadamente, ahora lo ve tal cual es. Ese pequeño gesto, el cambio en su mirada, podría ser la condensación de todos los gestos que conocemos como amor. ¿Qué es el amor? Comprensión, compasión, complicidad, compartir miserias y felicidades, entrega, recibimiento y quizás muchas palabras más, pero hasta cierto límite, porque nuestro lenguaje escrito y hablado tiene límites finitos. Es por eso que esa escena solo podría existir siendo una pieza cinematográfica y no un poema, ni un libro, ni un *storyboard*. En esa conjunción de gestos faciales, casi involuntarios de la actriz Virginia Cherrill, se plasma de manera exquisita toda la puesta en escena que venía trabajando Chaplin y que ya había propuesto en *The Kid* (1921) al mimetizar al chico y a Charlot como padre e hijo sin que lo fueran biológicamente, solo a través de las acciones y los gestos con los que enfrentan a las figuras de poder. En el caso de *City Lights*, ocurre en una fracción de tiempo tan pequeña: el cambio de un fotograma revela esa transformación de la mirada, esos ojos que al fin encuentran a otros ojos que mirar, esos labios que se cierran sorprendidos y revelan el mundo, pues ya no es la misma intención del cuadro anterior, algo ha cambiado y abre la pregunta ¿cómo se revela una intención? ¿Qué es lo que esconden los gestos?

February 21, 2024

THE *Hollywood* REPORTER

**'THE BEST
MOVIE I'VE
EVER MADE'**

IT'S BEEN 30 YEARS SINCE
SCHINDLER'S LIST SWEEPED THE OSCARS,
BUT **STEVEN SPIELBERG'S**
HOLOCAUST OPUS HAS NEVER BEEN
MORE TRAGICALLY RELEVANT



**IS HOLLYWOOD
SLEEPWALKING
TOWARD
STRIKE THREE?**

**KEVIN FEIGE IS
RETOOLING MARVEL
(SHHH, DON'T TELL!)**

**JEFF ZUCKER
EXPLAINS WHY HE'S
BETTING ON
BIG MEDIA AGAIN**

Schindler's List
star Liam Neeson (left)
and Spielberg.

La idolatría de los hechos Sobre *The Zone of Interest*

Nicolás Ried Soto

1. El 21 de febrero del 2024, la revista *The Hollywood Reporter* puso en su portada una imagen en blanco y negro de Steven Spielberg junto a Liam Neeson, quien interpretara a Oskar Schindler en el filme *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993). «La mejor película que he hecho» se lee como titular de la revista, a propósito de los treinta años de su estreno. Spielberg tiene una mano en el bolsillo y la otra sobre el hombro de Neeson, quien recibe esa mano con cariño. La imagen parece retratar a un padre con su hijo.

Ese mismo día se hizo famosa otra imagen: un hombre sentado en una banca que mira consternado hacia el suelo mientras sus brazos envuelven un saco de tela blanco. Frente a él hay un bulto negro etiquetado con un nombre y un lugar. Este

§ Doctor en Filosofía y crítico de cine. Autor del libro *¿Qué es la crítica? Michel Foucault, leer el presente sin juicio* (Metales Pesados, 2022). Coautor de los libros *La mirada de los comunes. Cine, amor y comunismo* (La Calabaza del Diablo, 2019) y *La mirada de los comunes. Contra Hollywood* (La Calabaza del Diablo, 2022). Codirector del documental *Leer el presente: el cultivo de la filosofía en Chile* (2024).

bulto parece no existir para la mirada del hombre. En la banca se logra leer en árabe «Municipio de Rafah».

2. Claude Lanzmann opinaba que la de Spielberg era la más repudiable película jamás hecha. El autor de *Shoah* (1985) argumentaba que *Schindler's List* era un filme que transgredía algo sagrado: el uso de la ficción con el fin de representar lo irrepresentable constituye una violación del mandato de prohibición de las leyes mosaicas. Para Lanzmann, la imposibilidad de la representación se daba en dos sentidos: primero, porque la imagen que representa lo sagrado es objeto de idolatría, lo que podemos llamar el *principio iconoclasta* o –siguiendo a Antonio Rivera– *iconofóbico*; segundo, porque hay una prohibición moral de exhibir la tragedia que no es propia ni siquiera en calidad de testigo, lo que podemos llamar el *principio del morbo*. Una tercera imposibilidad, que no vale como principio, pero que de todos modos Lanzmann deja ver, es que Spielberg es el becerro dorado de Hollywood: que se haga millonario a costa del horror judío es algo que, aunque no constituye necesariamente un problema moral, sí da cuenta de una cierta política de las imágenes y su relación con el consumo. Quizá en un sentido religioso y no jurídico, se trata de algo similar a la culpa.

En cualquier caso, Lanzmann oponía el filme de Spielberg al suyo, un retrato coral basado en el testimonio del horror filmado en lo que alguna vez fueron los campos de concentración. Palabra y espacio conformaban la figura del testigo, aquel que ocupa el lugar de tercero (*terstis*, en latín) respecto de los hechos. ¿Por qué son considerados testigos, «terceros», quienes presenciaron de primera mano el horror de las cámaras

de gas? Jean-François Lyotard presentó este asunto de una manera irónica pero clara, en debate con quienes negaban la existencia de la aniquilación judía por parte de los nazis: ¿cómo saber que el horror existió y que no es producto de la imaginación de quienes dicen haberlo vivido? Si lo hubiesen vivido, no tendrían palabras para expresarlo; y si pueden expresarlo es porque no han muerto, es decir, que no lo vivieron. Es el dilema del sabor del veneno: solo puede dar testimonio de él quien lo ha probado, pero, si lo hubiese probado, debería estar muerto. Además de los principios iconofóbico, morboso y antihollywoodense, podemos referirnos a la imposibilidad representativa mediante el *principio de la adecuación* o, más bien, de la inadecuación: nunca una representación podrá rendir cuentas de lo que *realmente fueron los hechos*. Es un principio de verdad sobre el cual se erigen los principios de justicia. Eso es lo que se halla a la base de la imagen idolátrica, que reclama para sí la posibilidad de la verdad; eso es lo que la hace sacrílega: el pretender dar cuenta de la verdad de los hechos del mundo.

Jean-Luc Nancy marcó una distinción sobre esto cuando señala que no toda imagen es idolátrica, sino que lo son aquellas que se presentan como poseedoras de la verdad. A diferencia de Lanzmann, que juzga toda imagen sobre el genocidio judío como idolátrica, Nancy nos permite ver una diferencia. La ceguera de Lanzmann ante esta diferencia fue la que legitimó su desprecio por casi todos los intentos cinematográficos que buscaron retratar el horror de los campos de concentración. Casi todos.

Hacia el final de sus días, Lanzmann salvó un filme de la hoguera: *Saul fia* (László Nemes, 2015).

3. Saúl, un *Sonderkommando* que, al limpiar una cámara de gas, entre los muchos cuerpos tiznados de un verdor terrible, se encuentra con su hijo. Desde ese momento lo arriesga todo con el fin de sepultarlo con las solemnidades judaicas correspondientes. Algo inimaginable: salir del campo, sepultar al hijo y rezar en su honor. El cineasta húngaro László Nemes pone en escena las acciones imposibles que llevan a Saúl a sepultar a su hijo. Sin embargo, y es esa la razón por la cual Lanzmann le dio sagrada sepultura al filme de Nemes, la cámara nunca deja de enfocar el rostro o la cabeza de Saúl, provocando el efecto visual de difuminar lo que pasaba en su entorno. Nemes no presenta el horror, pero tampoco lo niega: produce una imagen intermedia que la salva del problema idolátrico, según Lanzmann.

Con todo, el filme de Nemes plantea el problema de la representación de manera diferente a la que se había dado en los tiempos de *Shoah*, cuando Jean-Luc Godard acusaba censura en las prohibiciones representativas de Lanzmann: para Godard era importante dar cuenta de la multiplicidad de imágenes posibles y denunciar, jamás silenciar los ojos. Nemes consigue una fórmula en la que las imágenes son difusas, es cierto, pero para ello habría que obviar el sentido completo del filme: las voces de los militares alemanes y los gritos de las víctimas judías son claros y ponen en escena, sin ambigüedad, un contexto. Nadie podría ver el filme de Nemes como el de un padre que quiere sepultar a su hijo, sino al menos como el de un *Sonderkommando*, un traidor de sus hermanos, que busca exculparse salvando a un justo. Es clave en esta lectura cuando se ponen en evidencia que Saúl no es el padre del niño cuyo cuerpo quiere sepultar: Saúl busca enterrar a cualquier inocente, a quien sea.

Así es como *Saul fia* se torna una Antígona imposible de realizar.

3.1. En las lecturas tradicionales, la muerte de Antígona –al menos en la versión de Sófocles– significa la superación de la distinción entre leyes antiguas y nuevas, entre las leyes de los dioses y las de los hombres. Esta interpretación pasa por alto el gesto de Antígona: tras haber sepultado a su hermano con las solemnidades que le correspondían como ciudadano de Tebas, Antígona es castigada a morir en una caverna por haber infringido el edicto que el rey Creonte, su tío, había dictado. El edicto prohibía inhumar a Polinices, calificado como traidor de la ciudad. Antígona, sin embargo, no aceptó su castigo y se suicidó en la caverna: renegó de la muerte por inanición y en un acto de libertad tomó su propia vida, como lo hizo su madre. Resulta importante distinguir la causa de muerte de Antígona: no es el castigo impuesto por Creonte, sino que ocurre por propia mano.

Antígona, como lo podemos apreciar también en la muerte de Sócrates narrada por Platón, entiende su propia vida como expresión de algo mayor: la vida del individuo es una forma reducida de la vida de la polis, que se expresa en la idea de *koinonía*. Antígona no es solo ella, sino una forma de la comunidad. Esa es la razón que intenta argumentar frente a Creonte: su intercambio verbal, que constituye los versos de la tragedia de Sófocles, es el proceso por el cual el pueblo se hace comunidad. Esto ya lo vieron Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en su filme *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*. Suhrkamp Verlag (1992): Antígona denuncia las injusticias del régimen de Creonte, pero más allá de la denuncia

se encuentra la transformación de las estructuras de la *polis*. La muerte de Antígona, por propia mano, activa esta transformación: al atentar contra ella misma, está atentando contra el derecho injusto. Opone un gesto de justicia a la injusticia.

El filme de Nemes cierra con una sonrisa de Saúl justo antes de que los comandos nazis lo acribillen.

4. Lo que caracteriza al cine de Jonathan Glazer es el uso del negro, en tanto oscuridad. No se trata de una oscuridad que representa la nada o el vacío, sino por el contrario: es un negro lleno de colores, una oscuridad repleta. Un *horror vacui* que Glazer resume en la fórmula del negro. La carretera nocturna rodeada de oscuridad en su videoclip para *Karma Police* de Radiohead (Jonathan Glazer, 1997); el sencillo contraste entre el negro y los rostros padecientes en su reversión de *Into My Arms*, con la que Nick Cave conmemoró la muerte de su hijo (Glazer, 2010); la oscura dimensión que habitaba el personaje de Scarlett Johansson en *Under the Skin* (Glazer, 2014); la decisiva noche que aprovechan los enmascarados en *The Fall* (Glazer, 2019). Todas tienen en común una oscuridad repleta de misterio. Es la idea de una noche llena de experiencia, no vacía.

The Zone of Interest (Glazer, 2023) es un filme que despliega un manto de oscuridad sobre el dilema de la representación: la imagen no puede capturar el horror, a la vez que la imagen no debe exponer el horror. Glazer usa su oscuridad característica para expresar una idea intermedia: el horror puede ser referido, aunque no sea determinado. Es el problema de lo sublime, entendido como el fracaso de la razón en el intento de abarcar algo superior a ella. Es inabarcable, sin embargo,

puede ser siempre referido como tal: «Lo innombrable» es el nombre que le damos a lo que no puede tener nombre; «lo indecible» es el nombre de lo que no debe ser dicho. Glazer expone el problema de modo tal que queda en evidencia que el mandato iconofóbico de Lanzmann es moral, o religioso si se quiere. El cine está más allá de eso.

La casa modernista de Rudolf Höss, oficial de las Waffen-SS, es literalmente vecina de uno de los campos de concentración de Auschwitz. La trama se enfoca en la vida cotidiana de la familia de Höss, mientras que en segundo plano aparecen los símbolos del exterminio perpetrado por los nazis: humo a plena luz del día, cenizas en el arroyo cercano, gritos que provienen de más allá del muro. El horror puesto en segundo plano. No es la difuminación de Nemes, sino la puesta en escena explícita de un campo de concentración, pero en segundo plano. El filme, en un sentido estrictamente dramático, acumula el horror hasta hacerlo explotar en una de sus escenas finales: Rudolf Höss, en medio de una elegante cena, se pierde en la oscuridad de un edificio que evocaría algunas imágenes del futuro. Podemos ver una secuencia de escenas en las que unas mujeres limpian los diferentes pasillos de lo que serían los museos de memoria sobre la *shoah*. Tras esa secuencia, en la oscuridad, Höss vomita.

El vómito de Höss es el gesto que determina el lugar de Glazer en la discusión: negar la imagen significa acumularla hasta que se haga insostenible y explote. Cargar la oscuridad hasta que irradie una luz cegadora. Es, finalmente, moralizar los hechos, *esos* hechos. Tal como Lanzmann no era partidario de prohibir cualquier imagen, sino aquellas que representaran *esos* hechos, Glazer pone en evidencia que lo insoportable, lo

vomitivo –si se quiere, para Occidente– son *esos* hechos. Eso es lo que pone en la misma calle a Lanzmann, Godard, Nemes, Glazer y el imaginario soldado nazi que filmó con su cámara todos los horrores de los campos de concentración: los hechos. Un punto clave en la película que da cuenta de este asunto son las escenas que sirven como atmósfera para la escena del clímax: que el vómito de Höss sea provocado por las imágenes del futuro –para las cuales Höss no tiene herramientas cognitivas de comprensión– da cuenta de un reproche o, al menos, de una interpelación al público que sí conoce de qué se tratan esas vitrinas, hornos, zapatos y uniformes apilados. El vómito, en este sentido, es nuestro, y su causa es nuestra propia implicación en los hechos, en *esos* hechos.

El corazón de este debate está en los hechos. No en el sentido negacionista de si acaso los hechos son verdaderos o falsos, sino en el sentido en que Roland Barthes o Pier Paolo Pasolini lo plantearon. Este último en *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) expuso la estructura fascista: el fascismo no es un conjunto de hechos, sino una forma que dispone los cuerpos, los espacios, las palabras.

La opresión, el genocidio, la muerte son formas del poder que se han instanciado históricamente. Pero esas instancias no agotan la potencia de esa forma. Esa es la razón por la cual Glazer, a nombre de su película, en la ceremonia de los Oscar 2024 pudo denunciar la masacre que Israel ejecuta sobre el pueblo Palestino en Gaza. Entendiendo formalmente el asunto, ocupó el foro que le dio un filme que denuncia los horrores nazis para denunciar los horrores israelíes. Por supuesto que no es Glazer alguien que argumentaría que los judíos masacrados por los alemanes son los mismos israelíes que masacran a los

palestinos. De hecho, su denuncia en el discurso que profirió al recibir el premio por mejor película de habla no inglesa hacía referencia a los ataques de Hamás y a los ataques ejecutados por el estado de Israel. Una denuncia de las formas que, en el caso de Glazer, no se desprende de los hechos.

Curioso resulta que una de las voces que se alzó en contra del discurso de Glazer fue László Nemes. El cineasta húngaro expresó que, al hacer un filme sobre *esos* hechos, se carga con una responsabilidad: «Glazer fracasó completamente al medir esa responsabilidad, en relación con la destrucción de judíos europeos».

5. ¿Cómo pensar el problema de la representación más allá de los hechos? O, incluso antes, ¿por qué desprenderse de los hechos? En el núcleo de la idea de representación suele ubicarse a los hechos: lo representado son acciones cuyo desarrollo es capturado por la representación. Dicho de otro modo, lo representado son hechos, no cosas. Si le quitamos los hechos a la representación, ¿con qué nos quedamos? Podemos situar esta pregunta en las bases del derecho occidental. Giorgio Agamben ha explorado este problema: las nociones de verdad y justicia, que están en la base del lenguaje jurídico, en verdad no le corresponden. El derecho no determina ninguna verdad, como tampoco intenta perseguir la justicia: lo único a lo que el derecho aspira es a elaborar un juicio. El juicio determina aquello que reemplazará a la verdad y aquello que reemplazará a la justicia, ambos conceptos inalcanzables jurídicamente. Con esta fórmula podemos pensar el problema de la representación de lo irrepresentable: si no tenemos hechos, es posible determinar aquello que los reemplazará.

Un pequeño filme llamado *Die Kinder der Toten* (Kelly Copper y Pavol Liska, 2019) supone esta noción de «hecho». Basándose en un guion de Elfriede Jelinek, Copper y Liska (miembros del Nature Theater of Oklahoma) llevan el problema del horror nazi a un lugar por debajo de la grandilocuencia de los grandes relatos como el de Lanzmann. El filme muestra un restaurante turístico en la ciudad austríaca de Estiria. Turistas neerlandeses, familias austríacas y borrachos alemanes llenan el local con movimientos de pésimo gusto. La mala educación europea choca con la extremada delicadeza de un grupo de poetas sirias que andan en busca de comida: «Comida ESTIRIA, no SIRIA», le remarca la dependiente austríaca ante la humilde petición de las poetas por comida de su país. Una serie de sucesos de difícil conexión articulan un filme que no depende de un hecho que sirva de clímax, sino que multiplica las tensiones y acciones que desarrollan la trama siempre en curso. Una de las secuencias polémicas del filme consiste en una función proyectada en un cine clandestino ubicado en una fábrica perteneciente a un fanático nazi ya difunto. En esta función, el público llora al ver las sencillas imágenes de personas que ya no están entre los vivos. La gente llora y unas enfermeras reparten pañuelos para secarse las lágrimas. La película de Copper y Liska es muda, así que el llanto no se escucha, pero se describe. En un momento del catártico visionado, aparecen muertos que visten el uniforme nazi. Esos fotogramas producen un quiebre en la película y la pantalla se empieza a incinerar: detrás de ella aparece una multitud de zombis que encarnan a todos los muertos de la historia austríaca, incluyendo por supuesto a los nazis, pero también a los judíos. Es aquí donde empieza un carnaval y los zombis desfilan por las calles de Estiria, marchando y

bailando vales nacionales. Una escena muestra a un zombi nazi y a una zombi judía alegres danzando. Finalmente, todos terminan en el restaurante del comienzo, incluso las poetas sirias, quienes prepararon un banquete árabe para todo el mundo de muertos vivientes.

Un disparate, sí. Pero un disparate calculado por las métricas de la comedia: el de Copper y Liska logra ponerse más allá de los hechos y, por tanto, más allá de la cuestión moral de la responsabilidad. En el tono con que ya lo ha propuesto Jacques Rancière: ¿qué culpa tiene el cine? El dualismo de los buenos y los malos, muy propio de Hollywood, tiene como efecto imágenes cerradas que se reducen a meras constataciones visuales y consumistas de aquello que nos gusta y lo que no. Ese dualismo impide adentrarse en el corazón del problema de la representación, a saber: ¿qué pasa con la representación cuando los hechos no se dan por sentado, sino que constituyen una polémica siempre en curso?

Pensar los hechos como algo frágil es fundamental para cualquier comunidad, ya que nos obliga a producir constantemente el presente, es decir, a hacernos cargo de la realidad y sus múltiples formas. El negacionismo, precisamente, funciona cuando los hechos parecen estar claros y ser inamovibles, cuando lo negado está cabalmente definido.

6. En una conferencia del 6 de octubre del 2023, Steven Spielberg afirmó que *Saving Private Ryan* (1998) es «la mejor película que he hecho».

