



Memoria(s) en el cine



Editorial [pp. 7]
Rashômon [pp. 11]
La imagen perdida [pp. 23]
Fighting with films [pp. 31]
Cine de oro mexicano [pp. 43]

Deseo en el cine cubano [pp. 51]
El hombre de al lado [pp. 57]
El gobernador [pp. 63]
2001 Odisea en el espacio [pp. 71]
Reseñas [pp. 79]



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 7 | Número 3 | Noviembre 2017
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Memoria(s) en el cine



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología

 AUAPSI



Ética & Cine

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis.
Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos,
Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.

Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de de las universidades estatales de Argentina
y Uruguay.

Editores

Juan Jorge Michel Fariña
Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos
Facultad de Psicología
Universidad de Buenos Aires
jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez
Cátedra de Psicoanálisis
Cátedra de Deontología y Legislación Profesional
Facultad de Psicología
Universidad Nacional de Córdoba
margo@ffyh.unc.edu.ar

Editor invitado
Jan Helge Solbakk
Center for Medical Ethics
Facultad de Medicina
Universidad de Oslo, Noruega

Comité editorial

Jorge Assef (EOL)
Orlando Calo (UNMDP)
Gabriela Degiorgi (UNC)
Andrea Ferrero (UNSL)
Eduardo Laso (UBA)
Anabel Murhel (UNT)
María Laura Nápoli (UBA)
Elizabeth Ormart (UBA)
María José Sánchez Vázquez (UNLP)
Alberto Santiere (ElSigma)

Secretaría de Redacción

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)
Agustina Brandi (UNC)
Juan Brodsky (UNC)
Eugenia Castro (UNC)
Lorena Beloso (UNC)
David González (UNC)

Traducciones

Eileen Banks
Estela Consigli
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

Renato Andrade Cominges, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
 Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC
 Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC
 Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina
 Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics
 María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
 Raquel Crisóstomo, UIC Barcelona
 María Teresa Dalmaso, UNC
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia
 Diego Fonti, CONICET - Universidad Católica de Córdoba
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina
 Ana Cecilia González, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona
 Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, UBA
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca
 Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, UNMDP
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Fernando Mazás, Universidad del Cine
 Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana
 Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos
 Denise Najmanovich, UBA
 Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
 Hugo Rabbia, CONICET
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana
 Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy
 Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
 Inés Sotelo, UBA
 Eduardo Suarez, UNLP
 Carlos Tewel, USAL-APA
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtrière
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica
 Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 7 Editorial: Memoria(s) en el cine, memoria(s) del cine
 Irene Cambra Badii
 Universidad de Buenos Aires-CONICET
- 11 *Rashômon*. La memoria y su conexión con el pasado
Rashômon | Akira Kurosawa | 1950
 Marina Trakas
 École des Hautes Études en Sciences Sociales, France
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- 23 El testimonio de la imagen perdida: representación cinematográfica de la masacre histórica
L'image manquante | Rithy Panh | 2013
 Santiago Martín López Delacruz
 Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay
- 31 Fighting with films
 Diego Mollá Furió y Josep Gavaldà Roca
 Universidad de Valencia, España
- 43 Evocación de memorias a través del cine de oro mexicano
 Annika Maya Rivero y Maricruz Castro Ricalde
 Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Arquitectura y Diseño,
 Toluca, Estado de México, México, e Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey,
 Departamento de Comunicación y Humanidades, Toluca, Estado de México, México
- 51 La represión del deseo en el cine cubano
Memorias del subdesarrollo | Cecilia | Fresa y Chocolate
 Gabriel Guillén
 Middlebury Institute of International Studies, Monterey, United States of America
- 57 Vecinos en conflicto: ¿un dilema ético?
El hombre de al lado | M. Cohn y G. Duprat | 2009
 Ana Irene Medina y Mirta Carrasco
 Facultad de Química, Bioquímica y Farmacia, Universidad Nacional de San Luis, Argentina
- 63 Cine emergente en Ecuador: Poder y corrupción
El Gobernador | José Carmona | 2015
 Álvaro Pazmiño Tello y Marcela Mora
 Universidad Tecnológica Equinoccial, Ecuador
- 71 La representación del origen de la humanidad en *2001: A Space Odyssey*
2001: A Space Odyssey | Stanley Kubrick | 1968
 Valentín Huarte
 Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- 79 Reseña de libro
El ojo maravilloso. (Des)encuentros entre psicoanálisis y cine
 Eduardo Laso | Ediciones Rojo | 2017
 Juan Jorge Michel Fariña
 Universidad de Buenos Aires

81 Reseña
TerraDois
TerraDois | Jorge Forbes | 2016-2017
 Juan Jorge Michel Fariña
 Universidad de Buenos Aires

EDITORIAL

Memoria(s) en el cine, memoria(s) del cine

Irene Cambra Badii*

Universidad de Buenos Aires-CONICET

Hoy sólo tienes
 la fiel memoria y los desiertos días.
 Nadie pierde (repites vanamente)
 sino lo que no tiene y no ha tenido
 nunca, pero no basta ser valiente
 para aprender el arte del olvido.

Jorge Luis Borges, *1964* (fragmento)

Desde la segunda mitad del siglo XX vivimos en una “era de la conmemoración”. En este “clima de época memorialista”, como ha sido llamado por Andreas Huysen, proliferan actos de homenaje y lugares de memoria (*lieux de mémoire*, noción acuñada por el historiador francés Pierre Nora) a partir de la necesidad de crear archivos y organizar celebraciones en torno a hechos que nuclean los recuerdos sociales, ya sean gratos o traumáticos. Así, distintos edificios, sitios, fechas, objetos, personas, libros, consignas, que tienen un alto valor simbólico para una comunidad, se convierten en *lugares* destacados donde se produce memoria en acto, donde se cristalizan distintos sentidos acerca del pasado, y se enmarcan las expectativas del porvenir.

¿Puede entonces el cine ser un *lugar* de memoria? En tanto productor de memoria, podríamos decir que sí. ¿Pero en qué condiciones el cine reproduce memorias ya compartidas, y en qué condiciones crea nuevas formas de representación? ¿En qué sentido acuña una memoria colectiva, producto de determinado grupo y contexto socio-histórico, y en qué sentido evidencia un recuerdo personal e íntimo?

Muchas veces, el cine se propone de manera explícita llevar a la pantalla determinadas formas de recordar el pasado, y otras veces, esto se puede leer entre líneas, con una mirada suplementaria que sorprenda incluso al realizador de la obra en relación a los efectos producidos. En ambos casos, es una extraordinaria experiencia de pensamiento y acción, que permite analizar la memoria

colectiva y las formas de producción de recuerdos personales y sociales.

Como sabemos, los estudios sobre Memoria incluyen una amplia y variada gama de conceptos, discursos y teorías. Frecuentemente, se considera a la memoria en tanto polo distinguido de otro concepto: historia y memoria, memoria y olvido, memoria y recuerdo, memoria social y memoria individual. Tradicionalmente, el término memoria alude a la capacidad de almacenamiento de ideas o sucesos previos. Sin embargo, tal como señala Eduardo Laso, ya desde su primer modelo de aparato psíquico Freud distinguía las huellas mnémicas de la evocación de un suceso del pasado en la consciencia. Esta diferencia entre memoria y recuerdo se mantuvo a lo largo de toda su obra, y nos permite adentrarnos a su vez en la diferenciación entre memoria e inconsciente, que conserva aquello que el Yo rechaza.

Así, recordamos cosas que no podrían ser recordadas porque no ocurrieron (los falsos recuerdos) y no recordamos hechos que nos acontecieron. Sucesos insignificantes de nuestro pasado persisten en nuestro recuerdo, y caen en el olvido acontecimientos que por su significatividad marcaron nuestra vida. Todo recuerdo es en última instancia “encubridor” y está atravesado por motivaciones inconscientes que operan sobre las huellas mnémicas, determinando tanto lo que se olvida y lo que se recuerda, como el modo en que nuestra memoria acude a la consciencia luego de ser afectados los hechos pasados por distorsiones, transacciones e infidelidades. Olvido y recuerdo están

* irenecambrabadii@gmail.com

inconscientemente motivados y tienen un destinatario: se recuerda para alguien que ocupe el lugar del Otro. De ahí que en los recuerdos el sujeto –y también una sociedad– al mismo tiempo se reconoce y se desconoce (Laso, 2016).

Fue Maurice Halbwachs quien propuso una concepción holística, sociológica, acerca de la memoria, que articula el proceso personal con el social. En 1925, en su reconocida obra *Los marcos sociales de la memoria*, definió la memoria colectiva como la memoria de los miembros de un grupo que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y del marco de referencias presentes. Esta memoria colectiva asegura la identidad, la naturaleza y el valor del grupo. Para Halbwachs no hay memoria universal, común a todos los sujetos (como podría pensarse la fidelidad a una supuesta *verdad histórica unificada*), sino memorias colectivas sostenidas por grupos en determinados tiempos y espacios. Esto hace que coexistan memorias parciales e incluso antagónicas, que libran “batallas por la memoria”, para usar la expresión de Elizabeth Jelin. Éstas son contiendas sobre el sentido del pasado en las que se enfrentan múltiples actores sociopolíticos que van estructurando distintos relatos del pasado. La memoria se vuelve un proceso abierto y pasible de ser reinterpretado constantemente, está sujeta a cambios, transformaciones y fracturas acordes a los cambios políticos y culturales o a la modificación de la sensibilidad social en momentos específicos.

La memoria, pues, es vista en su carácter transitorio, cambiante, moldeable. Se distancia cada vez más de las ideas de memoria como un archivo, es decir, posible de completarse algún día, y de la representación exacta de los sucesos del pasado.

La memoria –personal y social– está inscrita en huellas que testimonian del pasado. Y es la historia la encargada de volver esas huellas un discurso. Cómo se leen las huellas hace al campo de las diversas interpretaciones del sentido del pasado, las que no escapan a la trama de los deseos, ideales y fantasmas inconscientes –sean del sujeto o de una comunidad–. (Laso, 2016)

Más allá del recuerdo de pasados traumáticos a través del cine (ampliamente estudiado desde la Sociología, la Antropología, el Psicoanálisis, la Psicología, en particular en relación con la Shoah y con el terrorismo de Estado en el contexto argentino), en este número del *Journal Ética y Cine* –que tengo el privilegio de organizar como Editora invitada– se propone una lectura transversal sobre la(s) memoria(s), analizando diversos filmes en función de la construcción personal y social de los recuerdos.

En *Rashômon. La memoria y su conexión con el pasa-*

do, Marina Trakas recorre las distintas versiones sobre la muerte del samurái en el reconocido film de Akira Kurosawa, para analizar el escepticismo y el relativismo respecto de la verdad y la memoria. No podemos acceder al pasado “tal cual como sucedió”, y nos queda ver entonces qué hacemos con ello, cómo recordarlo y cómo transmitirlo. El fotograma de tapa de este número del *Journal* rinde homenaje a esa obra cumbre del cine japonés.



Por otra parte, Santiago Martín López Delacruz (Universidad de la República, Uruguay) analiza el documental camboyano *La imagen perdida*, que expone el genocidio ocurrido en Camboya entre 1975 y 1979. La problemática de la representación en el documental es uno de los ejes del artículo y de todo un conjunto de análisis que articula memoria y cine, que permite preguntarnos: ¿es posible representarlo todo? ¿Deberían existir ciertas “condiciones estéticas” para la representación de las dolorosas imágenes de crímenes de lesa humanidad? ¿Existe el género documental en tanto tal, separado completamente de la ficción? ¿Acaso el objetivo del documental es únicamente el constituirse como testimonio de lo vivido, o permite construir nuevas memorias? ¿Cómo se anudan las memorias personales y las colectivas?

En esta misma línea puede entenderse el artículo *Fighting with films*, de Josep Gavaldà Roca y Diego Mollá Furió (Universidad de Valencia, España), quienes analizan el discurso cinematográfico norteamericano en el período de la Primera Guerra Mundial, entendiendo que los límites entre el documental (o el género informativo) y la ficción son porosos, y que entonces el “valor propagandístico” puede hallarse en múltiples dispositivos y formatos.

En el artículo *Evocación de memorias a través del cine de oro mexicano*, Annika Maya Rivero y Maricruz Castro Ricalde (UNAM, México) proponen un interesante dispositivo clínico que radica en el uso del cine como herramienta de la terapia de reminiscencia en casos

de demencia. En este dispositivo de intervención psico-social se articulan, en acto, los recuerdos personales con los colectivos, ya que se trata de establecer un diálogo afectivo con lo que sucede en pantalla.

En *La represión del deseo en el cine cubano: los antihéroes sexuales de Memorias del subdesarrollo, Cecilia y Fresa y Chocolate*, Gabriel Guillén explora una interesante articulación entre la figura del playboy como antihéroe sexual y la censura cinematográfica cubana, destinada a prohibir imágenes sexuales en un proceso similar al de la censura norteamericana. Los tres filmes (que se realizaron en las décadas del 60, 80 y 90) enlazan el deseo sexual con la posibilidad social de expresarlo frente a otros, y más allá, de relatarlo cinematográficamente –demostrando que la represión, contención o condena cinematográfica de sus protagonistas representan la moral conservadora de la época.

En la misma línea, en el análisis del film argentino *El hombre de al lado* (2009), Ana Irene Medina y Mirta Carrasco proponen una lectura ética del conflicto entre vecinos del ya clásico film argentino, que puede verse como reflejo de su espacio y de su tiempo. La desidia frente al otro, las dificultades de la “ética de la convivencia”, y las dificultades de aceptación de lo diferente, son ejes centrales de un film que nos convoca en tanto representante de cierta cultura que va permaneciendo a lo largo de la historia, en una reverberación más o menos implícita de la extrema protección –o la desidia– de quienes miraban hacia un costado cuando se sucedía el terrorismo de Estado en Argentina.

Un efecto análogo de este minimalismo puede verse en *Cine emergente en Ecuador: Poder y corrupción*, de Álvaro Pazmiño Tello (Universidad Tecnológica Equinoccial, Ecuador), sobre el film *El gobernador*. En efecto, el autor señala allí que el film analizado se enmarca en un período de expansión del cine ecuatoriano que registra especialmente tópicos sociales, reflejando la realidad política en procesos de producción de escasa cantidad de días y con recursos limitados.

Referencias

- Augé, Marc (1998) *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Huyssen, Andreas (2000). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2002) (comp) *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Laso, Eduardo (2016). *La memoria de los verdugos*. Memorias del VI Congreso Online de Ética y Cine. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.eticaycine.org/Remember>
- Nora, Pierre (1992). *Les Lieux de Mémoire*. París: Gallimard.

Rashômon. La memoria y su conexión con el pasado

Rashômon | Akira Kurosawa | 1950

Marina Trakas*

École des Hautes Études en Sciences Sociales, France

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido 4 de mayo 2017; aceptado: 26 de julio 2017

Resumen

Tres personajes, un monje, un leñador y un peregrino, hablan de la muerte de un samurái y de los testimonios acerca de este hecho presentados en la corte por los involucrados. Los distintos relatos del hecho muestran que todos mienten, que nadie es sincero. *Rashômon* (1950) de Akira Kurosawa es una película que presenta un panorama sombrío de la naturaleza del hombre, quien sería esencialmente egoísta y deshonesto, y que pone en duda, sino la capacidad, al menos la voluntad humana por alcanzar verdad: “Quién es sincero hoy en día? Solo creemos serlo. (...) Preferimos olvidar lo que no nos gusta. El hombre al final termina creyendo sus propias mentiras. Es más fácil”, opina el peregrino. En esta presentación crítica de *Rashômon*, hablaré de la tensión entre la naturaleza reconstructiva de la memoria y la capacidad de acceder a las verdades del pasado, así como también de la naturaleza de la insinceridad. Mostraré que el aspecto epistemológico y el aspecto moral de nuestra relación con la verdad pasada están estrechamente ligados y que, en definitiva, requieren una comprensión del funcionamiento de la mente humana.

Palabras clave: memoria reconstructiva | pasado | verdad | sinceridad | autoengaño | egoísmo.

The Memory and its connection to the past

Abstract

Taking as starting point Akira Kurosawa's film, I analyse the tension between the reconstructive nature of memory and the possibility of knowing truths from the past, and I explore if the tendency to align our personal memories to our present interests necessarily leads to a sceptic and relativistic vision of the knowledge from the past.

Keywords: reconstructive memory, past, truth, truthfulness, self-deception, selfishness.

Mucho se ha discutido sobre el film *Rashômon* (1950) de Akira Kurosawa. Mientras que los primeros críticos vieron en el film una interrogación sobre la naturaleza de la verdad, Kurosawa en cierta manera desmintió esta interpretación metafísica y epistemológica de su obra en su autobiografía. En *Something like an Autobiography* (1982), Kurosawa nos da a entender que *Rashômon* es un film que habla sobre las profundidades y los extraños impulsos del corazón humano (p. 182) que impiden al hombre ser sincero consigo mismo y con los otros sobre sí mismo, y que lo llevan a embellecer historias y mentir y mentirse sobre su propia vida con el fin de inflar su ego y esconder su naturaleza esencialmente egoísta (p. 183). El poder del ego, el egoísmo del hombre, serían entonces los verdaderos temas tratados en *Rashômon* de acuerdo con su autor y no la problemática de la verdad.

En este artículo, me propongo ir más allá de lo que Kurosawa nos dice sobre la interpretación de su obra, para analizar las posibilidades interpretativas que nos abre *Rashômon*, las cuales necesariamente sobrepasan la intención original de su autor. Si la naturaleza moral del hombre es la temática explícitamente desarrollada por Kurosawa en *Rashômon*, la cuestión sobre la naturaleza de la verdad también se encuentra presente, pero no como una temática separada sino como una temática imbricada en el seno mismo de la pregunta por la naturaleza humana. Como trataré de mostrar a lo largo de este ensayo, la pregunta por el querer acceder a la verdad, pregunta asociada a la voluntad del hombre, es indisoluble de la pregunta por el poder acceder a la verdad, pregunta asociada al funcionamiento de la mente humana.

* marinatrakas@gmail.com

Múltiples historias en torno un hecho

Rashômon es un film de testimonios, de historias diversas y en principio incompatibles entre sí en torno a un hecho preciso: la muerte de un samurái. La película presenta distintos testimonios: el testimonio de testigos externos que no vivieron ni presenciaron directamente el hecho trágico pero que han tenido contacto con huellas materiales sobre el hecho, o que se han topado con los involucrados; y el testimonio de las tres personas directamente involucradas en el hecho: el samurái muerto, que habla a través de una chamán, su mujer y finalmente el bandido, de nombre Tajomaru, acusado de asesinato.

Tres también son los testigos externos: el leñador, que en el tribunal declara que solo ha visto objetos dejados en la naturaleza, que constituyen huellas materiales que el evento ha dejado en el presente: primero el sombrero de la mujer, luego el gorro del samurái, luego cuerdas, una pequeña cartera de brocado, y finalmente el cadáver del samurái. Esta es la declaración del leñador, quien en principio tiene acceso al evento pasado en un sentido mínimo, a través de las huellas materiales del pasado encontradas en el presente. El segundo testigo externo es un monje, que solamente declara haber visto pasar a la víctima con su mujer por el camino, y el tercero un peregrino, que es aquel que ha encontrado al bandido cerca de un río, herido de flechas, al costado del cual se hallaban todas las pertenencias del samurái, tales como el caballo y el arco.

El primer desacuerdo con respecto a los hechos mencionados por los testigos externos proviene del testimonio de Tajomaru, el bandido acusado de asesinato. Tajomaru niega haber estado herido al momento de haber sido encontrado, y argumenta que solo se había caído y que, debido al dolor, había rodado por el piso para tomar agua.

En relación con los testimonios de las tres personas directamente involucradas –testimonios que en el film son recreados visualmente–, los elementos de discrepancia comienzan a aparecer a partir del encuentro sexual entre el bandido y la mujer del samurái, es decir, a partir del momento en el que los intereses personales de cada involucrado comienzan a ser significativos.

El testimonio del bandido es el más extenso. Tajomaru cuenta que vio a la pareja pasar por el camino y, al sentirse extremadamente atraído por la mujer, decidió apropiarse de ella aunque ello implicase matar a su marido samurái. Con este objetivo en vista, convenció al samurái que lo ayudara a buscar una especie de tesoro escondido en el bosque y los alejó del camino principal.

Los dos hombres partieron entonces en busca del tesoro mientras la mujer los esperaba. Ya en la profundidad del bosque, Tajomaru aprovechó para atacar al samurái y lo encadenó. Luego volvió donde se encontraba la mujer, e inventó que su marido había sido mordido por una víbora. Celoso de la tristeza de la mujer por el supuesto accidente del samurái, el bandido decidió mostrarle que en realidad su marido no había sufrido un accidente sino que se encontraba atado, para luego incitarla a tener relaciones sexuales. Las imágenes del film, que cuentan la historia sobre lo ocurrido según el bandido, dejan entrever que Tajomaru no siente que él ha violado la mujer sino que ella tácitamente consiente: las imágenes cuentan que la mujer lo toma entre sus brazos, como si se dejara ella también llevar por su deseo, y no se tratase de un caso de violación.

Es a partir de este evento, i.e. la relación sexual entre el bandido y la mujer, que comienzan a sobresalir las diferencias entre las distintas versiones de la muerte del samurái, y que el espectador comienza a sentir que las diferencias entre las historias son tan grandes que se trata en realidad de historias completamente distintas.



Volviendo a la historia contada por Tajomaru, luego del encuentro sexual la mujer lo habría incitado a enfrentarse al samurái para defender su honor. La historia nos muestra luego en imágenes un combate caballeresco entre el bandido y el samurái; especialmente el bandido se representa a sí mismo como un guerrero experimentado, extremadamente ágil y valiente. Según Tajomaru, él mató al samurái intrépidamente y sin mayor inconveniente al golpe número 23. Luego la mujer del samurái partió, y el bandido decidió no seguirla.

El segundo testimonio directo es el testimonio de la mujer del samurái. Su historia difiere de la contada por el bandido a partir del momento del encuentro sexual: según ella, ese encuentro no es consentido sino que se

trata de una violación. Luego de este acto, el bandido se alejó y ella se acercó entonces a su marido quien la despreció y le pidió que se suicidara. Ella entonces se desvaneció y luego, al volver en sí, encontró a su marido muerto con la daga que era de su pertenencia. Aquí vemos entonces otra diferencia esencial con el relato de Tajomaru en relación con el arma que ha dado muerte al samurái. Mientras que la historia del bandido se trataba de un sable, en la historia de la mujer se trata de una daga.

Finalmente, el tercer involucrado, el samurái muerto, profiere su testimonio a través de un chamán. Según el samurái, luego de la violación el bandido convenció a la mujer de dejarlo para unirse con él. A esta proposición, la mujer respondió afirmativamente pero impuso una condición: que el bandido mate a su marido. Este se negó a realizar tal acto y partió. La mujer también partió y dejó al samurái solo, quien decidió morir honorablemente y se quitó la vida con la daga.

La última revelación proviene del leñador quien confiesa a sus compañeros de discusión (el monje y el peregrino, testigos externos del evento) que en realidad no percibió simplemente huellas materiales en el ambiente sino que había sido un testigo directo de los eventos. El leñador afirma que todos mienten y que los eventos se sucedieron de manera diferente. Según su historia, luego del acto sexual el bandido pidió a la mujer que se casara con él pero ella no consintió directamente sino que consideró que debía preguntarle a su marido. La mujer esperaba que su marido se confrontase con el bandido en un duelo, pero el samurái se negó a arriesgar su vida por ella, a quien consideraba del mismo valor que su caballo. El samurái incitó entonces a su mujer a matarse por haber sido doblemente deshonrada. Ella rompió en lágrimas y acusó a los dos hombres de ser egoístas y de no ser verdaderos hombres y los incitó nuevamente a confrontarse en un duelo. Finalmente los dos se enfrentaron, pero el combate se desarrolló de manera totalmente diferente de la manera presentada en la historia de Tajomaru. Mientras que en la versión del bandido los dos combaten heroica y valerosamente, sosteniendo con firmeza sus sables, en la historia del leñador, el bandido y el samurái muestran miedo, sus manos tiemblan incesantemente, el combate no es un combate de sables sino que se desarrolla en el piso ya que los dos pierden incesantemente sus armas y no logran mantenerse de pie sino que caen todo el tiempo. En este combate para nada glorioso, el bandido toma finalmente su arma y mata al samurái. La mujer se escapa, y el bandido, asustado, también.

Cuando la pregunta epistemológica y la pregunta moral sobre nuestro acceso al pasado se reencuentran en la pregunta por el funcionamiento de nuestra mente

Una primera lectura de estas historias contrarias sobre la muerte del samurái nos lleva a pensar que Kurosawa quiere transmitir una visión escéptica en relación con nuestro acceso a las verdades pasadas. Parecería que no podemos acceder a nuestro pasado tal como sucedió, que cada uno construye una historia individual sobre lo que aconteció y que no habría posibilidad de saber cuál es la verdadera. Esta visión escéptica sobre el acceso a la verdad lleva a un relativismo epistemológico: cada cual inventa su “verdad” sobre el pasado, la verdad que más le conviene. Escepticismo y relativismo serían entonces parte del mensaje de *Rashômon*.

Esta es la interpretación que la mayoría de los críticos realizó sobre la obra. Sin embargo, como ya he anticipado, el problema de la verdad no parece estar en la concepción originaria de Kurosawa, quien explícitamente declaró que el tema de *Rashômon* es la naturaleza egoísta del hombre, un tema claramente moral y no epistemológico. Además, el problema de la verdad así descrito contrasta con el final del film, que no hace referencia alguna a dicha problemática sino que presenta una escena de carácter exclusivamente moral: los tres hombres que hablaban sobre la muerte del samurái, i. e. el leñador, el monje y el peregrino, encuentran un bebé abandonado en el templo y el leñador decide adoptarlo, a pesar de su pobreza y su familia numerosa. El monje entonces, haciendo clara alusión a la importancia moral de dicho acto, exclama que su fe en la humanidad ha sido restituida. Pareciera entonces que la aserción sobre la naturaleza moral del hombre es el verdadero tema desarrollado en *Rashômon*, y no el problema de la verdad. No obstante, para cualquier espectador atento es evidente que, independientemente de la intención de Kurosawa, *Rashômon* nos transmite un mensaje sobre la verdad, y que el tema abordado no es meramente moral sino también epistemológico. *Rashômon* trata de decirnos algo no tanto sobre la verdad *tout court*, sino sobre nuestra relación con la verdad, o más bien sobre la posibilidad de acceder a la verdad, y no a cualquier verdad, como sería el caso de verdades presentes que pueden ser corroboradas a través de nuestros sentidos, sino a verdades pasadas, en principio solo accesibles a través de la memoria. Quizá el error es haber considerado que *Rashômon* trata de dar una respuesta puramente metafísica a la pregunta sobre

la naturaleza de la verdad, cuando en realidad trata de dar una respuesta sobre nuestra relación con la verdad y, más específicamente, sobre nuestra relación con la verdad pasada, respuesta que reviste al mismo tiempo de un aspecto epistemológico y de un aspecto moral. Probablemente Kurosawa sea más filósofo de lo que cree ser, y más profundo que lo que ciertos críticos opinan, pues en su film logra plantear estéticamente la estrecha conexión existente entre dos aspectos de un mismo tema.

Esta idea es claramente sugerida en ciertas conversaciones del film, especialmente en la conversación entre el leñador, el monje y el pasante. Luego del testimonio de la mujer, se desarrolla la siguiente conversación:

Leñador: «Todo es falso. El bandido y la mujer mintieron.»
Peregrino: «Los hombres no pueden decir la verdad. Se la niegan a sí mismos.» Monje: «Quizás, pero solamente porque son débiles. Su debilidad los obliga a mentir. Ellos se mienten a sí mismos». Peregrino: «Me dan lo mismo las mentiras si la historia es emocionante».

Mientras que el peregrino insinúa que el hombre no tiene la capacidad para acceder a la verdad pasada, el monje considera que no es nuestra capacidad la que nos niega el acceso a la verdad pasada, sino nuestra voluntad que es esencialmente débil. El monje sugiere que el hombre prefiere inventarse historias sobre lo sucedido en lugar de recurrir a una capacidad que él posee y que quizá le permitiría saber qué es lo que verdaderamente ocurrió. Pareciera entonces que para el monje la imposibilidad de acceder a las verdades sobre el pasado es finalmente una decisión del hombre. La última frase del peregrino insinúa una idea diferente de las dos anteriores: no tiene interés saber si el hombre puede acceder a la verdad pasada o no, ya que es suficiente que la historia sobre el pasado cumpla una función social: entretener la audiencia.

Esta conversación breve entre los tres personajes permite vislumbrar tres aspectos diferentes de la pregunta sobre la posibilidad de acceder a verdades pasadas. El primero aspecto, encarnado por la primera opinión del peregrino, se refiere al poder del hombre, es decir, a la capacidad cognitiva del hombre para alcanzar la verdad pasada. La pregunta entonces apunta a interrogar el funcionamiento de nuestra memoria, con el objetivo de saber si nuestros recuerdos pueden ser fidedignos o son puras ficciones, reconstruidas inconscientemente a partir de nuestros intereses presentes. El segundo aspecto, insinuado por el monje, asume en cierta manera que el hombre posee la capacidad de acceder al pasado pero pone en tela de juicio su querer, es decir, su voluntad para conocer el pasado tal como aconteció. Parecería entonces que el hombre deliberadamente distorsiona

sus recuerdos sobre sus experiencias vividas con el fin de ocultar y modificar todo lo que cuestiona y perturba sus representaciones y creencias presentes sobre sí mismo. El tercer aspecto tiene que ver con el interés que la verdad sobre el pasado suscita: ¿tiene algún interés o valor acceder al pasado o es lo mismo si éste es reemplazado con historias ficticias?

La pregunta por el poder y la pregunta por el querer acceder a la verdad pasada están más íntimamente relacionadas de lo que en un principio podría parecer. En otra de las conversaciones entre los tres personajes, aparece nuevamente la idea de la voluntad débil del hombre, pero esta vez se subraya que al hombre le es imposible verse a sí mismo como en realidad es, ya que no solo reconstruye el pasado como más le conviene según sus intereses presentes sino que termina por autoengañarse y crear sus propias ficciones:

Leñador: «El muerto también miente» Monje: «Pero un muerto no puede mentir. Las almas no pueden estar tan pervertidas» Peregrino: «¿Quién es sincero hoy en día? Solo creemos serlo» Monje: «¡Qué miseria!» Peregrino: «Preferimos olvidar lo que no nos gusta. El hombre al final termina creyendo sus propias mentiras. Es más fácil» Monje: «No es verdad»

En esta conversación, entonces, se percibe más claramente la conexión estrecha que existe entre el aspecto epistemológico y el aspecto moral de nuestra relación con la verdad pasada. Si el aspecto epistemológico remite directamente al cuestionamiento de nuestro funcionamiento cognitivo, más específicamente, al funcionamiento de la memoria, el aspecto moral de la cuestión también remite en último término al funcionamiento de nuestra mente. Aunque en muchos casos el hombre distorsiona su pasado intencionalmente, y en este sentido la mentira y el engaño constituyen un acto deliberado, y por tanto un acto susceptible de ser juzgado moralmente, cuando el deseo de un pasado distinto genera un pasado ficcional que termina por formar parte del sistema de creencias de una persona, la mentira y el engaño adquieren una dimensión psicológica y remiten entonces al análisis de nuestra mente. En definitiva, todos los aspectos de la pregunta por nuestro acceso a las verdades pasadas requieren un análisis del funcionamiento de la mente humana.

¿Podemos acceder a la verdad? El desafío para la memoria reconstructiva

Comenzaré entonces por el análisis del aspecto epis-

temológico sobre nuestro acceso al pasado. Como ya he anticipado, cuando nos preguntamos por la capacidad del hombre para alcanzar la verdad pasada, nos preguntamos por el funcionamiento de su memoria: ¿la memoria nos permite acceder al pasado tal cual aconteció o ésta no es diferente de la imaginación y solo produce historias ficticias?

En la historia de la filosofía, los recuerdos fueron considerados por mucho tiempo como copias exactas de lo ocurrido que se almacenan en nuestra mente en forma de imágenes mentales. Mientras que Aristóteles (350 BC) considera que la forma de los objetos del mundo exterior se grava y preserva en la mente, para Hume (1732) la memoria preserva no la forma de los objetos externos sino la forma original de la impresión sensorial. Locke (1690) define a la memoria como una especie de segunda percepción que nos permite “ver” de nuevo en la mente lo que vimos en el pasado a través de los sentidos. La memoria reproduce entonces el pasado como si se tratase de una cámara filmadora. Esta concepción se encuentra presente en el siglo XX (y lamentablemente, aun en el siglo XXI). Russell, por ejemplo, (1921) estima que las imágenes de la memoria son copias aproximativas de las experiencias sensoriales pasadas. Según este tipo de concepción, los recuerdos son entonces representaciones mentales similares a la representación pasada. La memoria reproduce simplemente las experiencias pasadas, y la única diferencia radica en su menor vivacidad y fuerza en relación con la representación original. La concepción del recuerdo como copia del pasado no presenta ningún problema para el acceso a la verdad pasada. Parecería entonces que la memoria, cuando funciona correctamente, nos permite obtener un conocimiento exacto sobre nuestro pasado tal como aconteció.

Sin embargo, desde hace más de 60 años la ciencia de la memoria considera que los recuerdos son reconstrucciones y no una especie de *replay* de un evento pasado. Reconstruimos el pasado como si fuese un rompecabezas, y es así que podemos acordarnos de lo que vivimos. Nuestra memoria no se asemeja a los palacios de San Agustín (400) y nuestros recuerdos no se encuentran almacenados pasivamente para ser recuperados en un futuro. Al recordar, reconstruimos el pasado de la misma manera que un paleontólogo reconstruye un dinosaurio (Neisser, 1967). El paleontólogo solo parte de algunas piezas óseas encontradas, y es a través de otras piezas óseas de otros dinosaurios, y de sus creencias y conocimientos que éste llega a reconstruir un modelo sobre el supuesto aspecto físico de un animal extinto. Este mismo trabajo es realizado por

nuestra memoria. Y es por ello que los recuerdos son reconstrucciones mentales y en nada se asemejan a videos, fotografías, u otros medios de grabación. Los recuerdos son construcciones transitorias que, aunque representan el pasado más o menos de forma precisa, están condensados temporalmente y contienen muchos detalles inferidos, consciente y no conscientemente, al momento de su construcción (Conway & Loveday, 2015).

La primera mención explícita de la naturaleza reconstructiva del recuerdo se remonta a 1932. En *Remembering* (1932), Bartlett, el padre de la psicología experimental, describe uno de sus experimentos psicológicos que tiene muchos puntos en común con la historia de Kurosawa. Bartlett hizo leer a diferentes personas una historia folclórica llamada *The War of Ghosts*, y las testeó a través del tiempo para ver como la recordaban. Su experimento demostró que la historia cambiaba radicalmente con el tiempo: no solamente pequeños detalles eran olvidados, y ciertos eventos eran comprimidos, sino que también existían cambios bastantes radicales; las personas adaptaban la historia en concordancia con su propia historia de vida, su cultura, sus orígenes, es decir, reconstruían el recuerdo a partir de sus distintos “esquemas” mentales. En este sentido, la idea de Bartlett es similar a la de Kurosawa, pero más extrema: mientras que Kurosawa analiza las discordancias que existen entre los recuerdos de distintas personas, Bartlett analiza las discordancias que existen entre los recuerdos de un mismo evento de una misma persona a lo largo del tiempo. Si Kurosawa parece insinuar que nunca dos personas recuerdan un mismo evento de la misma manera, Bartlett prueba que nunca un mismo evento es recordado de la misma manera por la misma persona.

Hoy en día, con los avances de la neurociencia y la psicología, se podría explicar el experimento de Bartlett a partir de las siguientes tesis ampliamente aceptadas y empíricamente corroboradas:

a) las huellas mnémicas no son entidades fijas; cambian tanto durante el proceso de codificación, como durante el proceso de consolidación (incluso durante el sueño) y de recuperación;

b) las huellas mnémicas no son la única causa de los recuerdos; los intereses y objetivos presentes, las expectativas y emociones de la persona que recuerda contribuyen también a la determinación del contenido del recuerdo.

c) los recuerdos no solo reproducen el pasado, sino que cumplen otras funciones cognitivas como asegurar la continuidad del yo, preservar la coherencia, planificar

el futuro y promover las relaciones sociales.

Es por ello que todo recuerdo es dependiente del contexto. Un mismo evento nunca es recordado de la misma manera, ni por distintas personas ni por la misma persona.

A diferencia de la concepción de la memoria como simple copia, el paradigma reconstructivo de la memoria pone en jaque la posibilidad de acceder a las verdades sobre nuestro pasado. Nuestros recuerdos no son contruidos simplemente con miras a corresponder con la realidad pasada, sino que también buscar mantener cierta coherencia con otros recuerdos, otras creencias e intereses que la persona posee. Es más, la búsqueda de coherencia prima en general sobre la correspondencia: mientras que solo pocos recuerdos son simultáneamente altos en correspondencia y coherencia, la mayoría de nuestros recuerdos son altos en coherencia con nuestros otros recuerdos, creencias e intereses presentes, y bajos en correspondencia con el pasado (Conway & Loveday, 2015), como en *Rashômon* en donde cada personaje trata de acomodar su recuerdo a sus intereses presentes.



Parece entonces que la naturaleza reconstructiva de nuestra memoria pone en jaque su utilidad misma: la memoria no sería distinta de la imaginación, y en nada nos permitiría conocer la verdad sobre el pasado. Todos nuestros recuerdos serían en cierta medida falsos (Bernstein & Loftus, 2009). Sin embargo, la experiencia cotidiana nos demuestra de manera continua que logramos navegar tanto el mundo material como el mundo social y cultural de manera más o menos correcta y eficaz, a partir de la información que cada cual posee. Cada día que vamos a la panadería, o al supermercado del barrio, no necesitamos buscar la dirección, sino que recordamos automáticamente, incluso corporalmente, cómo llegar. Cada vez que encontramos un conocido que nos ha defraudado varias

veces hacemos bien en mostrar una actitud distante y precavida. La pregunta que entonces surge es cómo es posible navegar exitosamente en el mundo material, social y cultural si la información que poseemos parece provenir de una capacidad tan creativa como nuestra imaginación.

Aunque la memoria sea reconstructiva, las actitudes tanto investigativas como morales de una persona implicada en un proceso de rememoración son distintas de las actitudes propias de una persona involucrada en un proyecto imaginativo. En un proceso de rememoración la persona que desea recordar su pasado con fidelidad tiene a su alcance tanto mecanismos internos de monitoreo de su memoria como métodos de investigación externos para confrontar sus aparentes recuerdos, ninguno de los cuales es empleado en un proyecto imaginativo. Por un lado, como bien describió Bernard Williams en su excelente y último libro *Truth and Truthfulness* (2002), la búsqueda de exactitud y precisión implica la resistencia a creer aquello que es agradable, o aquello que nos es más conveniente, o aquello que deseamos que sea verdadero pero que en realidad no lo es. Esta resistencia a la ilusión, al autoengaño y a la fantasía es operada por nuestra metamemoria, término introducido por el psicólogo estadounidense John Flavell (1971) en los años 70, que refiere tanto a los procesos de monitoreo y de autocontrol operados por nuestra memoria como al conocimiento introspectivo que poseemos sobre el funcionamiento de la misma. Gracias a esta capacidad, una persona puede monitorear información relativa a un recuerdo, tal como su accesibilidad, los sentimientos que lo acompañan, su compatibilidad con otros recuerdos y creencias, así como también información relativa al funcionamiento específico de su sistema de memoria, con el fin de determinar de manera aproximativa el grado de fidelidad que debería atribuirle a dicha representación interna y privada sobre el pasado.

Pero por el otro lado, la fiabilidad de nuestros recuerdos no solo es asegurada de manera interna a nuestro sistema cognitivo, sino que ella se construye a partir de los recuerdos de otros y de las huellas materiales que los eventos pasados dejan en el mundo. Mientras que todo recuerdo posee un componente subjetivo que refiere a la significación y evaluación que le atribuimos a un evento pasado, existen también propiedades del recuerdo objetivas que son fácilmente corroborables por cualquier persona que haya participado o haya sido testigo del evento recordado, o por documentos u otro tipo de métodos de codificación. Por ejemplo, si recordamos que en una reunión había 6 personas cuando en realidad había 8, probablemente el falso recuerdo será fácilmente

te desenmascarado como tal a partir de la confrontación con los recuerdos de los otros participantes, a partir de huellas materiales dejadas por el evento, tal como un registro de participantes, una fotografía, o una filmación. De esta forma, una persona puede también emplear métodos de investigación externos a su mente para evaluar la fidelidad de sus recuerdos a partir de la confrontación con el mundo material, social y cultural.

Sin embargo, como ya se mencionó brevemente, el uso concienzudo de mecanismos de monitoreo internos y de métodos de investigación externos dependen completamente del deseo de acceder al pasado de la manera más fidedigna posible. Y ese deseo depende claramente de la voluntad del hombre y, por tanto, reviste un carácter moral. Aquí podemos ver nuevamente como los aspectos morales y epistemológicos sobre nuestro acceso a la verdad pasada se encuentran estrechamente entrelazados.

Volviendo a *Rashômon*, es evidente que ninguno de los tres personajes directamente involucrados en la muerte del samurái desea recordar el evento de manera fiable y que, por tanto, ninguno utiliza ni sus capacidades metacognitivas ni métodos de investigación externos para desentrañar la verdad. Sin embargo, en tanto que espectadores del film y oyentes desinteresados de los testimonios, nosotros sí podemos utilizar concienzudamente métodos de investigación y de comparación para finalmente vislumbrar los hechos que llevaron a la muerte del samurái. Si comparamos los testimonios de las personas directamente involucradas, incluido el leñador que al fi-

nal se revela como testigo directo, hay más coincidencias de las que uno puede creer al mirar por primera vez el film. Mientras que en una primera instancia las historias se presentan como completamente diferentes, un análisis más detallado y de naturaleza comparativa nos permite ver que entre las historias existen más similitudes que las pensadas. Por ejemplo, en casi todas las historias la mujer aparece como aquella que incita a su esposo y al bandido a enfrentarse. Solo la mujer cuenta una historia diferente y dice haberse desmayado. Tanto la mujer como el samurái dan a entender que ella ha sido violada, a diferencia del bandido quien insinúa un cierto consentimiento de la parte de la mujer. Lo mismo acontece con la muerte del samurái: solo el samurái dice haberse matado, mientras que la mujer dice no saber cómo murió su marido, y los otros dos testigos, el bandido y el leñador, coinciden en su relato sobre el asesinato del samurái en manos de Tajomaru. Si bien el combate es descrito de manera distinta, el hecho es el mismo. Recordemos que el bandido dice haber enfrentado al samurái con valentía y destreza, mientras que en la historia del leñador el enfrentamiento aparece teñido de cobardía y torpeza. En todo caso, el leñador sería el más objetivo pues sus intereses no parecen estar en juego en la historia: si sus recuerdos son falsos se debe probablemente a errores cognitivos en el procesamiento de la información realizado por la memoria, y no a una intención consciente o inconsciente por ajustar los hechos pasados a sus intereses personales, como sucede en los otros tres casos donde cada uno distorsiona el pa-

BANDIDO	MUJER	SAMURAI	LEÑADOR
La mujer consiente el acto sexual	La mujer es violada	(?) La mujer es violada	
El bandido convence a la mujer de que se quede con él	El bandido desaparece	El bandido convence a la mujer de que se quede con él	El bandido convence a la mujer de que se quede con él
	Su marido la desprecia y le pide que se suicide		Su marido no quiere arriesgar su vida por ella y le pide que se suicide
La mujer pide a los dos hombres que se enfrenten por su honor	La mujer se desmaya	La mujer pide al bandido que mate a su marido	La mujer pide a los dos hombres que se enfrenten por su honor
El bandido y el samurai pelean con coraje y dignidad		El bandido se niega a enfrentarse al samurai y parte	El bandido y el samurai pelean con miedo y cobardía
El bandido mata al samurai con el sable	La mujer encuentra su marido muerto por la daga	El samurai se mata con la daga	El bandido mata al samurai con el sable

sado con el fin de mantener su honor.

En consecuencia, no estamos condenados a conformarnos con simples historias, en gran medida ficticias, sobre lo que ocurrió, puramente construidas a partir de nuestros intereses presentes. Los procesos de monitoreo internos en el caso de nuestros propios recuerdos, así como también los testimonios de otras personas y las huellas materiales dejadas en el mundo por los hechos pasados, pueden ayudarnos a reconstruir el pasado de manera fidedigna. En primer lugar, siempre existen algunos puntos de acuerdo entre distintos testimonios que pueden ser tenidos en cuenta para evaluar que alguien tiene más razón que otro. En segundo lugar, también existen testimonios más desinteresados que otros, como es el caso del testimonio del leñador, en donde es difícil concebir un interés posible que lo guíe a deformar (consciente o inconscientemente) su recuerdo, a diferencia de los tres involucrados cuyo honor está en juego. Por último, existen huellas materiales dejadas en el mundo físico por el evento, como el cuerpo del samurái, sus pertenencias, las supuestas armas, huellas que al ser examinadas en detalle dicen más de lo que representan de manera inmediata.

En conclusión, podemos decir que nuestra memoria en conjunción con la metamemoria, los sistemas de memoria de otras personas y el mundo material y cultural, nos permite tener un acceso a ciertas verdades sobre el pasado. Un escrutinio riguroso que evalúa el propio recuerdo al mismo tiempo que considera a los otros y al mundo saca a la luz más verdades que una confianza ciega en la primera representación que brota de nuestra memoria. A pesar de la naturaleza reconstructiva de la memoria individual, el acoplamiento entre los sistemas cognitivos de distintas personas y el mundo material y cultural hacen de la memoria un sistema fiable.

¿Queremos acceder a la verdad? Sobre la sinceridad, la insinceridad y el autoengaño

La fiabilidad del testimonio de otros, indispensable en la búsqueda de la verdad pasada, depende en gran medida de la sinceridad de esos otros. Ser sincero no solo significa expresar lo que uno piensa, sino también implica evitar todo tipo de discurso engañoso, ambiguo o confuso que pueda tergiversar el mensaje recibido por el oyente (Williams, 2002). Sin embargo, en el film de Kurosawa se cuestiona la posibilidad de acceder al pasado porque se cuestiona la sinceridad del hombre. En este sentido, *Rashômon* resuena a Nietzsche, quien en su

juventud escribía:

“En los hombres alcanza su punto culminante este arte de fingir; aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante alrededor de la llama de la vanidad es hasta tal punto regla y ley, que apenas hay nada tan inconcebible como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad.” (Nietzsche, 1873, pp. 18-19).

El egocentrismo y la vanidad opacan la inclinación pura del hombre hacia la verdad, quien nada más desea las consecuencias agradables de la verdad y se muestra hostil frente a las verdades susceptibles de efectos perjudiciales



para sí mismo.

Pareciera entonces que la sinceridad no es propia de la naturaleza del hombre y que, sin embargo, ella se presenta como esencial para poder construir el pasado en común. Si bien un hombre que voluntariamente expresa una mentira cuando se espera de él un testimonio fidedigno comete un acto deliberado e inmoral (excepto en ciertas circunstancias particulares donde la mentira estaría en cierta manera “justificada”), un hombre que se niega a sí mismo la ocurrencia de un hecho, lo reprime y lo transforma al expresarlo, en realidad no miente, y por tanto no comete ni un acto deliberado ni un acto inmoral del mismo nivel que la mentira: solo expresa la mejor versión de la verdad que es capaz de contar. En este último caso, se lo puede inculpar de insinceridad consigo mismo y de falta de prudencia epistémica al evaluar su recuerdo (Williams, 2002, pp. 125-126), pero claramente estas faltas tanto morales como epistémicas son más leves que las faltas imputadas a un acto de mentira deliberada. Como Dostoyevski escribió en *Memorias del subsuelo* (1864):

“Todo hombre tiene recuerdos que no dice a cualquiera sino solo a sus amigos. Otros asuntos ni siquiera los revela a sus amigos, sino solo a sí mismo, y en secreto. Pero existen otros asuntos que un hombre tiene miedo de decirlos incluso a sí mismo, y todo hombre decente tiene varios de estos asuntos, ocultos para su propia consciencia” (citado en Goleman, 185, p. 112).

A este último tipo de eventos pasados, reprimidos y alejados de la consciencia para preservar la integridad del sí mismo, y por tanto la autoestima y la imagen que uno se construye de sí mismo, el psicólogo David Goleman (1985) los ha denominado los secretos que uno se esconde a sí mismo. Existen varios mecanismos para preservar la integridad del yo: mecanismos que filtran la información percibida y mecanismos que niegan o transforman la información almacenada. La inatención selectiva pertenece al primer tipo de mecanismo. La inatención selectiva filtra de nuestro campo perceptivo aquellos elementos incómodos, contradictorios, que amenazan o ponen en tela de juicio nuestra integridad y la imagen que hemos construido de nosotros mismos. Al ser borrados de nuestro campo perceptivo, estos elementos no solo nunca alcanzan nuestra conciencia sino que no son ni siquiera procesados y, por tanto, tampoco almacenados. El “blanco” de la mujer del samurái luego de haber sido despreciada por su marido podría explicarse a través de este mecanismo. Dentro del segundo tipo de mecanismo, se encuentran mecanismos de negación y represión, así como también mecanismos de transformación. Existen varios mecanismos de transformación. La inversión es uno de ellos: el sujeto niega el evento y lo transforma en su contrario. Este podría ser el caso del samurái, quien incapaz de aceptar e integrar en su historia su asesinato en manos de un bandido, niega el hecho y lo transforma en un suicidio. La racionalización es otro mecanismo de transformación, pero no tanto del evento en sí sino de los verdaderos motivos que llevaron a una persona a realizar una acción. En este caso, el sujeto niega los verdaderos impulsos detrás de su acto y los reemplaza por motivos “razonables”. En *Rashômon*, por ejemplo, el bandido podría haber racionalizado su acto de violación al considerar que la mujer del samurái consintió al acto sexual. Según esta versión racionalizada, los motivos que lo habrían llevado al acto sexual no serían entonces impulsos oscuros, malsanos y despreciables, sino el deseo mutuo y el consentimiento de la mujer del samurái.

Sin embargo, entre la mentira deliberada y la auto-mentira producto de mecanismos mental de defensa, existe un tercer caso, un caso intermedio que establece un puente entre estos dos extremos: la mentira delibera-

da que termina autoengañando al sujeto que la emite y convirtiéndose en creencia propia. Esto sucede cuando una persona que en un principio fabrica deliberadamente historias, eventos, incluso identidades, con el fin de engañar a otros sobre sus vivencias, su pasado, su personalidad, sus valores, finalmente termina creyendo ella misma sus propias mentiras. Las inconsistencias presentes en los relatos del samurái, de su mujer y del bandido Tajomaru podrían también explicarse a partir de este proceso en donde el engaño se convierte en autoengaño.

Hemos visto entonces que la insinceridad posee diversos orígenes: puedes ser el producto de una decisión consciente y deliberada, es decir, de una mentira en sentido propio, o puede ser el producto de una decisión consciente transformada con el tiempo en autoengaño, o bien de mecanismos de defensa que distorsionan la realidad de manera inconsciente. Mientras que en el primer caso la responsabilidad del sujeto que miente es mayormente moral, en el segundo y tercer caso la responsabilidad, aunque menor, es tanto moral como epistémica: el sujeto debería ejercer una vigilancia epistémica con respecto a sus recuerdos (a través tanto de sus capacidades metacognitivas como de métodos de investigación externos) y debería priorizar su deseo de verdad por sobre todo interés personal.

Estos distintos orígenes de la insinceridad que tanto Kurosawa como Nietzsche consideran propia del hombre, muestran claramente que la insinceridad no solo reviste de un carácter moral sino también de un carácter epistemológico, y que una comprensión profunda de su naturaleza requiere la comprensión del funcionamiento de la mente humana. Recordemos las palabras del leñador al final del film, quien al reconocer la insinceridad que puebla todas las historias, incluso la propia, exclama, consternado, no comprender la naturaleza de su alma.

Es entonces en relación con la insinceridad que podemos apreciar de la manera más profunda cómo el aspecto epistemológico y el aspecto moral de nuestra relación con la verdad pasada están íntimamente interconectados.

Egoísmo discursivo, altruismo en la acción

La insinceridad de Tajomaru, del samurái, de su mujer, e incluso del leñador, cuya historia podría también en principio ser ficticia, podría tener cualquiera de los orígenes mencionados con anterioridad: una decisión deliberada de ocultar la verdad, una mentira convertida en creencia, una representación errónea producto de me-

canismos mentales de defensa. En tanto que espectador, sin embargo, no podemos saber quién miente deliberadamente, o quién cree la historia falsa que él mismo relata. Aunque supongamos con cierto fundamento que el relato del leñador es el más sincero, nada puede ser corroborado ni la duda puede ser completamente eliminada. En última instancia, el leñador mintió en la corte al monje y al peregrino, al negar la existencia de una daga con el fin de ocultar el hecho de haberla robado.

En *Rashômon* todos los personajes son sospechosos de insinceridad. Y este parece ser el mensaje que Kurosawa quiere transmitir. Pareciera entonces que según Kurosawa el hombre no emplea el lenguaje para acercarse a la verdad sino que lo utiliza exclusivamente con fines personales y egoístas: ocultar y cambiar aquellas verdades que lo perjudican o que no confirman la imagen creada de sí mismo. El discurso alejaría al hombre no solo de su humanidad, entendida como sensibilidad, compasión, bondad hacia sus semejantes, sino también de la humanidad en general. El monje expresa claramente esta concepción oscura y negativa de la palabra y de la naturaleza humana tanto al comienzo como al final del film:

Monje (al comienzo): “Guerra, terremotos, viento, incendios, hambruna, plagas... Año tras año, no ha habido más que desastres. Los bandidos aparecen cada noche. He visto tantos hombres asesinados como insectos, pero nunca en mi vida he escuchado una historia tan horrible como esta. Si, tan horrible. Esta vez, podría finalmente perder mi fe en el alma humana. Estos hechos son peores que los bandidos, las plagas, las hambrunas, los incendios, o las guerras”.

Monje (al final): “Si los hombres no confían los unos en los otros, este lugar que llamamos tierra podría ser en realidad el infierno”.

La hambruna, la peste, la guerra, la muerte, no son comparables con el mal causado por el egoísmo del hom-

bre, quien utiliza la palabra para engañar a sus congéneres y engañarse a sí mismo.

Ni siquiera el mundo de la acción parece escapar al egoísmo del hombre. Al final del film, descubrimos que el leñador niega la existencia de la daga en su relato de los hechos con el fin de ocultar que él mismo la había robado. El descubrimiento de este acto inmoral y egoísta es seguido por dos actos de la misma clase: el abandono de un bebé recién nacido por parte de sus padres y el robo por parte del peregrino del kimono encontrado junto al bebé abandonado en el monasterio. El peregrino acentúa que es imposible sobrevivir en este mundo sin ser egoísta.

No obstante, Kurosawa nos ofrece un poco de esperanza antes de bajar el telón de *Rashômon*. Kurosawa nos presenta un acto de altruismo fuera del mundo discursivo, en el mundo de la acción: el leñador, a pesar de ser pobre y tener que alimentar una familia numerosa, decide adoptar el bebé que han encontrado abandonado en el monasterio. Si pareciera que no existe posibilidad de sinceridad en el discurso, las puertas quedan abiertas para que el altruismo, la compasión y la bondad del hombre se realicen y se muestren a través de la acción. Es



en este momento cuando el monje exclama que su fe en la humanidad ha sido restituida.

Referencias

- Aristóteles (350 a. C.). *On Memory and Reminiscence* [versión electrónica]. Recuperado en <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>
- Agustin de Hipona (400). *Confessions* [versión electrónica]. Recuperado en http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0354-0430,_Augustinus,_Confessionum_Libri_Tredecim-Pusey_Transaltion,_EN.pdf
- Bartlett, F.C. (1932). *Remembering*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bernstein D. & Loftus E. (2009). How to tell if a particular memory is true or false. *Perspectives on Psychological Science*, 4(4), 370-374.
- Conway M. A., & Loveday C. (2015). Remembering, Imagining, False Memories and Meaning. *Consciousness and Cognition*, 33, 574-581. doi:10.1016/j.concog.2014.12.002
- Flavell, J. H. (1971). Why is memory development the development of? *Human Development*, 14(4), 272-278.
- Goleman, D. (1985). *Vital lies, simple truths. The psychology of self-deception*. London, Bloomsbury.
- Hume, D. (1732). *A Treatise of Human Nature* [versión electrónica]. Recuperado en <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1748.pdf>
- Kurosawa, A. (1982). *Something like an Autobiography*. New York, Vintage Books Edition.
- Locke, J. (1690). *An Essay Concerning Human Understanding* [versión electrónica]. Recuperado en <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/locke1690book1.pdf>
- Neisser, U. (1967). *Cognitive Psychology*. New York, Appleton-Century-Crofts.
- Nietzsche, F. (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos.
- Russell, B. (1921). *The Analysis of mind* [versión electrónica]. Recuperado en <https://archive.org/details/analysisofmind032971mbp>
- Williams B. (2002). *Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy*. Princeton, Princeton University Press.

El testimonio de la imagen perdida: representación cinematográfica de la masacre histórica

L'image manquante | Rithy Panh | 2013

Santiago Martín López Delacruz*

Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay

Recibido: 30 de mayo 2017; aceptado: 7 de septiembre 2017

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objeto de estudio el filme camboyano *La imagen perdida* (*L'image manquante* según su título original). Realizado en el año 2013, es un documental escrito y dirigido por Rithy Panh que expone el genocidio ocurrido en Camboya entre 1975 y 1979 durante el régimen dictatorial comandado por Pol Pot y el ejército de los Jemeres Rojos. El análisis se enmarca sobre tres líneas de estudio: observar la problemática de la representación en el documental subjetivo, aproximarse a la relación que existe entre el cine y realidad, y examinar la condición estética de dicha representación a través de la utilización de la imagen. El objetivo del trabajo es ofrecer un acercamiento a la forma de representación cinematográfica cuando debe retratar un genocidio o una masacre histórica, donde se apela al relato de un mundo histórico a través del concepto de la representación, y a la imagen como testimonio de lo vivido a través de la memoria y el recuerdo.

Palabras clave: Cine-documental | historia | estética cinematográfica | representación.

Testimony of the lost image

Abstract

The following research work is about the Cambodian film *L' image manquante* (original title). This documentary was produced in 2013, written and directed by Rithy Panh. The film shows the genocide that took place in Cambodia between 1975 and 1979 during the dictatorial regime of Pol Pot and the Khmer Rouges' army. This research follows three lines of study: observing the representation nuisance in the subjective documentary, resolving the relationship between cinema and reality and examining the aesthetic condition of the representation through image. This work aims to offer an approach to the cinematographic representation of genocide or a historical massacre, using the story of a historical world through the concept of representation. Altogether using image like a testimony of lived moments through memory and remembrance.

Key words: Documentary films | history | cinematographic aesthetic | representation

Introducción y planteamiento del problema

“El yo pasado, lo que ayer sentimos y pensamos vivo, perdura en una existencia subterránea del espíritu. Basta con que nos desentendamos de la urgente actualidad para que ascienda a flor de alma todo ese pasado nuestro y se ponga de nuevo a resonar.”

Julio Ortega y Gasset (1917)

Con cifras que rondan entre el millón y medio y los tres millones de víctimas mortales (Burucúa y Kwiatkowski, 2014:13), entre ejecutados, torturados y desaparecidos, la dictadura acontecida en Camboya durante

la década de los setenta se ocupó de la persecución de todo ciudadano camboyano que no se mostrara leal al Gobierno o a las medidas político-sociales que el mismo imponía en el país.



* santiagolopezdelacruz@gmail.com

La imagen perdida (*L'Image manquante*; 2013, dirigida por Rithy Panh) narra los actos criminales que dicho régimen perpetró al pueblo camboyano, entre las numerosas ejecuciones en masa, las diversas torturas físico-psicológicas utilizadas por el Gobierno dentro del contexto civil del país, el uso de la esclavitud por medio del trabajo forzado y la persecución de todo acusado de sedición. Para ello, la obra recrea el contexto político social del país y la situación del pueblo camboyano sumido en la dictadura por medio de muñecos, maquetas y variados elementos modelados en arcilla.¹ La voz en off del propio director narra los hechos apoyándose en un marco histórico-temporal determinado y según su propia historia de vida en tal período.²

En el marco de la presente investigación sobre la representación documental de acontecimientos históricos de genocidio o de masacre, se analizarán tres aspectos complementarios entre sí, pero que resultan pertinentes sobre el filme en cuestión:

A) Analizar la película de Panh en cuanto a su condición de obra pautada desde la reflexión subjetiva y personal del realizador.

B) Comprender la resolución del director sobre su propio testimonio histórico, para verificar si intenta relacionarse con la realidad del mundo histórico al que alude.

C) Considerar el alcance de la imagen como forma pertinente de representación del dolor, al tener en cuenta la propia experiencia del realizador, tanto en el haber vivido el régimen dictatorial de modo activo como participante directo del suceso, como en el discurso que plantea sobre el acontecimiento.

Si bien el documental presenta imágenes de archivo durante el metraje, resulta necesario delimitar el análisis al uso de los muñecos como elemento central del objeto de estudio. Por lo tanto, la problemática del trabajo indaga sobre la forma en la que *La imagen perdida*, en tanto obra de reflexión subjetiva, se vincula con la realidad a la que alude a través de la representación del dolor en imágenes.



Líneas de análisis

Se tomará como base una serie de planteamientos teóricos que analizan diversos aspectos de la problemática de las representaciones de la masacre histórica en el documental seleccionado, divididos en tres ejes principales: la presencia del documental desde lo subjetivo, el vínculo del cine con la realidad material, y el poder de la imagen fílmica como forma de representación.

En primera instancia será pertinente explicitar un análisis acerca del documental *per se*, y su condición de obra subjetiva, para indagar de qué manera se transforma en portavoz de un punto de vista determinado, a la vez personal e íntimo adscripto al trabajo reflexivo.

A lo largo de los años, el documental se ha visto compuesto por una serie de corrientes taxonómicas, que lo han enmarcado según el tipo de discurso a utilizar. De esta manera, la tradición histórica documental ha sido marcada por la eclecticidad de sus discursos. Una de esas tantas aristas es la propuesta por el documental subjetivo, un tipo de discurso que resignifica la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los realizadores, al encontrar verdades parciales y provisionales, pero profundamente encarnadas y operativas para construir una memoria cercana, desde lo individual hasta lo colectivo (Piedras, 2009).

En segunda instancia, será importante indagar en la relación que *La imagen perdida* posee con la realidad del mundo histórico al que alude, al observar si su particular elección estética establece puntos de conexión o de conflicto con ella.

¿De qué manera una técnica basada en la animación —o en el uso parcial de ella—, puede tener contacto con la realidad al comportarse como imagen fílmica? ¿Dicha elección estética afecta la condición realista del testimonio? ¿Puede participar una representación de carácter cuasi-infantil en el devenir histórico del mundo?

Se tendrá en cuenta el aporte del teórico André Bazin, figura central de las teorías realistas, en cuya obra *¿Qué es el Cine?*³ explicita las razones por las que el Cine debe tomar como materia prima la realidad, desde lo puramente estético hasta incluso, lo ontológico.

Por último, surgen otros factores de carácter problemático que afectan la condición misma de la imagen, y su condición de documento o registro de los acontecimientos cotidianos y universales. Esta condición, en tanto testimonio de hechos cruentos, es un terreno complejo en el cual se adentraron autores como Jacques Rancière o Georges Didi-Huberman.

El problema de la imagen no surge solo por la explicitud de lo que intenta exponer, sino que es en el momento en que asume su condición de retrato del horror o del sufrimiento, en donde entran en tensión diversos factores sobre el vigor y la tolerancia de lo visual.

La voz del yo en el documental

En gran parte del metraje, Rithy Panh guía y narra con su voz los hechos acaecidos durante el régimen dictatorial de Camboya, de los cuales fue víctima en su infancia. Ubicado ya en la madurez, se toma el tiempo para reflexionar sobre lo acontecido, al partir desde una subjetividad que en todo momento lo condiciona: describe el horror al mismo tiempo que ambiciona recordarlo mediante el manejo de muñecos de arcilla, intenta un acercamiento compasivo a la vez que fracasa en encontrar imágenes o registros que asimilen el hecho.

Una de las metas del documental subjetivo es tomar herramientas por fuera de la estructura de los documentales clásicos, ya que «se basa en la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre los hechos traumáticos de la historia reciente» (Piedras, 2009). De este modo, el documental asume la primera persona como articulador de lo expuesto, ya que dota a la obra de una carga trascendente en cuanto a lo íntimo y lo personal.

La imagen perdida evoca continuamente el factor subjetivo, ya que presenta a Rithy Panh en una doble faceta: como director de una obra cinematográfica y como el testigo más cercano a la narración de su obra, dada su condición de víctima del genocidio. La voz del director se une a la línea narrativa del filme bajo un perfil propio y particular.

El documental subjetivo asume un gran peso a todo lo referido a la identidad, ya que el cineasta se decide a escarbar en el pasado para dar cuenta de las “deudas emocionales” (Ruffinelli, 2010).

Por otro lado, Bill Nichols establece que los documentales presentan cuatro modalidades de representación: la modalidad expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. La última de las modalidades, la reflexiva, indaga a juicio del autor en el hecho de que: «la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica» (1997:93).

La imagen perdida se adscribe en dicha modalidad de representación. Al inicio del documental, Panh reflexiona sobre el modo de representar su historia. Mientras coloca

imágenes de una persona que talla y pinta un muñeco de arcilla, expresa en off:

«Los recuerdos están aquí, ahora. Golpean mis templos, me gustaría ahuyentarlos. Con tierra y agua, con los muertos y los campos de arroz, con las manos vivas, hacemos un hombre. No hace falta mucho, basta con que te lo creas»

Al asumir el carácter subjetivo del documental, el realizador pone en jaque su modo de representar el pasado, a la vez subjetivo y personal, pero también colectivo y enmarcado dentro de una crónica socio-histórica. La decisión de narrar los hechos mediante muñecos de arcilla suscita una reflexión sobre hasta qué punto el documental tiene relación con la realidad, y de que forma el espectador acepta dicho contrato de verosimilitud.

¿Puede la decisión estética del realizador afectar al testimonio del dolor expresado aquí como un documento fílmico? Panh explicita que la decisión dependerá de la expectativa que el espectador tendrá, y de allí su indagar en el nivel de credibilidad sobre el tema. El modo del documental en primera persona se interroga, entonces, sobre desde que voz representar más que en el qué representar; no se preocupa en que se vean las “costuras” de cómo fue su realización, sino que precisamente es desde esa declaración de intenciones de la que parte para asimilar el mundo histórico al que intenta referir.

Mediante la galería de muñecos, el documental deja bien en claro a la problemática a la que alude. Se asume la veracidad de los hechos cuando se sabe qué muñecos representan a los camboyanos oprimidos y cuales a los soldados del Ejército. Reconocemos que las maquetas de casas, terrenos y edificaciones representan a la Camboya sumida en la miseria y la auto-destrucción por la aplicación del off que contextualiza el tema.



La propuesta de Rithy Panh ofrece reflexión en base a lo subjetivo a un doble nivel: en el de la representación del dolor a causa del genocidio (al apelar a un sentido emocional), y en explicitar los porqués de representar bajo ese recurso (un ejercicio casi metanarrativo dentro

de la propia película), lo que provoca la participación del espectador en ambos procesos. Como señala Nichols: «el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa» (1997:97).

La representación del dolor en *La imagen perdida* resulta de la simbiosis de lo emocional con lo reflexivo; Panh utiliza los recuerdos como forma de canalizar las interrogantes que le agobian del pasado. Desde el presente, juega con la estética de la representación para desfragmentar su historia y plasmarla desde un perfil de intercambio con su espectador. Al mismo tiempo que el director moldea las facciones en los rostros de sus muñecos mediante arcilla, construye la arquitectura de emociones perdidas y sensaciones de miedo, desesperación y angustia de las víctimas a las que recuerda. Sin embargo, lejos se está de alguna respuesta esclarecedora sobre lo vivido.

Este no-hallazgo de soluciones parece hacerse un lugar desde los recuerdos más profundos, que roza entre lo personal y lo íntimo. Panh logra que el documental, en ese camino utópico de dolor anclado desde el presente, capte la atención desde la particularidad de su representación:

«Es preciso encontrar el modo de enfrentarnos a lo infilmable, de invocar una imagen de lo que no tiene rostro ni medida, lo que no se ve y sin embargo palpita de presencia, irradiando el presente. El documental aspira entonces a ser un medio para revisar el modo en que (...) nuestra memoria se constituye, entre olvidos y clichés» (Breschand, 2004:47)

Representar lo infilmable, lo que no tiene rostro ni medida, resulta en *La imagen perdida* el verdadero testimonio del dolor pasado. El documental no utiliza entrevistas con testimonios reveladores, ni sienta sus bases sobre el uso completo de imágenes de archivos. Prefiere bucear, casi de forma inductiva, sobre la problemática que aborda: Panh realiza un viaje al interior de sus recuerdos, exponiéndose y confrontándose con el mundo material; lo subjetivo y lo histórico se encuentran, y el dolor no se enmarca en “estrategias sensacionalistas”, sino en la forma en que se puede y debe representar lo irrepresentable. Allí se encuentra la naturaleza propia del documental subjetivo.

La condición estética ante la realidad histórica

¿Pero de qué forma la realidad a la que el documental refiere es partícipe en la reflexión de su propia representación? Si una de las problemáticas primordiales del

género documental es la representación de la realidad, la labor de Panh consiste en plasmar referencias del mundo histórico al cual testimonia sin evadir la peculiar estética que asumió para elaborar el discurso sobre la tragedia de la dictadura camboyana.

Este discurso, si su objetivo es retratar la realidad de lo acontecido, requiere un trabajo tanto en lo formal de la expresión como en las voces de lo narrado; mediante la verificación de su propuesta, tanto de la imagen como del contenido. André Bazin (1990) advierte esta disociación como uno de los motivos de anclaje de la realidad en lo fotográfico: la confusión entre el factor estético y el psicológico repara tanto en la representación esencial del mundo (realismo verdadero) como en la ilusión de las formas (pseudorealismo).

Cuando Rithy Panh coloca como representantes de la realidad a simples muñecos de arcilla en vez de otros recursos más tradicionales (entrevistas, seguimiento, etc.), cabe preguntarse qué tan lejos se encuentra de esa realidad a la que insinúa en su discurso en off. Panh participó de esa realidad a la que representa. La vivió en la infancia, la asimiló a través del dolor, e intenta verificar lo perdido a través de las reminiscencias de su madurez, pero ¿de qué manera la realidad encuentra lugar en una decisión estética tan particular?

La elección estética de *La imagen perdida* no intenta copiar la realidad, sino brindarle un nuevo sentido, al posibilitar que se presente de múltiples maneras, algo que Bazin llama “virtualidades estéticas”, que brinda que la imagen fotográfica revele lo real, y “transfusión” de la realidad, desde la cosa a su reproducción inmediata (Bazin, 1990:27-28). Así, la representación del mundo en miniatura no evade a la realidad. Por el contrario, revela nuevas aristas del discurso de lo ocurrido, al exponer elementos del cotidiano de lo real que a simple vista resultaban inaccesibles frente a la ausencia de lo cinematográfico.

Sin embargo, es muy delgada la línea que supone la veracidad de lo real. La decisión de Panh de dotar a su obra de un perfil influido por las técnicas del cine de animación expone una interrogante crucial con la realidad histórica: no vemos hechos ni escuchamos voces arraigadas a la realidad de un mundo histórico reconocible, sino que la responsabilidad de conectar con lo real radica exclusivamente en la representación, en la forma de lo narrado.

Surge allí, un estado de tensión entre lo formal y la veracidad del contenido, entre la realidad histórica de la nación camboyana y la condición estética del testimonio brindado. El documental se encuentra en la línea difusa que lo separa de las narraciones de ficción, puesto que

toma el riesgo de construir un mundo influido plenamente por la realidad de un pasado histórico pero alejado de una forma de representación a simple vista reconocible y veraz.

Cuando Panh expone las ejecuciones en masa realizadas por el ejército camboyano, evoca a huellas de su memoria, y las imágenes terminan por volverse trazos de la propia realidad. Allí, no podemos no reconocer que dicha representación toma lo esencial, lo original de la realidad para devolverle al mundo un proceso en donde el realizador también aporta sus propios patrones, sean los estéticos, sean los psicológicos. De esta manera, el cine termina participando activamente en lo ontológico, de todo aquello que es y que forma parte del proceso del ser.

El objetivo de la teoría realista, según Bazin, era expresar que «entre el cine y la realidad hay una relación existencial, una continuidad profunda, pues ambos se emparentan ontológicamente» (Casetti, 1994:43). En el documental, esta relación se expone de forma trascendente: el director habla de un hecho histórico que vivió, al cual su infancia se adscribió y del que su familia fue víctima. El trazo histórico que realiza con su película refiere ineludiblemente a un mundo material que lo contiene, pero donde también confluye su universo personal.

En *La imagen perdida*, el proceso cinematográfico de representación se confunde con la experiencia íntima del realizador. Y viceversa: los procesos emocionales encuentran sentido testimonial al inscribirse en el camino de lo fílmico. Es un vínculo recíproco y solidario: el cine participa de la existencia, y la existencia encuentra su forma de representación en el cine.

El cine encuentra la realidad y viceversa, la realidad termina por aceptar y adecuar las convenciones de lo cinematográfico. Según Burucúa y Kwiatkowski (2014) es posible entender un hecho límite como lo son los genocidios a través de la inclusión de su testimonio en marcos retóricos y estéticos, al distanciar emocionalmente la dicotomía sujeto-objeto, para intentar develar algo que sea contundente y real.

Un caso similar, en cuanto a antecedentes cinematográficos, puede encontrarse en el filme *Los rubios*,⁴ en donde la representación de lo real queda condicionada a la decisión íntima de la realizadora Albertina Carri de exponer lo fragmentario de su pasado en construcción de maquetas y utilización de muñecos de Playmobil como método formal de búsqueda de memoria e identidad.

Esta decisión propuesta por Carri recoge varios puntos de similitud con la de Panh, puesto que la realizadora argentina no responde con un panfleto o un discurs-

so de justificación histórica, sino que responde con una apuesta por la estética, como territorio en donde dar la vida o vivir vale la pena (Aguilar, 2010).

El poder de la imagen frente al dolor

Es de importancia preguntarse por el impacto de las imágenes del documental, puesto su relación tan ligada a la realidad, a tal punto de ser representación y testimonio casi de manera simultánea. ¿Cuál es el objetivo final del filme en la elección sus imágenes y cuáles son las impresiones que provoca dicha estética?

Cabe señalar que Jacques Rancière explicita la concepción esencial de las imágenes, al establecer que: «La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho» (2010:94). Al igual que las teorías realistas, Rancière no considera a la imagen como doble o copia de la realidad, sino que la interpreta como algo presente en la realidad y que forma parte de ella, enmarcándose de esta forma en una referencia discursiva de carácter complejo (2005:183).

Pero también, Rancière explicita que «el cine documental es una modalidad de ficción, más homogénea, y a la vez, más compleja». Esto conlleva una interrogante sumamente interesante sobre lo propuesto por Panh, ya que el testimonio que plantea en última instancia es una representación ficcional, más allá de emparentarse con una situación histórica.

La propuesta radical de Rancière expondría que *La imagen perdida* es ante todo una ficción, qué si bien evoca la representación del dolor y utiliza la imagen como testimonio, no termina de perder en absoluto su raíz ficticia, su condición de propuesta creada para un propósito dentro de lo narrativo. Igualmente, no se debe confundir en este ejercicio ficticio lo subjetivo con lo tendencioso.



Las imágenes expuestas en la cinta no hacen gala de posturas maniqueístas. Por el contrario, respetan una narración solemne y sin golpes efectistas, y se conjugan en armonía con el relato en off del director. Un claro ejemplo radica en una escena en la que, mediante los muñecos, un niño de nueve años denuncia a su madre ante al ejército por haber robado mangos. Mientras el muñeco del niño tiene un brazo levantado en símbolo de apoyo al régimen, la madre está pronta para ser ejecutada. Panh utiliza la siguiente frase:

“*La madre cierra sus ojos, ¿es para guardar la imagen de su hijo? Ella calla*”.

Decide no mostrar la ejecución. Sin embargo, la poética de la escena no minoriza la crueldad de la situación. De esta forma, el concepto propuesto por Rancière de “imagen intolerable” se hace presente, aun cuando se encubren las formas más explícitas y emocionales de representación, en el planteamiento sobre que vuelve a una imagen intolerable, si el solo hecho de que nos cause dolor e indignación o hacerla partícipe del colectivo (Rancière, 2005:85).

Las imágenes del filme son complejas a múltiples niveles: es la prueba fehaciente del pasado de Panh, es la clara referencia a un mundo histórico asimilado por el ser humano y es también una herramienta que obra como recuerdo. El impacto que el espectador posea (o no) respecto a dicho testimonio visual dependerá, en primera instancia y tal como Panh lo expresó, de su horizonte de expectativas. En segundo término, de la capacidad propia de la imagen para retratar lo que no se puede representar de otra forma, lo que solo una imagen puede narrar.

Es relativamente costoso separar el impacto de la realidad del impacto de la imagen, cuando la propia obra precisamente lo que hace es colocar en tensión dos variables: la innovación estética y la veracidad narrativa. Además, porque en mayor o menor medida «somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales» (Sontag, 2006:236).

Si bien *La imagen perdida* no posee ningún tipo de documento (sea visual, escrito o hablado) que afecte a la sensibilidad por un uso crudo de la imagen, resulta innegable la trascendencia de su testimonio: es en la forma elegida por Panh en donde se encuentra el mayor impacto, ya que continuamente nos refiere a lo ya vivido, a lo que ya es parte de la Historia, a lo que, en última instancia, es real. La sugerencia poética

de las imágenes resulta de un calibre superior a una sobreexposición del horror mediante el retrato de lo cruel. Porque sabemos que detrás de dicho discurso, sigue habitando el dolor latente y la angustia contenida de una Nación en las formas más armoniosas del lenguaje cinematográfico.

El equilibrio entre imagen y palabra resulta fundamental en el documental, no solo porque representa una decisión formal, sino que primordialmente se conforma como documento de un mundo histórico, un registro de voces y hechos, donde subyace el peso de lo subjetividad de Panh en defensa de lo colectivo de su propio pueblo, en medio a la reflexión y el tributo.

Rancière, ligado a esto último, entiende que allí está la función real de las imágenes intolerables: «la fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación: la potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes» (2005:93). La imagen debe asemejarse como el valor final de lo irrepresentable, debido a que es la representación en sí y por sí misma, atrae y aísla desde la experiencia a todo aquel que la vea.

La delgada línea que separa lo representado de lo real en *La imagen perdida* se emparenta desde el proceso mismo de la imagen, operada y seleccionada con base en lo subjetivo, pero sin desatender su función semántica: toda imagen significa, y se presenta viva ante lo que registra, testimonia o alude. Como expone Georges Didi-Haberman: «La imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo» (2007:36).

Como se ha visto, Rithy Panh elabora un discurso que suscita una serie de problemáticas, puesto que toma un camino diferente al expuesto por otros documentales de gran relevancia histórica, como *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955) y *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), o los recientes trabajos *The Act of Killing* y *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2012;2014). Porque el problema en *La imagen perdida* radica en la representación del dolor que se desprende desde las propias estrategias de representación, tal y como sugiere la categoría subjetiva en la que, como documental, se enmarca.

De una manera simbólica, *La imagen perdida* evocaría, casi como si de un homenaje se tratara, un memorándum las víctimas del genocidio camboyano. Los seres humanos asesinados, torturados y desaparecidos durante el mandato militar en el país quedarán para siempre en la

memoria de la imagen fotográfica. Ella será la encargada de mantenerlos vivos a través de la reproducción cinematográfica.

Consideraciones finales

La representación del dolor, desde un punto de vista reflexivo, aparece cuando el sentimiento de lo colectivo, los rostros sufrientes tallados en arcilla, confluye con la evocación personal de recuerdos de Panh. El documental no solo es una crónica histórica, sino que se apunta como participante mismo de la existencia por medio de la representación fílmica, el único discurso capaz de solventar el dolor, el recuerdo y la tragedia a través de su materia prima: la realidad.

Seguramente, al aludir a la imagen perdida, no hablamos de una imagen en sí, sino de algo escurridizo que la historia del pueblo camboyano (y de otros tantos pueblos) ha sepultado, han intentado borrar y, por ende, transformado en un destino utópico. De forma paradójica, la imagen que Panh no ha encontrado puede ser aquella que tanto anheló hallar: la imagen de la verdad.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Nuevos mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Arcos.
- Bazin, André (1990) *¿Qué es el Cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Breschand, Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Burucúa, José Emilio; Kwiatkowski, Nicolás (2014). *Cómo sucedieron estas cosas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Casetti, Francesco (1994). *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Haberman, Georges (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Área de Edición del Círculo de Bellas Artes.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Ortega y Gasset, Julio (1917). *El espectador. Tomo II*. En *Obras completas* (1963). Madrid: Ediciones Castilla.
- Piedras, Pablo (2009). *El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Ruffinelli, Jorge (2010) *Yo es/soy “el otro”: Variantes del documental subjetivo o personal*. Acta Sociológica, N°53.
- Sáenz Valiente, Rodolfo (2006). *Arte y técnica de la animación*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*, Ciudad de México: Santillana Ediciones Generales.

¹ No confundir con *stop-motion*, referida a la técnica de animación corporea realizando el registro cuadro por cuadro. En el documental, los muñecos están estáticos. Véase Sáenz Valiente (2006).

² Cabe señalar que el realizador Panh ya se ha ocupado previamente del genocidio camboyano en su filmografía. Las anteriores obras que abordan el tema son los documentales *Site 2. Aux abords des frontières* (1989), *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) y *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011); y el filme de ficción *Neak sre - Les Gens de la Rizière* (1994).

³ Recordar que la obra *Qu'est-ce que le cinéma?* (título original en francés) es una colección de artículos que Bazin escribió para la revista de crítica Cahiers du Cinéma, de la que fue fundador en 1951. El artículo seleccionado para el tema del trabajo es “*Ontología de la imagen fotográfica*”.

⁴ *Los rubios* es un documental argentino del año 2003 dirigido por Albertina Carri que narra el secuestro y la desaparición de Roberto Carri y Ana María Caruso, padres de la realizadora, durante la dictadura militar argentina ocurrida en 1976.

Fighting with films

Diego Mollá Furió* y Josep Gavaldà Roca

Universidad de Valencia, España

Recibido: 17 de noviembre 2016; aceptado: 28 de febrero 2017

Resumen

El artículo analiza el discurso cinematográfico norteamericano, informativo y de ficción, del periodo de la Primera Guerra Mundial. Inscribe el trabajo de “the division of films” en el marco de la compleja campaña de comunicación institucional desplegada por el gobierno de W. Wilson tras la declaración de guerra, analizando las estrategias “publicitarias” y “de propaganda” del Committee on Public Information, creado *ad hoc* para la campaña bélica. Se estudia, por una parte, el aparato de distribución de los relatos cinematográficos documentales y de ficción tanto en el mercado norteamericano como en el mercado internacional, las medidas administrativas y los organismos implicados, especialmente en la distribución internacional. Por otra, se estudia el modelo de producción tanto en lo relativo a los contratos firmados con las principales productoras norteamericanas como en lo relativo a la organización de la que se dotó el Committee on Public Information para realizar sus propias producciones y participar en proyectos de coproducción con las empresas cinematográficas. Se prestará especial atención a la “teoría” desarrollada por el Committee on Public Information, en lo relativo a la escritura del guión y en lo relativo a la puesta en escena de los films, sobre todo en el caso de los relatos documentales, para los que se habilitó un modelo, basado en su hibridación con los relatos de ficción, que perseguía estimular la demanda de un cine “educativo”, de “propaganda”, frente al que los exhibidores mostraron en un principio no pocas resistencias. El estudio prestará especial atención a la categorización de que es objeto la representación icónica, en términos generales, y, en particular, la valoración que se hace del papel que puede desempeñar el *silent cinema* en el desarrollo de las estrategias comunicativas del Committee on Public Information. A pesar de la prevención con que el Comité utiliza la categoría de “propaganda”, como lo atestigua su propia denominación, a la representación icónica se le reconocerá el “máximo valor propagandístico”, concediéndole lugar de privilegio, en especial, en la campaña internacional llamada a difundir por todo el planeta “the gospel of americanism”.

Palabras Clave: Comunicación política | Propaganda | Publicidad | Discurso Cinematográfico | Análisis del discurso.

Fighting with films

Abstract

The article analyzes film discourse, both informative and fiction, in the United States during the First World War. The article places “the division of films” in the framework of the complex campaign of institutional communication started by W. Wilson’s government after the war declaration by analyzing “publicity” and “propaganda” strategies deployed by the Committee on Public Information, which was created ad hoc for the military campaign. On the one hand, the paper explores the film stories, both documentary and fiction, distribution apparatus in both the United States and the international markets, the administration policies and the involved agencies, especially in the international distribution. On the other hand, it examines the model of production concerning the contracts signing with film companies and the organization adopted by the Committee on Public Information to create its own productions and participate in joint projects with film companies. The paper places emphasis on the “theory” developed by the Committee on Public Information about script-writing and film staging, particularly on the case of documentary stories, which were based in a model, hybridized with fiction stories, in order to stimulate demand for “educational”, “propaganda” film-making, to which the exhibitors initially showed signs of resistance. The paper also highlights, in overall terms, how iconic representation was categorized and, in particular, the assessment on the role silent cinema can play in the Committee’s development of communicative strategies. In spite of the Committee’s avoidance of the “propaganda” category, as its own name shows, iconic representation was given “highest propaganda value” and was granted a place of privilege, particularly, in the international campaign’s call to spread “the gospel of americanism” around the globe.

Keywords: Political Communication | Propaganda | Publicity/Advertising | Film Discourse | Discourse Analysis

“Fighting with films”

George Creel publicó, el año 1920, *How We Advertised America*,¹ historia oficial de un organismo de “propaganda”, el Committee on Public Information, y manual

de comunicación de guerra pionero. Se trata de un discurso enunciado en primera persona del plural, de acuerdo con las reglas de la épica patriótica. Quien había tenido el privilegio, tras su paso por la factoría mediática de W. R. Hearst,² de presidir la cúpula del CPI, flanqueado por

* Diego.Molla@uv.es

los tres ministros del gobierno de Woodrow Wilson competentes en materia de guerra, Newton D. Baker (Secretary of War), Josephus Daniels (Secretary of the Navy) y Robert L. Lansing (Secretary of State), tendría, dos años después de la conclusión de la Primera Guerra Mundial, el privilegio de firmar la historia oficial del CPI, prologada por N. D. Baker. De las pretensiones historiográficas del relato da cuenta, también, el prologoista, quien se refiere a *How We Advertised America* en los siguientes términos: “it is not a compilation of incident and opinion, but a record and a chronicle” (1920: IX).³

How We Advertised America está dividido en dos secciones, “The domestic section” y “The foreign section” (1920). “The battle of the films” es el noveno capítulo de la primera; “Fighting with films”, el cuarto de la segunda. Este artículo está dedicado al archivo icónico norteamericano de la Primera Guerra Mundial, al modelo de memoria que fue construyendo el relato historiográfico patrocinado institucionalmente y, en particular, el *silent cinema*, en aquellos días en que los relatos cinematográficos: documentales y de ficción integraban un complejo dominio narrativo (Gavaldà 2013).

Through the medium of the motion picture, America's war progress, as well as the meanings and purposes of democracy, were carried to every community in the United States and to every corner of the world. “Pershing's Crusaders,” “America's Answer,” and “Under Four Flags” were types of feature films by which we drove home America's resources and determinations, while other pictures, showing our social and industrial life, made our free institutions vivid to foreign peoples. From the domestic showings alone, under a fair plan of distribution, the sum of \$878,215 was gained, which went to support the cost of the campaigns in foreign countries where the exhibitions were necessarily free (Creel, 1920: 8).

1. El Committee on Public Information y la “División” cinematográfica

Las palabras acabadas de citar pertenecen al primer capítulo de *How We Advertised America*, “The second lines”. La Primera Guerra Mundial diferiría “esencialmente” de todas las anteriores por el papel desempeñado, “with almost equal significance” (1920: 3), por el combate en “las segundas líneas”, bien lejos, en el caso norteamericano, de la primera línea de fuego.⁴ G. Creel utiliza las mayúsculas para designar ese sujeto paradójico que emerge del constitucionalismo moderno, “la Opinión Pública”, ese nuevo sujeto que estaba tratando de manera tan mezquina la psicología conductista y la

doctrina de la “sociedad de masas”, el que le conferiría a la guerra de 1914 su singularidad: “the recognition of Public Opinion as a major force” (1920: 3). En 1918, en su condición de presidente del CPI, G. Creel se refería así a la opinión pública: “the fight for public opinion is a part of the military program of every country” (Creel, 1918: 185).⁵

Las conclusiones de *Propaganda Technique in the World War* (1927), la obra de Harold Lasswell dedicada al CPI, utilizarán como referencia canónica la documentación de la U. S. Military Intelligence, en particular, un documento titulado *Propaganda in its Military and Legal Aspects*.⁶ Guerra, opinión pública y propaganda son los ejes temáticos definitorios de la extensa obra de Edward Bernays,⁷ en la que sobresale un texto justamente criticado, *The Engineering of Consent*, donde este dirá: “En la Primera Guerra Mundial, el famoso CPI organizado por G. Creel dramatizó en la conciencia pública la efectividad de la guerra de las palabras” (1955: 115).

Aunque en Estados Unidos, como en Europa, se levantaron voces contra la guerra, el consenso de la industria mediática, representación, supuestamente, de la opinión pública, fue demoledor. En el siglo XX la guerra debía ser objeto, en tantos Estados, del refrendo parlamentario. Los estados democráticos necesitaban desarrollar nuevas estrategias de legitimación para su política de guerra, dirigidas a las “primeras líneas” y a las “segundas líneas”, a los ciudadanos movilizados y a los ciudadanos que habían de asumir la producción y la economía de guerra. Y los soldados movilizados eran, en tantos casos, ciudadanos con derechos, recogidos en las respectivas constituciones; los norteamericanos, ciudadanos procedentes, en tantas ocasiones, de los más variados rincones del mapa europeo.⁸ Ahora tenían que embarcar rumbo a Europa, a la guerra que la estaba devastando, tras unas elecciones ganadas, unos meses antes, por el candidato del Partido Demócrata, W. Wilson, para quien se había acuñado un expeditivo eslogan de campaña: “He us out of war” (D'Amery 2001). “The motion picture and the still photographs” fueron munición privilegiada en “las segundas líneas”, “in the construction of a true picture of the American democracy”, “in the fight for the minds of men, for the conquest of their convictions” (1920: 11).

En el CPI hizo sus primeras armas E. Bernays, quien realiza, en *Propaganda* (1928), un análisis detallado de la “técnica” desarrollada “por el gobierno norteamericano y las agencias patrióticas” a lo largo de la Primera Guerra Mundial con el objetivo de “reglamentar la mente” mediante “soportes visuales, gráficos y auditivos”

(1928: 27). El “éxito arrollador de la propaganda”, de los “manipuladores de la opinión patriótica”, certificaría la posibilidad de “producir reacciones masivas” mediante “clichés mentales y hábitos emocionales”, diseñados por “the intelligent few” (1928: 28). E. Bernays, como hemos visto, invoca abiertamente las virtudes de la “dramatización” en el diseño de las estrategias discursivas del CPI, lejos de la apelación a las falacias de la retórica de la objetividad que preside la valoración que hace G. Creel del que sería, supuestamente, “the one full and accurate record of America's war progress” (1920: 210).⁹

De la escrupulosa organización del ejército de las “segundas líneas” da cuenta un conjunto de capítulos de la primera “sección” del libro de G. Creel, “the domestic section”: “the division of news” (cap. 6), “the four minute men” (cap. 7), “the division of film” (cap. 9), “the battle of fences” (cap. 10), “the war expositions” (cap. 11), “the speaking division” (cap. 12), “the advertising division” (cap. 13), “the division of syndicate features” y “the division of cartoonists” (cap. 19). La línea de fuego de este frente se extendía “through every home in every country” (1920: 3). La actuación de todas estas “divisiones” fue primordial en la recogida de fondos, las campañas de reclutamiento, la incorporación de las mujeres a la industria armamentista y la neutralización de cualquier opinión contraria a la guerra.

La Primera Guerra Mundial, por una parte, detuvo el desarrollo de la radiodifusión, al convertir la radiofonía en logística bélica, pero, por otra, aceleró el despliegue de las redes de telecomunicación sin hilos y multiplicó el volumen de la fabricación de equipos radiofónicos. De ese despliegue se beneficiarían las agencias de noticias y la prensa, que pudieron extender su mapa y acelerar sus procesos comunicativos. “Por primera vez en la historia”, dirá G. Creel, “los discursos presidenciales tuvieron una difusión universal” (1920: 10). En su exceso, esta aseveración ilustra los cambios provocados por el conflicto en el sistema comunicativo mundial, tal y como ha analizado A. Mattelart en *La comunicación-mundo* (1993), en el marco de la categorización de las relaciones entre “guerra y comunicación”. En el caso norteamericano, aquel conflicto, mundial, fue la ocasión privilegiada para abordar dos déficits en los que insiste de manera reiterada *How We Advertised America*: el de las redes de telecomunicación, en un planeta regido, todavía, y ya por poco tiempo, por el imperio británico, y el de la producción de noticias, como consecuencia de la posición de dominio de la agencia Reuters.¹⁰ En palabras de G. Creel, “America controlled no cables, manipulated

no press associations, operated no propaganda machinery of any kind”; de ahí que lamentara “la dependencia de las agencias de prensa extranjeras para el contacto con el mundo”, (1920: 238), en un momento en el que “the stories” devenían «live news», «not the usual communiqué, but live news stories» (1920: 291).

La primera mención que hace *How We Advertised America* del discurso cinematográfico precisa, como hemos visto, la estrategia ideológica que vertebra la producción icónica norteamericana del periodo bélico, la indisoluble unidad de los dos ejes argumentativos que fundamentarán la vasta campaña de comunicación institucional desplegada por el gobierno norteamericano. La producción cinematográfica tendría un papel decisivo en la difusión de “the America's war progress” y de “the meanings and purposes of democracy”, a lo largo y ancho de Estados Unidos y por todos los rincones del planeta. “The battle of films” proclamará la absoluta necesidad “to place the pictorial record of America's war progress”, para lo que se considera decisiva la producción de “the Signal Corps's great Photographic Section”, “possessed of the very highest propaganda value” (1920: 120).

W. Wilson, el presidente que había hecho bandera electoral de la neutralidad en las elecciones de 1916 acompañó la declaración de guerra firmada en 1917, meses después de su victoria en las urnas, de la creación del CPI, un organismo primordial en la historia de la comunicación moderna. En Europa se habían creado organismos de comunicación clandestinos, encubiertos, responsables de abyectas campañas de “propaganda”, siendo el británico modelo de referencia. El gobierno norteamericano optó por una solución bien distinta. Creó un Comité integrado por tres ministros y presidido por un periodista curtido con W. R. Hearst, el futuro autor de un relato en primera persona del plural, como tantos relatos de vencedores, a cuya edición le confieren un aire de devocionario la profusión de fotografías de los héroes seleccionados por el memorialista: “The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe”. El CPI tenía que enterrar el eslogan que había llevado a W. Wilson a la presidencia de los Estados Unidos.

H. Lasswell, “considerado por sus colegas como uno de los cuatro padres fundadores de la mass communication research”, en palabras de A. Mattelart, “el inventor de la famosa fórmula (que supuestamente encierra las claves sociológicas de la comunicación de masas) de las 5W” (1993: 87), rendirá tributo, en *Propaganda Techni-*

que in the World War, a la “monumental rhetoric” de W. Wilson, “the great generalissimo on the propaganda front”: “He and Lenin were the champion revolutionists of the age. (...) Such matchless skill as Wilson showed in propaganda has never been equalled in the world’s history” (1927: 216-217).¹¹

El CPI desplegó una vasta y compleja estrategia de comunicación de Estado.¹² Es, sin duda, el órgano de “propaganda” más poderoso creado durante el conflicto, aunque el gobierno norteamericano lo bautizó invocando dos categorías de inobjetable crédito democrático: información y publicidad, la información pública. En la tradición anglosajona la categoría de *publicity* es fundamento del nuevo sujeto y del nuevo espacio que vertebran las sociedades democráticas, la opinión pública y el espacio público (Habermas 1994). G. Creel no se arrearía, sin embargo, con esta tradición, como certifica el título de su obra, su valoración del éxito del “equipo de América”: “it was a plain publicity proposition, a vast enterprise in salesmanship, the world’s greatest adventure in advertising” (1920: 4). Estados Unidos contaba con la industria publicitaria más desarrollada del mundo. Esta, alineada en “The advertising division”, tenía motivos sobrados para aplaudir con calor la mixtura de G. Creel, que sería consagrada a partir de la siguiente década por el modelo de mercadotecnia política desarrollado por la *administrative research*. El ámbito de la *advertising*, de acuerdo con el presidente del CPI, habría comenzado la guerra como un *business* para acabarla con “the recognition as a real profession” (1920: 157-158).

“The advertising division”, subrayará G. Creel, habría sabido establecer vínculos estratégicos con «the division of pictorial publicity», «the division of films», «the four minute men», «the division of cartoonists»; habría obtenido éxitos arrolladores con su «division of distribution» y su «Advertising Service Bulletin», especialmente en las campañas de promoción de los bonos patrióticos. Habría ahorrado hasta cinco millones de dólares al gobierno norteamericano gracias a la obtención de espacios publicitarios gratuitos en toda clase de soportes. Al “ejército de expertos publicitarios” se le reconoce la condición de “parte de la maquinaria del gobierno”, fundamental en el “combate en las segundas líneas”. La existencia del CPI quedaría sobradamente justificada aunque solo fuera por su contribución a la “dignificación de una profesión”, a “la incorporación de su dinamismo al equipo de América” (1920: 165).

Publicity y advertising convivirían, pues, en perfecta armonía, alejadas, por supuesto, de la “propaganda”:

“We did not call it propaganda, for that word, in German hands, had come to be associated with deceit and corruption. Our effort was educational and informative throughout” (1920: 4). Cuando llegue la Segunda Guerra Mundial, con lo europeos embarcados en faraónicas instituciones de “propaganda”, con rango de ministerio, dirección general o secretaría, los norteamericanos seguirán por su camino, ahora con menos pompa: su “Office of War Information” (OWI) será solo “de guerra”, pero nada menos que “informativa”.

La Primera Guerra Mundial aceleró el paso de la industria cinematográfica norteamericana y acabó inclinando a su favor la balanza de la producción cinematográfica mundial. La barbarie desató la demanda de información, por encima de cualquier otra, visual, y la irrupción del CPI, como veremos, agitó las aguas del mercado cinematográfico norteamericano. El Comité contaba con una industria incipiente, lejos todavía de la que podría movilizar en su momento la OWI, cuyo *Bureau of Motion Pictures* produciría “cine informativo” a gran escala, con la participación de reputados productores, directores, guionistas y actores procedentes del cine de ficción, enrolados todos ellos en el ejército norteamericano. Al CPI le correspondió el honor de abrir ese camino.

El Comité consiguió una exclusiva primordial, la llave del principal banco de imágenes: las obtenidas en primera línea por el ejército norteamericano, por la Photographic Section del Signal Corps: “The CPI was recognized by the War Department as the one authorised medium for the distribution of Signal Corps photographs, still pictures as well as movies” (1920: 118). El uso de las mismas quedará taxativamente estipulado en el primer capítulo del libro del presidente del CPI, “The second lines”; y en el segundo, “The “censorship” bugbear”. Era la hora del patriotismo, del “aroused patriotism”, de la “voluntary censorship in terms of human life and national hopes” (1920: 24), de la censura patriótica, en las “primeras” y en las “segundas líneas”. El autor de la hagiografía del “equipo de América” proclamaría sin rodeos:

Many a good and misinformed citizen, who had an unformed but vivid impression that the “Creel Committee” was some iniquity of the devil, took with his breakfast a daily diet of our material from the same journal that had given him this impression, met us again at lunch when his children came home with what the teacher had given them from material we prepared, heard us again through our Four Minute Men organization when he went to the “movies”, where our films might be part of the program, and rose to local prominence by the

speeches he drew from the pamphlets of that other useful organization, the Committee on Public Information (1920: 109-110).¹³

La contribución del CPI a la pesadilla de la censura ha sido enjuiciada por muchos estudiosos. La involución ultraconservadora del gobierno del Partido Demócrata la ampararon un conjunto de leyes, “The Espionage Act”, “The Trading with the Enemy Act” o “The Sedition Act”, que permitieron encarcelar y diezmar a quienes se opusieron a la guerra.

Walter Lippmann firmaría uno de los balances más sombríos del CPI. Un año después de la publicación de *How We Advertised America*, este había concluido *Public Opinion*, una obra capital para la *communication research* del siglo XX.

Sus páginas translucen el impacto de la vasta campaña de comunicación de Estado desplegada por el gobierno norteamericano en la Primera Guerra Mundial y permiten apreciar el papel que se le concede a la imagen en la representación de la actualidad, en la producción de opiniones.¹⁴ El segundo capítulo de *Public Opinion* se titula «Censorship and privacy» y en su conclusión subraya «la distancia que a menudo separa a la opinión pública del acontecimiento sometido a consideración» (1961: 45). Esa “distancia” sería primordial en el modelo comunicativo de la “propaganda”, que requiere, de manera ineluctable, “alguna forma de censura”, la capacidad de “impedir el acceso independiente a los acontecimientos”, “alguna barrera entre el público y los acontecimientos”, algo que no podría ser justificado, en ningún caso, invocando “motivos patrióticos” (1961: 42-44). El tercer capítulo de *Public Opinion* despacha “the machinery” de G. Creel con el mínimo espacio y el máximo desprecio, sin referirse en ningún momento de manera explícita al CPI, omnipresente en todas las páginas del libro: “probably the largest and the most intensive effort to carry quickly a fairly uniform set of ideas to all the people of a nation”, “something that might almost be called one public opinion all over America” (1961: 47).

Bien es verdad que el CPI contó con incondicionales de la talla de H. Lasswell, quien le dedicó su tesis doctoral, *Propaganda Technique in the World War*, donde se define la propaganda como “la nueva llama que ha de templar el acero del entusiasmo belicoso”, “uno de los instrumentos más poderosos del mundo moderno” (1927: 25). H. Lasswell, cultivador de la psicología experimental, del “empirismo cuantitativo” (Mattelart 1993: 88), condena las campañas de propaganda francesa, inglesa y alemana y loa las excelencias del CPI, “the central

clearing house”, la sede de un “servicio nuevo y experimental”, la “propaganda”, que exigía “the daily balancing and weighing of delicate currents of public sentiment” (1927: 27-28). Había nacido una nueva profesión, la del “propagandista”: “the modern world is busy developing a corps of men who do nothing but study the ways and means of changing minds or binding minds to their convictions” (1927: 34).

“Las nuevas actividades”, dirá E. Bernays, un año después, en *Propaganda* (1928), “exigen nuevas nomenclaturas”. El “propagandista” es, por una parte, el especialista en “interpretar para el público ideas y proyectos”, y, por otra, “el especialista en interpretar al público para los promotores de nuevos proyectos e ideas”. Esta nueva figura, responsable de este nuevo modelo de estrategia comunicativa, “se denomina *the public relations counsel*” (1928: 37-38).¹⁵

Finalizada la Primera Guerra Mundial habían sufrido una represión selectiva y feroz las organizaciones y sindicatos de izquierda, en especial, el Partido Socialista de los Estados Unidos, y las organizaciones de mujeres que habían levantado la bandera pacifista (Vaughn 1980). La “división” cinematográfica del CPI haría gala de un patriotismo acendrado, aplicándose con esmero en la censura “voluntaria” y en las artes del “mensaje verdadero”, “positive and open”, “para dar a los americanos todos los hechos, para contar la totalidad de la historia” (1920: XIV).

The spirit of cooperation reduced the element of friction to a minimum. Oftentimes it was the case that a picture could be made helpful by a change in title or the elimination of a scene, and in no instance did a producer fail to make the alterations suggested. During its existence, according to the report of Lieutenant Tuerk, more than eight thousand motion pictures were reviewed, the greater percentage of which went forward into foreign countries with the true message from America (1920: 282).

2. La producción y la distribución cinematográfica

El *silent cinema* acogió a la verbalidad en la medida de sus posibilidades. Los “titles” tenían la virtud de constituir un material agradecido, tanto para el trabajo del censor como el de los traductores, “the tedious job of putting the titles into the various languages” (1920: 274), en un momento en que aquella industria incipiente tenía que multiplicar su producción a un ritmo vertiginoso (1920: 121).

La llave del principal archivo de imágenes concedió al CPI un poder de persuasión irresistible, como lo prueban los contratos firmados con The Hearst-Pathé, The Universal, The Mutual y The Gaumont (1920: 123-124). Sus prerrogativas en el mercado cinematográfico norteamericano eran ilimitadas, aunque su prioridad, proclamada una y otra vez, era “to avoid all appearance of competition with the commercial producers, and as a consequence the bulk of material was distributed fairly and at a nominal price among the film-news weeklies” (1920: 121). Sus lazos no solo anudaban, por supuesto, a los productores de cine informativo. El modelo de distribución que acabó sellando el CPI da cuenta, como veremos a continuación, de su capacidad para influir tanto en los aspectos industriales como en el diseño de las estrategias discursivas.

“A well-balanced program”, un calculado equilibrio entre la producción de información y de ficción, ese era el objetivo del CPI, la enseña de su “división” cinematográfica, en el circuito doméstico y en el internacional (1920: 275). Los films “educativos” debían acompañar, en cualquier sesión, “the Armerican comedy and dramatic film”, los demandados por los exhibidores (1920: 275). Las medidas adoptadas obraron milagros. Ninguna película podía salir de los Estados Unidos sin pasar por el War Trade Board y contar con “the indorsement of the Committee on Public Information”: “the rest was simple” (1920: 275). El CPI garantizó “its influence to expedite film shipments” (1920: 276) y, en contrapartida, exigió de la industria un compromiso “in equal degree”:

1. That every shipment for entertainment film from the United States should contain at least 20 per cent “educational matter”.
2. That not a single foot of American entertainment film would be sold to any exhibitor who refused to show the Committee’s war pictures
3. That no American pictures of any kind would be sold to houses where any sort of German film was being used (1920: 276).

Además de colocar sus películas en multitud de países, el CPI consiguió, por supuesto, “to keep certain motion pictures *out* of these countries” (1920: 281). “Our arrangements with the War Trade Board gave us power and we exercised it”, concluye, sin tapujos, G. Creel (1920: 282). El CPI blandió el “shipping space” y la industria “cooperó con entusiasmo”: “Not only was it the case that all harmful film was barred from export, but producers became more and more willing to incorpo-

rate a large percentage of “educational pictures” in their shipments” (1920: 282).

Hubiera sido inconcebible que las cosas en casa no discurrieran por los mismos derroteros. Los espectadores norteamericanos gozaron, además, del trabajo de una de las “divisiones” que mayor gloria darían al CPI, “The Four Minute Men”, “the organization of volunteer speakers for the purpose of making patriotic talks in motion-pictures theaters” (1920: 84). En el exiguo espacio de tiempo que mediaba entre la información y la ficción de aquellos programas “well-balanced” comparecían quienes cifraban la agenda de la jornada al dictado del CPI, en un tiempo impropio de acuerdo con las pautas de la predicación más añejas y absolutamente apropiado según los parámetros de una publicidad que se abría camino vertiginosamente. La “división” estaba a las órdenes de E. T. Gundlach, “the patriotic head of an advertising agency”.¹⁶

3. La narración y la puesta en escena del cine bélico

No fue esta la única línea de actuación en pos del “well-balanced program”. Las quejas por aquel peaje al que G. Creel se refería, indistintamente, como “education cinema” o “propaganda pictures”, arreciaron en casa y fuera: “the general attitude of motion-picture exhibitors was that propaganda pictures were uninteresting to audiences and could have no regular place in their theaters” (1920: 126). Y aunque la segunda línea de actuación de la “division of films” no tuvo el rango y el encaje institucional de la primera resultaría crucial para la definición de la estrategia discursiva de aquel cine bélico. La actuación revela el tenor del talante “educativo” de todas las ofensivas emprendidas por el otro ejército, en el que estaba encuadrada una “división” cinematográfica que no se conformaba con unos “contratos adicionales” consagrados “a asegurar una difusión más o menos limitada de los films producidos”. Además, la “batalla de los films” propició la creación de un “scenario department” para experimentar con una “interesting theory” (1920: 126).

The theory of the Division of Films was that the fault lay in the fact that propaganda pictures had never been properly made, and that if skill and care were employed in the preparation of the scenarios the resultant pictures could secure place in regular motion-picture programs. Producers were at first skeptical, but in the end they agreed to undertake the production of one-reel pictures for which the division was to supply the scenario, the

list of locations, and permits for filming the same, and to give every possible co-operation, all without charge. The finished picture became the sole property of the producer, who obligated himself merely to give it the widest circulation after it had been approved by the Division of Films (1920: 126-127).

No se descuidaban, por tanto, aspectos cruciales para un modelo de economía de la comunicación como el norteamericano, estrictamente vinculado al mercado, tanto en la implantación de las redes de telecomunicación, primero, como en la constitución de los sucesivos dominios del sistema mediático, después; ni los relativos a los derechos de propiedad y a los costes de producción. Ni, por supuesto, los relativos a “the “censorship” bugbear”. Algunos de los títulos, de la amplia lista de films producidos por The Paramount-Bray Pictograph, The Pathé Co., The Universal Co., The W. W. Hodgkinson Corporation o C. L. Chester, permiten colegir el alcance y el horizonte de aquella batalla “educativa”: “*Says Uncle Sam: a Girl’s a Man for A’That* (story of women in war-work), *Says Uncle Sam: I’ll Help Every Willing Worker Find a Job* (story of the United States Employment Service), *The American Indian Gets Into the War Game* (how the Indian took his place, both in the military forces and in food production), *Colored Americans* (activities of the negroes, both in the military forces and in war work at home), *Waging War in Washington* (the method of government operation), *Made in America* (an eight-reel picture telling the full story of the Liberty Army)”¹⁷ (1920: 127-128).

Se trataba, pues, de un modelo de diseño de producción legitimado patrióticamente, devoto de la censura “voluntaria” y, supuestamente, sin ánimo de lucro. La “división” cinematográfica ampliaba su campo de actuación, adentrándose en la configuración de las estrategias narrativas y en el diseño de la puesta en escena. Y aunque en un primer momento pudo contentarse con el guion y las localizaciones, algo que era más que suficiente para tantas de las “one-reel pictures” de vuelo corto, amplió muy pronto su radio de acción. *Made in America*, modelo de virtud para la Morale Branch del War Department, constituye un ejemplo revelador: “As this picture was to show the relation of the home life to the soldier, professional actors and actresses and much studio-work were required”¹⁸ (1920: 128).

La frontera entre los relatos documentales y los relatos de ficción siempre había sido difusa, desde los orígenes del cinematógrafo. Ambos compartían ese “aire de familia” al que se referiría Ludwig Wittgenstein en

su definición de los “juegos de lenguaje” (1983); se inscribían en esa “unidad funcional entre las modalidades narrativas” de la que hablaría Paul Ricoeur.¹⁹ Ambos compartían principios constructivos narrativos, y uno y otro se regían por sus respectivos contratos pragmáticos, en tanto que relatos documentales y relatos de ficción (Gavaldà 2013). La guerra aceleró el paso de la industria cinematográfica, multiplicó la producción de los dos modelos discursivos que iban definiendo y determinando su dominio en el seno de la cultura del siglo XX, el modelo que lo emparentaba con lo mediático, el del “cine informativo”, y el que lo inscribía en lo artístico.

El modelo de hibridación propugnado por el CPI representaba los designios más genuinos de las estrategias de “propaganda”. “The division of films” empleaba en sus relatos “informativos”, “educativos”, las tácticas de los relatos de ficción, mientras “the division of news” proclamaba “the colorless style”, “without cutting and colouring”, “without color or bias”, “only facts, information, statistics”, “only frank, complete and accurate chronicle” (1920: 72-75). *How We Advertised America* abona un oxímoron que continúa gozando de amplio predicamento, que fue primordial en las campañas de “propaganda” de la Primera y la Segunda Guerra Mundial: «factual information». ²⁰ El CPI sería artífice, de acuerdo con G. Creel, de «a continuous presentation of facts»; ni representación ni enunciación, estrictamente “presentación”. Se trata de otro modelo discursivo edificado, en los términos de Umberto Eco, sobre la “falacia referencial” (2000).

La “teoría”, por supuesto, “proved sound”, y se decidió “to undertake production on our own account”: “scenarios were written and six two-reel pictures were produced by the division, *If Your Soldier’s Hit, Our Wings of Victory, Our Horses of War, Making the Nation Fit, The Storm of Steel and The Bath of Bullets* (1920: 128-129). El armisticio detendría una segunda serie para la que ya se había realizado un importante trabajo de preproducción. El CPI acabó alcanzando su destino más previsible. Se convirtió en “productor y exhibidor” (1920: 121).

4. “The Gospel of Americanism”

Estados Unidos firmó su declaración de guerra en 1917. La Primera Guerra había cubierto ya un largo trecho. Ese año Europa continuó viviendo la tragedia de la guerra y experimentó la sacudida de la revolución soviética. El gobierno norteamericano tuvo bien presentes una y otra en la represión que amordazó el sistema de-

mocrático con el auxilio de las leyes anteriormente mencionadas, al igual que el CPI, en sus campañas “domésticas” e “internacionales”.²¹

El calendario de actividades de la “división” cinematográfica fue muy corto. La producción cinematográfica, de ficción e informativa, estaba en el inicio de la que sería una prodigiosa andadura. La “teoría” cinematográfica del CPI no pudo recorrer un trecho significativo, sin embargo su semilla fructificaría en la Segunda Guerra Mundial, en la Guerra Fría. Sus títulos resonarán en muchos relatos bélicos, documentales y de ficción.

A pesar de las dimensiones de la industria cinematográfica, del volumen de su producción en ese momento, *How We Advertised America* le concede un lugar de privilegio al cine, dos capítulos, uno en la sección “doméstica” y otro en la “internacional”. La fascinación que provocaba la imagen en movimiento, la aureola referencialista que dotaba de un poder ilimitado a su modelo de representación en aquellos momentos inaugurales,²² corría pareja con el menosprecio de la torre de Babel. El cine tiene capítulo en la sección internacional, “Fighting with films”, porque a él se fian los más altos designios. Bastaba, supuestamente, con mover los “titles”. Era obligado hacerlo fuera y en casa, donde se hablaban en aquellos momentos, como se ha señalado, hasta treinta y tres lenguas. La sociedad norteamericana necesitaba aquella argamasa a la que consagró su trabajo el CPI, “the Gospel of Americanism”, fundamento de la candidatura imperial que ya habían comenzado a presentar los Estados Unidos: “to make our free institutions vivid to foreign people”, como hemos leído al comienzo de estas páginas. Las tramas y personajes de aquella producción cinematográfica fueron alumbrando un universo simbólico, sus estrategias narrativas cimentaron un modelo de discurso político, un modelo de memoria que legó a un siglo que acabaría hastiado de mitogenia bélica, patriótica. W. R. Hearst, personaje de *Hollywood*, una de las novelas históricas de G. Vidal, confiesa:

—Si yo no sé nada de cine — dijo Caroline.
—Nadie sabe—dijo Hearst—. Esto es lo maravilloso. Mira, mientras nosotros estamos aquí sentados, todos los analfabetos chinos, hindúes y patagones del mundo están mirando a mi Pauline. ¿Ves? Para ver una película no necesitas saber otra lengua, como sucede cuando tienes que leer un periódico, porque está todo allí, en la escena, moviéndose de un lado para otro. Es la única cosa internacional que existe (1990: 11).

Hemos perdido, desgraciadamente, buena parte del archivo cinematográfico mundial de aquellos años, informativo y de ficción. El CPI, como hemos visto,

adoptó medidas estrictas para que la fortuna de ambos corriera pareja en aquellos días de guerra, en los que la industria cinematográfica norteamericana comenzó a tejer un imaginario esencial para la iconosfera contemporánea. “The America’s war progress” y “the meanings and purposes of democracy” fueron competencia de los dos relatos cinematográficos, documental y de ficción. Además, como hemos señalado, se promovieron modelos de hibridación entre uno y otro que se encargarían de hacer fructificar todas las guerras del siglo que acababa de comenzar. Fue por aquellos días, los del nacimiento de “the Gospel of Americanism”, cuando echó a andar la guerra que atravesaría todo el siglo XX.

Mientras tanto, la mente rápida, enérgica y cruda de Creel había asimilado la idea de la película sobre Debs; y le había parecido buena.

—¿Sabe qué le digo, Señor Farrell? Es una idea inspirada. Tiene usted toda la razón. Nos ha mostrado a los alemanes del infierno. Bien, ya nos hemos ocupado de ellos. Y qué viene a continuación. Los bolcheviques, el comunismo, el socialismo, los agitadores sindicales, el enemigo dentro de nuestro propio país. Es el peligro real de hoy. Muestre a Debs y a Trotsky trabajando juntos para esclavizar a todos y cada uno de los americanos, algo que ni los alemanes habían soñado porque ambos éramos naciones cristianas con los mismos sistemas capitalistas. Pero los bolcheviques tienen una nueva religión que podría despegar en este país. Mire las huelgas de ferrocarriles, las de las minas de carbón..., no podrá decirme que no hay alguien manipulando a nuestros trabajadores para destruir nuestras libertades... Creel estaba fuera de sí ante la perspectiva de aquella nueva cruzada (1990: 179).

G. Creel es otro de los personajes, de ficción, de *Hollywood*, una novela histórica sobre la Primera Guerra Mundial cuyo protagonista es Hollywood. Le debemos a G. Vidal esta esclarecedora hibridación, esa trama narrativa que se acoge a un topónimo que acabaría iluminando al planeta. Eugene V. Debs, fundador del Sindicato Ferroviario y del Partido Socialista de los Estados Unidos, había conseguido un millón de votos en las elecciones a la Presidencia celebradas en 1912. Participaría en las de 1920 desde la cárcel, donde cumplía una condena de tres años por haber participado en un mitin contra la guerra en Ohio. En *El último imperio*, G. Vidal rememora sus días escolares, las lecturas de aquellos años, la de la biografía de George Washington, “la típica hagiografía que toda nación obliga a digerir a sus cachorros con objeto de que sean tan buenos patriotas que luchen en guerras que nada tienen que ver con ellos, al tiempo que pagan impuestos por semejante privilegio” (2002: 77-78).

Referencias

- Bazin, A. (1975). “Ontologie et langage” en *Qu’est-ce que le cinéma*, 1. Paris: Editions du Cerf.
- Bernays, E. (1928). *Propaganda* Retrieved from <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/bernprop.html> [Consultado el 15 de noviembre de 2015]
- The Engineering of Consent*. Retrieved from http://gromitinc.com/lego/Library/Engineering_of_consent.pdf [Consultado el 15 de noviembre de 2015]
- Creel, G. (1918). “Public Opinion in War Time”, en *Annals of the American Academy or Political and Social Science*, 78, pp. 185-194. (1920). *How We Advertised America*. New York: Harper&Brothers Publishers.
- D’Aymery, G. (2001). «Propaganda: Then and Now». Retrieved from <http://www.whatreallyhappened.com/WRHARTICLES/propaganda.html?q=propaganda.html> [Consultado el 15 de noviembre de 2015].
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Gavaldà, J. (2013). “Hibridación discursiva y programación televisiva: infoshow y docufiction”, en AA. VV. *El documental en el entorno digital*. Barcelona: UOC.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: G. Gili.
- Lasswell, H. (1927). *Propaganda Technique in the World War*. New York: P. Smith.
- Lippmann, W. (1961). *Public Opinion*. New York: Macmillan.
- Mattelart, A. (1993). *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid: Fundesco.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración I, II, III*. Barcelona: Cristiandad.
- (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.
- (2000). “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *Anàlisi*, 25.
- Rorty, R. (1996). *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid: Tecnos.
- Sloterdijk, P. (2003). *Temblores del aire*. Valencia: Pre-Textos.
- Vaughn, S (1980). *Holding Fast the Inner Lines: Democracy, Nationalism, and the Committee on Public Information*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Vidal, G. (1990). *Hollywood*. Barcelona: Edhasa.
- (2001). *El último imperio*. Madrid: Síntesis.
- Wittgenstein, L. (1983). *Investigacions filosòfiques*. Barcelona: Laia.

¹ Es incomprendible que no se haya traducido al español precisamente este libro, fundamental para la historia de la *mass communication* norteamericana y, como veremos, para la, por entonces, incipiente *mass communication research*, la *administrative research*, el paradigma que ha gozado, y continúa gozando, de ilimitado crédito institucional en la investigación mediática

² Gore Vidal lo retrata sin piedad en las páginas de *Hollywood*: “un presuntuoso hombre publicitario, que pensaba en forma de eslóganes, un hombre perfecto para Hearst” (1990: 97).

³ Por debajo de las “fuerzas físicas” y los “factores industriales”, asegura el Ministro de la Guerra, los “futuros historiadores” sabrán descubrir las “fuerzas mentales” y las “ideas”, “el invencible poder de nuestros ideales”, el “idealismo” y el “espíritu”, “el verdadero espíritu y el idealismo de América”, nuestra “Moral Nacional” (1920: XV). El apéndice de *How We Advertised America* lo cierra una carta en la que G. Creel defiende la contribución del CPI a la “creación de una moral nacional” (1920: 454). El Ministerio de la Guerra había creado una Morale Branche, dirigida por el general E. L. Munson, con la que trabajó estrechamente el CPI. Este tuvo una historia muy corta, pero fructífera. En julio de 1940 se constituiría el Committee for National Morale, del que formó parte el general E. L. Munson. Su documento fundacional, “A plan for a National Morale Service”, propuso una solución ensayada por el CPI en la anterior guerra mundial: frente a la “propaganda”, la “moral”. De este Committee for National Morale formó parte Elmer Davis, futuro director de la Office of War Information.

⁴ Peter Sloterdijk ha señalado que la Primera Guerra Mundial “pasará a la memoria histórica como la época en que la idea decisiva de la guerra ya no es apuntar al cuerpo del enemigo” (2003: 45). Se produciría “el paso de la guerra clásica al terrorismo”, al “modelo atomoterrorista” representado por “la guerra del gas”, que extiende el terror a las “operaciones en la zona de guerra ampliada” (2003: 58). Los discursos mediáticos servirían para “sumergir poblaciones nacionales enteras en climas tendenciales generados estratégicamente, formando de este modo la analogía informativa del desencadenamiento de la guerra química” (2003: 134).

⁵ Los *George Creel Papers* pueden consultarse en la Biblioteca del Congreso <http://rs5.loc.gov/service/mss/eadxmlmss/eadpd/fmss/2010/ms010162.pdf> [Consulta: 15 de noviembre de 2015].

⁶ Este modelo de análisis de la propaganda será fundamental en los trabajos del Institute for Propaganda Analysis, creado la década siguiente.

⁷ Las más relevantes del periodo que nos ocupa serían: *Crystallizing Public Opinion*(1923), *A Public Relations Counsel* (1927), *Verdict of Public Opinion on propaganda*(1927), *Propaganda* (1928), “Manipulating Public Opinion: The Why and The How” (1928), “The Marketing of National Policies: A Study of War Propaganda” (1942).

⁸ G. Creel contabiliza hasta treinta y tres lenguas en suelo norteamericano y destaca que el número de ciudadanos norteamericanos que tenían dificultades con el inglés o simplemente no lo hablaban era muy importante, lo que obligaba al CPI a diseñar estrategias específicas de “propaganda” para un colectivo tan heterogéneo. Como veremos, el *silent cinema* constituirá una herramienta privilegiada en este campo. Tres capítulos de *How We Advertised America* están dedicados a «the immigrant aliens», reconociendo el “exiguo papel que habían desempeñado en el afecto y el pensamiento de América” (1920: 173). “The Americanizers” (cap. 14) y “A wonderful fourth of July” (cap. 16), desarrollan la “teoría Americana de la unidad” (1920: 167), mientras “The work among the foreign-born” (cap. 15) define los fundamentos del “trabajo” requerido por esa parte decisiva, entonces, de la sociedad norteamericana.

⁹ E. Bernays, el patriarca de las Relaciones Públicas y el creador de algunas de las campañas publicitarias más reputadas de la historia, como “Torches of Freedom”, de la que hace una aviesa mención el primer capítulo de la serie *Mad Men*, era sobrino de Sigmund Freud. Tras la disolución del CPI abrió en New York, el año 1919, la primera empresa de Relaciones Públicas. “Acabada la guerra”, dirá E. Bernays, “era natural que las personas inteligentes se preguntaran si no era posible aplicar una técnica similar a los problemas de la paz” (1928: 27-28). La política había sido “el primer ámbito de la vida americana que utilizó la propaganda a gran escala”. Como señalaría G. D’Aymery, “E. Bernays took the techniques he learned in the CPI directly to Madison Avenue and became an outspoken proponent of propaganda as a tool for democratic government (2001).

¹⁰ No olvida G. Creel a “the Havas Agency”, que le permitiría también a Francia, con el concurso de sus “cable arteries”, “to conduct a governmental propaganda”, “to direct currents of public opinion in channels favorable for themselves” (1920: 238).

¹¹ En su canónico manual sobre la “propaganda”, H. Lasswell concluye que no tuvo la menor importancia que al frente del CPI se colocara un hombre “of tremendous energy, but little reputation”, “that Mr. Creel lacked prestige”: “The foreign policy of the country was made by President Wilson, and it happened to have great propaganda value” (1927: 29).

¹² El relato de G. Creel conjuga el recurso permanente a las metáforas bélicas con un balance contable escrupuloso hasta en las unidades: los “four minute men”, por ejemplo, habrían alcanzado la cifra de “75.000 speakers” y sus 755.190 discursos habrían cosechado una «audiencia total» de 314.454.514 personas (1920: 94). En la financiación del CPI habría sido determinante el sentido del negocio de las distintas “divisiones” y, sobre todo, la “generosidad” de la movilización patriótica. El balance, de acuerdo con el cronista gubernamental, arrojaría un saldo inigualable: “a world-fight for the verdict of mankind and all for less than five millions, less than half what Germany spent in Spain alone!” (1920: 13).

¹³ La movilización de la comunidad universitaria, y muy en especial del National Board for Historical Service, permitiría una copiosa edición de “publicaciones populares”, alejadas, dirá G. Creel, de los textos “voluminosos y tediosos”, aunque con un indiscutible “valor educativo e intelectual”. *Red, White and Blue Books* será una de las colecciones emblemáticas. Su primer volumen fue *How the War Came to America*.

¹⁴ *Picture* es una categoría central en la definición de la opinión pública que propone W. Lippmann: “the world outside and the pictures in our heads”, “the picture of Europa and Europa”. Un abismo separa “las imágenes de nuestra mente” y “el mundo exterior”, “los pseudo-acontecimientos y los acontecimientos”. Y aunque las razones de esa cesura no son, en absoluto, coyunturales, lo cierto es que las estrategias comunicativas de guerra agrandarían esa brecha. Era inevitable que la primera referencialización de esta categoría fuera Europa: “the picture of Europe”. W. Lippmann, incondicional de W. Wilson, era otro ciudadano norteamericano de origen europeo, alemán.

¹⁵ H. Lasswell y E. Bernays serían dos genuinos representantes de aquellos “científicos sociales” norteamericanos certeramente retratados por su compatriota Richard Rorty, de aquellas “primeras generaciones de científicos sociales norteamericanos”, erigidos “en apóstoles de una nueva forma de vida social”, que acabarían provocando, décadas después, el “desengaño” de los intelectuales americanos, por su papel en la construcción de “unas ciencias sociales “conductualizadas” y cómplices del Estado” (1996: 294).

¹⁶ Su trabajo no se redujo a las salas cinematográficas y con el tiempo fueron secundados por “the Women’s Divisions” y por “the Junior Four Minute Men Division”. *How We Advertised America* administra sin rubor la legitimación institucional: el capítulo dedicado a los “four minute men” concluye con una carta de W. Wilson ponderando su “remarcable record of patriotic accomplishment” (1920: 97).

¹⁷ “Made in America” no es una más de las producciones del listado ofrecido por *How We Advertised America*: “Such a picture was greatly desired by General Munson, head of the Morale Branch of the War Department, for circulation in the army and among the people of the United States, as well as abroad” (1920: 128).

¹⁸ Las vicisitudes de la gestación del film constituyen un ejemplo privilegiado de las rutinas que conformaban la producción de aquella industria cultural. La Morale Branch no tenía fondos para participar en la producción de una historia que debía conocer bien antes de empezar a rodarse, pero la “división” cinematográfica “was able to work out a scenario of such promise that the Hodgkinson Corporation agreed to produce the picture at their own expense, which they did at a cost exceeding forty thousand dollars” (1920: 128).

¹⁹ P. Ricoeur ha realizado un valioso análisis de las relaciones entre “relato histórico y relato de ficción” (1999), de las “modalidades dispersas del juego de narrar”, de la “unidad *funcional* entre los múltiples modos y géneros narrativos” (2000: 190): “uno en un mismo problema ficción, historia y tiempo” (2000: 191). Su definición de la trama permite inscribir el análisis de las relaciones entre lo real y el discurso en el seno de la categorización de las distintas estrategias narrativas, de los principios constructivos del relato (Gavaldà 2013).

²⁰ Dos meses antes del ataque a Pearl Harbour se crearía la Office of Facts and Figures, para desarrollar “la estrategia de la verdad”, “to disseminate factual information”. Esa oficina ya dispondrá de una munición privilegiada, la representación estadística de la opinión pública que habían comenzado a suministrar las instituciones y empresas demoscópicas, como el American Institute of Public Opinion, cuyo director, George Gallup, formaba parte del Committee for National Morale, y la *administrative research*, sobre todo, el grupo de investigación de Paul Lazarsfeld. La *Office of War Information*, heredera del CPI, creará diferentes organismos, como el Bureau of Motion Pictures, con sede en Hollywood. Una de sus producciones emblemáticas será la serie documental *Why We Fight*, coordinada por Frank Capra. El documental que cierra la serie, *War Comes to America*, hereda el título de una publicación del National Board for Historical Service para el CPI, *How the War Came to America*, y explota a fondo el modelo “facts and figures”. *War Comes to America*, el documental de F. Capra que enmarca la serie, recorre 334 años de historia para legitimar una doctrina primordial en el trabajo de CPI, teniendo en cuenta la heterogeneidad étnica de la ciudadanía norteamericana, la de “la unidad de América”. *How the War Came to America* había sido el primer título de una colección emblemática del CPI, *Red, White and Blue Books*.

²¹ Cuando llegue la Guerra Fría G. Creel se enrolará en la división del cazador Joseph McCarthy.

²² En *Public Opinion*, W. Lippmann emitía un diagnóstico muy extendido a principios de los años veinte: Photographs have the kind of authority over imagination today which the printed word had yesterday, and the spoken word before that. They seem utterly real. They come, we imagine, directly to us without human meddling, and they are the most effortless food for the mind conceivable. Any description in words, or even any inert picture, requires an effort of memory before a picture exists in the mind. But on the screen the whole process of observing, describing, reporting, and then imagining, has been accomplished for you (1961: 92) Es una concepción de la representación icónica, y, particularmente, del discurso cinematográfico, deudora del referencialismo de siempre y de la fascinación provocada por los primeros compases del “milagro” de la imagen en movimiento. Recién terminada la Segunda Guerra Mundial André Bazin haría una valoración de las relaciones entre representación verbal y representación icónica en el marco del relato cinematográfico documental que permite apreciar el camino andado de la Primera a la Segunda Guerra Mundial, agotado el embrujo de una imagen cinematográfica víctima, entre otras cosas, de los estragos de la propaganda: “Le spectateur a l’illusion d’assister à une démonstration visuelle, quand celle-ci n’est en réalité qu’une suite de faits équivoques ne tenant que par le ciment des mots qui les accompagnent. L’essentiel du film n’est pas dans la projection mais dans la bande sonore (1975: 75).

Evocación de memorias a través del cine de oro mexicano

Annika Maya Rivero*

Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Arquitectura y Diseño
Toluca, Estado de México, México

Maricruz Castro Ricalde**

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Departamento de Comunicación y Humanidades
Toluca, Estado de México, México

Recibido: 23 de agosto 2017; aceptado: 7 de septiembre 2017

Resumen

La terapia de reminiscencia, la cual consiste en la evocación de memorias en personas con demencia a través de materiales de soporte, es un recurso poco utilizado en países latinoamericanos, debido a la carencia de materiales apropiados y a la falta de una guía o método fácil de ejecutar. El uso del cine como herramienta de la terapia de reminiscencia ha sido una incursión reciente, su aplicación se ha llevado a cabo en el Reino Unido así como en los Estados Unidos de Norteamérica. Bajo el supuesto: El cine puede detonar recuerdos en las personas mayores con demencia, además de funcionar como integrador de diversos elementos de la cultura material simbólica referentes al tiempo correspondiente al llamado golpe de reminiscencia, se realizaron tres intervenciones en un grupo de 15 personas mayores con demencia, ubicado en la ciudad de Toluca, México. Se proyectó la película del cine mexicano de la época de oro: "Yo soy gallo dónde quiera (Jimmy)" (1954). Su proyección fue dividida en tres sesiones, en las cuales se utilizó material de soporte, extraído de la película, dicho material fue clasificado de acuerdo a los sentidos del cuerpo humano con el fin de promover la estimulación sensorial en los participantes. Las personas mayores con demencia se mostraron interesadas al hablar de películas y cine. Se obtuvieron recuerdos autobiográficos de los participantes, así como cambios positivos en su estado de ánimo y conducta.

Palabras clave: Demencia | cine mexicano | terapia de reminiscencia | adultos mayores mexicanos | memoria

Evocation of memories through Mexican gold cinema

Abstract

Reminiscence therapy, which consists of memory recall in people with dementia through support materials, is a resource rarely used in Latin American countries, due to the lack of appropriate materials and the lack of a guide or method. The use of cinema as a tool of reminiscence therapy has been a recent incursion, its application has been carried out in the United Kingdom as well as in the United States of North America. Under the assumption: Cinema can detonate memories in elderly people with dementia, besides functioning as an integrator of various elements of the symbolic material culture referring to the time corresponding to the so-called reminiscence bump, three interventions were performed in a group of 15 elderly people with dementia, located in the city of Toluca, Mexico. The film of the Mexican cinema of the golden era was projected: "I am rooster where I want (Jimmy)" (1954). Its projection was divided in three sessions, in which material of support was used, extracted of the film, this material was classified according to the human senses in order to promote the sensorial stimulation in the participants. Older people with dementia are interested in talking about movies and movies. There were autobiographical memories of the participants, as well as positive changes in mood and behavior.

Key words Dementia | Mexican cinema | Reminiscence therapy | Mexican elderly | Memory

Antecedentes

La demencia es, quizá, la enfermedad que ocupará a muchos investigadores, y a la sociedad en general, durante el siglo XXI. Se sabe que al día de hoy esta ha sido declarada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) como una prioridad de salud pública (OMS, 2015).

Los mayores avances en cuanto a desarrollo de modelos de atención centrados en la persona los han llevado a cabo países desarrollados. Un ejemplo son las villas para la demencia ubicadas en Hogeweyk, Amsterdam, estas tienen áreas que dependen del ambiente en el cual se desarrolló la persona a lo largo de su vida. La división de las áreas se hace por medio de

* maricruz.castro@itesm.mx

** annikamr@gmail.com

aspectos socio culturales (Dementia Village Architects, 2015).

En varios países se han desarrollado distintas estrategias para tratar la demencia. Escocia ha desarrollado un plan nacional el cual es citado por la OMS dentro del reciente informe sobre envejecimiento y salud (2015). Dicho plan busca que las personas con demencia vivan en sus hogares por más tiempo con buena calidad de vida y que las comunidades estén abiertas a las personas con este padecimiento, entre otros objetivos.

Pero ¿qué pasa cuando se habla del tema en América Latina? La historia es distinta, mientras que en los países desarrollados se planea que las comunidades enteras sean amigables con las personas con demencia y sus familias. En lugares como México, aún se sigue luchando con la regulación de centros de día y temas que rebasan el avance de la enfermedad.

De acuerdo con el reporte de Alzheimer's Disease International (Organización internacional de la enfermedad de Alzheimer), eran los países en vías de desarrollo, quienes, en el año 2015 presentaban mayor incidencia con respecto a este padecimiento, además son estos países de bajo y medio ingreso quienes presentarán un incremento más rápido de casos en los próximos años (Prince et al., 2015).

Debido a la escasez de recursos que van desde económicos hasta profesionales, la implementación de estrategias utilizadas en países desarrollados es inviable en la mayoría de los países del mundo que son similares a México. En este país sólo existen 400 médicos geriatras para atender a la población envejecida (Aguirre, 2015), población que ronda los 10 millones de personas (INEGI, 2010), además se estima que 800,000 personas padecen algún tipo de demencia (Sosa, 2016). La generación de miles de geriatras o especialistas tardará, así que la aplicación y conocimiento de estrategias fáciles de aplicar por cuidadores informales es imperativa.

Aunado a los retos económicos y profesionales que se presentan en México y Latinoamérica, el uso de material infantilizante dentro de las terapias para adultos mayores, con o sin demencia, es una constante que puede observarse en los diversos centros de día a lo largo del país. La experta en la atención centrada en la persona con demencia, Teresa Martínez Rodríguez, promueve no infantilizar las terapias para adultos mayores (2011:156).

Existen intervenciones psicosociales que buscan mejorar la calidad de vida de las personas con demencia, al tiempo que hacen viable cierto tipo de terapias. La terapia de reminiscencia (TR) es una de estas, se uti-

lizan: Álbumes de fotos, objetos históricos y significantes, libros de historia de vida, cajas de memoria o kits de reminiscencia, entre otros (Cotelli et al., 2012; Latha et al., 2014).

Existe evidencia de que la TR puede mejorar el estado de ánimo así como algunas actividades cognitivas, reducir la depresión e incrementar las ondas cerebrales que mejoran las funciones afectivas (Cotelli et al., 2012; Kalu, 2015) además de que la TR puede mejorar la memoria autobiográfica (Cotelli et al., 2012).

La terapia de reminiscencia tiene un soporte teórico en distintos modelos de memoria como el de Endel Tulving (1972). La memoria autobiográfica está conformada por una serie de memorias cruzadas y codificadas, cada recuerdo autobiográfico se relaciona con el yo del momento que funcionaba cuando el recuerdo se formó, cuando una parte del conocimiento autobiográfico se activa por un detonante entonces se puede desencadenar una serie de recuerdos (Williams y Conway, 2009).

Dentro de la memoria autobiográfica existe una teoría sobre el golpe de reminiscencia, que fue descubierto en 1986 por Rubin, Wetzler y Nebes (Berntsen y Bohn, 2009) y consiste en una larga lista de eventos positivos ocurridos en nuestra vida, situaciones en las cuales se lograron objetivos incluidos en nuestro guion de vida (Williams y Conway, 2009). El periodo del golpe de reminiscencia comprende desde los 10 hasta los 30 años de edad del ser humano, el mayor número de recuerdos evocan a los 20 años de edad (Williams y Conway, 2009). Además de los recuerdos personales o privados, existen los recuerdos flash, los cuales se refieren a los recuerdos impactantes a consecuencia de eventos internacionales o nacionales. Estos, se relacionan mucho con la cultura y la sociedad, estas memorias definen la identidad de cada generación (Williams y Conway, 2009).

Tanto el golpe de reminiscencia, como los recuerdos flash son elementos que deben de estar presentes en la aplicación de la TR. Pese a que aún para muchos especialistas, la terapia de reminiscencia carezca de elementos metodológicos que le otorguen una validación (Cotelli et al., 2012), es indudable el hecho de que los seres y los objetos están ligados, y que los objetos cobran esta complejidad y valor afectivo (Baudrillard, 2010).

La relación que nuestros procesos cognitivos mantienen con los objetos que nos rodean ha sido tal, que medimos nuestra evolución humana con base en los elementos físicos que desarrollamos (Malafouris y Renfrew, 2013). Así que la relación que como seres humanos mantenemos con el objeto externo es tan íntima que, para ciertos

autores, es en esta interacción en donde se encuentra la evolución cognitiva (Malafouris y Renfrew, 2013).

El uso del cine como herramienta de la TR ha sido una incursión reciente. Ejemplos de su aplicación son: El proyecto: Banco de recuerdos en el Reino Unido y el proyecto: Nos vemos en las películas... y recordemos, en los Estados Unidos de Norte América.

El Banco de recuerdos, fue llevado a cabo por el Archivo Cinematográfico de Yorkshire y un panel de especialistas en demencia compuesto por personas provenientes de la Sociedad de Alzheimer del Reino Unido y los hogares metodistas para los mayores. Este proyecto consistió en seleccionar películas familiares filmadas entre 1940 y 1970 con la finalidad de revivir el pasado para estimular a los pacientes a recordar (BBC, 2012). Las cintas se centran en actividades de la vida diaria, ahora pueden adquirirse en paquetes en formato DVD además de una guía y recursos para la aplicación exitosa de las sesiones de reminiscencia (Memory bank, 2012).

En lo que respecta al proyecto: Nos vemos en las películas... y recordemos, este hace uso de pequeños cortos de películas clásicas, seguido de una discusión guiada por el moderador. De acuerdo con la fundación que soporta el proyecto:

Este programa demuestra como las películas pueden ser una forma de tratamiento para algunos de los síntomas asociados con el Alzheimer y algunas demencias. El cine tiene el poder de conectarnos con recuerdos emocionales profundamente arraigados, de la clase que nunca nos deja (Im still here foundation, 2016).

Desarrollo

Bajo el supuesto: El cine puede detonar recuerdos en las personas mayores con demencia, además de funcionar como integrador de diversos elementos de la cultura material simbólica referentes al tiempo correspondiente al llamado golpe de reminiscencia, es que se planteó la realización de la intervención que se explica en el presente documento.

El objetivo fue hacer uso de elementos sensoriales evocadores de recuerdos basados en el cine mexicano de la edad de oro y generar así una terapia de reminiscencia viable en su ejecución.

Se encontraron diversas problemáticas para la realización de la investigación: La falta de validación de la TR, sobre todo al hablar de qué estímulos funcionan, cómo aplicarlos y a quién; fue entonces que bajo la perspectiva

interpretativa del interaccionismo simbólico se planteó iniciar un proceso de análisis sobre la vinculación entre la persona y su ambiente, pues al hablar de memoria estamos hablando de un registro sensorial (Dulcey-Ruiz, 2015).

Jean Baudrillard sostiene que, los objetos no son sólo un cuerpo material, sino un recinto mental en el cual yo reino, yo soy el sentido (2010). El principal respaldo para la historia no es la filosofía, sino el arte, que sirve para desarrollar y modificar la imagen que un grupo tiene de sí mismo (Geertz, 2006), en esto y en el hecho de que los recuerdos autobiográficos localizan al ser humano en un tiempo socio-histórico y casi siempre incluyen aspectos visuales (Williams y Conway, 2009) se sustenta el uso del cine como una herramienta para la terapia de reminiscencia.

Al presenciar una película surge un proceso de identificación (García-Riera, 1974) y este proceso es otra característica pertinente a ser resaltado para utilizar al cine como herramienta en la TR. En la terapia de reminiscencia los sujetos interpretan sus experiencias al tiempo que pueden ser alterados por éstas (Iacub, 2011) y el cine mexicano de la época de oro resultó, de acuerdo con las observaciones no participantes, una excelente vía para la re-interpretación de las experiencias personales de los hoy adultos mayores.

La segunda problemática fue la gran variedad de películas que pueden proyectarse como parte de una terapia del recuerdo, cuales escoger y por qué así como la metodología de la presentación fueron situaciones que debieron de solucionarse. Se encontró que el cine mexicano de la "Edad de Oro" tuvo un papel preponderante en la formación de una cultura común [...] hecho que rebasó las salas cinematográficas mexicanas (Castro-Ricalde y Irwin, 2011).

La etapa del cine de oro mexicano puede acotarse durante los años de 1936 a 1956 (Castro-Ricalde, 2014). Por ello el cine mexicano de la época dorada puede fungir como un eje para la terapia de reminiscencia. Al tomar en cuenta que, al día de hoy, las personas que tienen entre 80 y 89 años de edad, tanto en el continente americano como en el europeo son quienes más incidencia de demencia presentan (Prince et al., 2015) se puede relacionar que son personas que a sus veintes (golpe de reminiscencia) presenciaron al cine mexicano de la época de oro.

Entonces, el cine mexicano se pondera como un eje viable por el hecho de coincidir no sólo temporalmente, sino culturalmente con las personas a quienes hoy aqueja la enfermedad que nos ocupa, personas no sólo mexica-

nas, sino argentinas, colombianas, cubanas, venezolanas, estadounidenses, españolas, etcétera (Castro-Ricalde y Irwin, 2011).

Método

Haciendo uso del método cualitativo, se realizó un muestreo no probabilístico discrecional escogiendo a un grupo de personas adultas mayores pertenecientes a una residencia geriátrica especializada en personas con demencia, ubicada en la ciudad de Toluca, Estado de México, México. El grupo se conforma por 10 mujeres y 5 hombres, la cantidad de personas varía pues además de ser una residencia es también centro de día. El grupo de personas fue escogido por cumplir con las siguientes características: La mayoría presenta algún tipo de demencia y la edad promedio de grupo rondaba los 84 años.

Durante 10 meses se llevó a cabo una investigación de carácter etnográfico, se hicieron visitas semanales de una hora, con el objetivo de conocer a las personas de la residencia geriátrica. Poco a poco se fue participando más en las actividades hasta el punto de poder interactuar con cada una de ellas y corroborar que, tal como la literatura indica, los adultos mayores con demencia mantienen una vinculación profunda con la cultura material (C. Buse y Twigg, 2014; Christina Buse y Twigg, 2015).

Se realizó investigación en el archivo municipal de Toluca, México con la finalidad de conocer qué películas mexicanas fueron las más taquilleras durante un periodo de tiempo perteneciente al golpe de reminiscencia de las personas mayores de la residencia geriátrica.

Debido a la amplia información disponible, se acotó la búsqueda al mes de marzo de 1954, esto puesto que la mayor cantidad de información existente, que podía cruzarse con la encontrada en el periódico más popular de la región, correspondía a este mes. Se accedió a auditorías que se realizaron a los cines de la ciudad de Toluca, en donde se exhibían los ingresos totales de los cines por cada día del mes de marzo. Se cruzó la información con la cartelera exhibida en los días de la auditoría para así encontrar las películas más taquilleras durante ese lapso de tiempo. Fueron encontradas dos películas. Posteriormente, se escogió una de ellas para iniciar su aplicación, un factor importante para haber seleccionado las películas fue el cine en el cual fueron exhibidas, en este caso se eligió el más popular de la

época. La película encontrada lleva por nombre *Yo soy gallo donde quiera* (1954).

Se observó y analizó la película en busca de elementos sensoriales que pudieran enriquecer la intervención, esto con base en la aplicación de objetos significantes para los participantes, además de tener sustento en la cual descansa en la integración que los sentidos desarrollan al activar estructuras que participan en la orientación y la atención así como en actividades sensorimotoras (Monsalve-Robayo y Roza-Reyes, 2009).

Los elementos sensoriales debían de reflejar la película a proyectarse, tener un significado para las personas y colaborar en la generación de una experiencia emocionalmente grata. Los elementos sensoriales además deberían de ser fáciles de encontrar e incorporar dentro de la misma proyección.

Se dividió a la película en tres partes similares en duración (30 a 35 minutos), esto debido a que las personas mayores con demencia tienen problemas con mantener la atención durante largo tiempo, debido a problemas funcionales y mentales.

A cada división se le asignaron los elementos sensoriales previamente encontrados. Antes de iniciar con las intervenciones se habló con el personal a cargo, se les dio una inducción de 30 minutos sobre el tema de reminiscencia y sobre lo que se buscaba con esta terapia. Los procedimientos utilizados en los participantes se realizaron después de haber entregado las cartas de consentimiento informado a la dirección de la institución. Además, a los participantes, de manera grupal se les aplicó oralmente el Test de Memoria Autobiográfica (AMT) que se retomó de la versión española (Ricarte-Trives et al., 2013), este test consistió en preguntarle al grupo recuerdos relacionados con 10 palabras (positivas y negativas). Lo que se observó fue la casi nula participación grupal, solo una o dos personas respondían y las respuestas eran asociaciones semánticas, lo cual significó que el estado general del grupo podría no ser muy bueno en cuanto a la memoria autobiográfica.

La primera sesión

Se inició con una introducción sobre lo que se realizaría. Se describió la sesión usando las siguientes palabras: “Hoy vamos a ver una película, una comedia”, se preparó material para involucrar a las personas con la película exhibida. Antes de proyectar la película, se inició con estimulación auditiva retomando la banda

sonora del filme, llamada “Rosalía”. Esta canción fue representativa de los años cincuenta en México, podemos encontrarla interpretada por diversos cantantes, entre ellos Pedro Infante. La canción utilizada se retomó del álbum llamado “Valses mexicanos del recuerdo”. Con la melodía de fondo se inició la interacción con las personas mayores.

Posteriormente a la inducción sobre lo que se iba tratar la sesión de ese día, se les entregó en mano a cada una de las personas participantes una serie de hojas impresas en papel revolución (papel que asemeja al utilizado en los periódicos, medio impreso emblemático de la generación a tratar), dichas hojas estaban en un orden específico, la primera fue imagen de la cartelera publicada en el periódico: *El Sol de Toluca* con fecha del 14 de marzo 1954, posteriormente se encontraban imágenes de los actores principales de la película, así como fotografías de las escenas. También se encontraba una imagen de unos cigarrillos vendidos en los años cincuenta (de marca: Delicados) así como un pedazo de tela de manta. Los dos últimos elementos se extrajeron de la trama de la película, puesto que al iniciar el filme el diálogo entre los personajes ocurre cuando el actor principal se dirige a un joven vestido con ropa de manta y le entrega un cigarro.

Al exhibirse la película se siguió la trama de ésta, en el momento en el que el personaje principal vendía productos como jabones y perfumes, se hizo entrega a cada uno de los participantes de un jabón envuelto en papel de china de color blanco (de marca: Heno de pravia), de color durazno (jabón de flor de azahar y jabón de avena) y de color negro (jabón maja fragancia original). La envoltura de los jabones se realizó de esta manera debido a que en la década de los años 50's en México, así eran vendidos. Además de los jabones a ciertos participantes se les entregó un puro (habano) por el hecho del papel que este objeto representó tanto como en la película como en la vida cotidiana de los años cincuenta.

La segunda sesión

Se continuó con 35 minutos más de la película, se hizo estimulación del gusto con la ayuda de la comida proyectada en el filme, en este caso fueron buñuelos. Posteriormente se hizo entrega de papel picado, esto debido a que en la proyección se utiliza dicho recurso para ejemplificar una fiesta patronal.

La tercera sesión

Se concluyó la película, haciendo uso de bebida espumosa sabor manzana así como de plumas de ave color café. Lo anterior nuevamente retomado de la película, debido a que la bebida alcohólica y las peleas de gallos estuvieron presentes en el filme.

En las tres sesiones se utilizó un lenguaje amistoso, enfocado en captar sensaciones y expresiones de los participantes, todo bajo técnicas etnográficas como la observación participante así como el llevar una bitácora escrita y oral.

No se volvió a aplicar el test AMT, debido a que durante las intervenciones se decidió sólo captar cualitativamente las reacciones emocionales de las personas mayores, los relatos y respuestas a los estímulos, además de que el grupo no se mantuvo en las condiciones iniciales, pues no todos los participantes iniciales concluyeron las sesiones.



Resultados

Las personas mayores se mostraron interesadas al hablar de películas y cine. Cabe resaltar que una de las personas con mayores problemas de funcionalidad y con escaso lenguaje se incorporó y abrió los ojos al momento de escuchar la palabra “Coliseo” (que era el nombre de uno de los cines más representativos de la ciudad de Toluca), además de incorporarse, intentó hablar y expresar que ella conoció el cine Coliseo y que recordaba muy bien a la actriz Sara Montiel, quien fue la actriz principal de la película escogida.

El hombre al que se le entregó el puro en la primera sesión, tuvo una reacción emotiva al recibirlo, dijo:

“Esto es para, para, para...”, esta persona se encuentra perdiendo el lenguaje así que se le dijo que, en efecto, el puro era para fumar. Se pudo platicar con la persona haciendo preguntas relacionadas con el puro. La persona asentía con la cabeza y sonreía. La mayoría de las mujeres durante la exhibición de la película estuvieron oliendo los jabones, algo que es de importancia, pues muchas de ellas tienen muy poca movilidad articular.

De manera generalizada, las tres sesiones haciendo uso del cine mexicano de la época de oro fueron exitosas, y este éxito se enuncia debido a que las personas que más deambulan y están más ansiosas se relajaron y sentaron durante las sesiones. El gusto y el olfato fueron los sentidos que más reacciones positivas tuvieron por parte de los participantes.

Discusión y conclusión

Como hallazgo más significativo se encontró que es posible impartir una terapia sin elementos infantilizantes, sin improvisaciones y que además sea accesible económicamente. El cine mexicano de la época de oro brinda una estructura y otorga pautas a seguir si se analiza previamente lo que se quiere transmitir y lo que se quiere obtener.

El nivel de profesionalización de los cuidadores principales de la gente intervenida, tiene áreas de oportuni-

dad pues, aún, se escucharon comentarios negativos en torno a la demencia, comentarios provenientes de los mismos cuidadores. La falta de conocimiento sobre la terapia de reminiscencia y sus alcances fue un obstáculo, que se superó realizando inducciones al personal, aunque aún se debe de trabajar en ello.

Dentro del grupo existían personas con deterioro cognitivo leve, así como gente de 55 años que presentaba algún problema de funcionalidad. Esto se solucionó haciendo uso del cine como eje principal, pero siempre pensando en cada uno de los participantes. El aspecto económico es uno de los limitantes mayores, la solución fue buscar elementos accesibles y replicables.

Futuras investigaciones pueden centrarse en medir el antes y el después de la capacitación y comprensión de la dinámica y ejecución por parte de los cuidadores principales. Así como la memoria autobiográfica, la depresión o ansiedad de los participantes. Los pasos siguientes involucran una mayor cantidad de centros de día o residencias, así como el diseño de un modelo de tratamiento centrado en la emoción y el recuerdo.

Los países que presenciaron la influencia del cine mexicano durante la primera mitad del siglo XX, son candidatos a hacer uso del mismo, sólo se requiere de disposición y pocos recursos materiales para llevarla a cabo.

Financiamiento: El presente documento forma parte de la investigación de carácter doctoral financiada por el CONACYT como parte de las becas a los doctorantes de los posgrados de calidad en México.

Conflicto de intereses: Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses.

Agradecimientos: Se agradece al CONACYT por el apoyo, así como al centro de día, residencia geriátrica y a quienes laboran en el archivo histórico municipal de la ciudad de Toluca por su disposición y colaboración para este proyecto.

Referencias

- Aguirre, J. M. B. (2015). Hay insuficientes geriatras en México, advierte INAPAM. El Universal. Obtenido del sitio: <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2015/insuficientes-geriatras-en-mexico-inapam-1083850.html>
- Baudrillard, J. (2010). El sistema de los objetos. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- BBC. (2012). Recuperar los recuerdos con películas antiguas. Obtenido del sitio: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120518_demencia_peliculas_antiguas_m_en.shtml
- Beard, J., Officer, A., Cassels, A., Bustreo, F., Worning, A. M., y Asamoah-Baah, A. (2015). Informe mundial sobre el envejecimiento y la salud. E.U.A.: OMS
- Berntsen, D., y Bohn, A. (2009). *Cultural life scripts and individual life stories*. En P. Boyer y J. Wertsch (Eds.), *Memory in mind and culture*: Cambridge.
- Buse, C., y Twigg, J. (2014). Women with dementia and their handbags: Negotiating identity, privacy and 'home' through material culture. *Journal of Aging Studies*, 30, 14-22.
- Buse, C., y Twigg, J. (2015). Materialising memories: Exploring the stories of people with dementia through dress. *Ageing and Society*. doi:10.1017/S0144686X15000185

- Castro-Ricalde, M. (2014). *El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional*. La Colmena, 82, 9-16.
- Castro-Ricalde, M., y Irwin, R. M. (2011). *El cine mexicano "se impone" mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México DF: UNAM.
- Cotelli, M., Manenti, R., y Orazio, Z. (2012). Reminiscence therapy in dementia: A review. *Maturitas*, 72(2012), 203-205. doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.maturitas.2012.04.008>
- Dementia Village Architects.(2015). Villas para la demencia. Obtenido de: <http://dementiavillage.com>
- Dulcey-Ruiz, E. (2015). *Envejecimiento y vejez. Categorías y conceptos* R. L. d. G.-S. d. H. Editores (Ed.) .
- García-Riera, E. (1974). *El cine y su público*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, C. (2006). *La interpretación de las culturas* (Undécima ed.). México: Gedisa.
- Iacob, R. (2011). *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Im still here foundation. (2016). *Meet me at the movies...and make memories*. Obtenido de: <http://www.imstillhere.org/takes-a-village/it-takes-village/movies>
- INEGI. (2010). *Censo de población y vivienda*. México. Obtenido de: <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/2010/>
- Kalu, M. (2015). Literature review on the effectiveness of using reminiscence therapy in treating dementia. Obtenido de: https://www.researchgate.net/publication/275656274_Literature_review_on_the_effectiveness_of_using_Remimiscence_therapy_in_treating_Dementia%28_only_4_Articles%29 doi:10.13140/RG.2.1.4105.8720
- Latha, K. S., Bhandary, P. V., Tejaswini, S., y Sahana, M. (2014). Reminiscence therapy: An overview. *Middle East Journal of Age and Ageing*, 11(1).
- Malafouris, L., y Renfrew, C. (2013). *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. MIT Press.
- Martínez-Rodríguez, T. (2011). *La atención gerontológica centrada en la persona: Guía para la intervención profesional en los centros y servicios de atención a personas mayores en situación de fragilidad o dependencia*. E. J. A. Z. Nagusia (Ed.)
- Memory-bank. (2012). *Memory bank*. Obtenido de: <https://www.rcpsych.ac.uk/pdf/Memory%20Bank%20-%20Linda%20Brown.pdf>
- Monsalve-Robayo, A. M., y Roza-Reyes, C. M. (2009). Integración sensorial y demencia tipo alzheimer principios y métodos para la rehabilitación. *Rev. Colombiana de Psiquiatría*, 38(4). OMS. (2015). Demencia. En OMS (Ed.), Nota descriptiva No. 362
- Prince, M., Wimo, A., Guerchet, M. A., Gemma-Claire., Wu., Y.-T., y Prina, M. (2015). *The global impact of dementia*. Obtenido de: <http://www.alz.co.uk/research/WorldAlzheimerReport2015.pdf>
- Ricarte-Trives, J. J., Latorre-Postigo, J. M., y Ros-Segura, L. (2013). Diseño y análisis del funcionamiento del test de memoria autobiográfica en población española. *Apuntes de Psicología*, 31(1), 3-10.
- Sosa, A. L. (2016). *XXI Congreso Nacional de Alzheimer*. León Guanajuato México.
- Tulving, E. (1972). *Episodic and semantic memory*. En E. Tulving y W. Donaldson (Eds.), *Organization of memory*. New York: Academic Press.
- Williams, H. L., y Conway, M. (2009). *Networks of autobiographical memories*. En P. Boyer y J. Wertsch (Eds.), *Memory in mind and culture*: Cambridge.

La represión del deseo en el cine cubano

Memorias del subdesarrollo | *Cecilia* | *Fresa y Chocolate*

Gabriel Guillén*

Middlebury Institute of International Studies, Monterey, United States of America

Recibido: 16 de diciembre 2016; aceptado: 21 de marzo 2017

Resumen

En este ensayo se estudia la figura del *playboy* como antihéroe sexual en tres de las películas más representativas del cine cubano, *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Cecilia* (1981) y *Fresa y Chocolate* (1994). La censura cinematográfica de estos antihéroes refleja la arquitectura moral de un sistema político que, al menos durante los años 60, trató de “reconducir” la vida íntima de sus ciudadanos, más allá de una lucha legítima y necesaria por la igualdad de género. A través de un análisis en detalle de las tres películas se pretende demostrar que esta represión del deseo traspasa la condena del patriarcado visual y entronca, precisamente, con el cine de Hollywood en su sanción del deseo sexual. Con este estudio no se pone en duda la calidad de las películas. Todo lo contrario, se aprovecha su caudal artístico e ideológico para reflexionar sobre la sexualidad en el arte y en la política de Cuba y comprobar que, a pesar de algunas intenciones tan legítimas como la ironía frente al deseo masculino de la cámara o la integración del homosexual en la Cuba revolucionaria, la represión, contención o condena cinematográfica de Sergio, Leonardo y Diego representan una moral más conservadora que liberal y no tan revolucionaria como burguesa.

Palabras clave: cine cubano | sexualidad | cine e ideología

The repression of the desire in Cuban cinema: the sexual antiheroes of *Memories of Underdevelopment*, *Cecilia* and *Strawberry and Chocolate*

Abstract

This article explores the “playboy” as a sexual antihero in three of the most representative films of Cuban cinema, *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Cecilia* (1981), and *Fresa y Chocolate* (1994). The visual censorship of these antiheroes reflects the moral architecture of a political system that, at least during the 1960s, tried to “dictate” the intimate life of its citizens. Through a detailed analysis of the three films, it seeks to demonstrate that this repression of desire transcends the condemnation of a visual patriarchy, joining Hollywood cinema in the sanction of sexual appetite. The repressions of film protagonists Sergio, Leonardo and Diego represent a conservative and bourgeois morality, despite some legitimate intentions such as the irony over the male desire of the camera or the integration of the homosexuality in revolutionary Cuba.

Keywords: Cuban cinema | sexuality | cinema and ideology

Tres películas cubanas tan diferentes como *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Cecilia* (1981) y *Fresa y Chocolate* (1994) comparten, sin embargo, algunas características comunes. En primer lugar, todas ellas son adaptaciones literarias que, en tres décadas distintas de la revolución -finales de los 60, principios de los 80 y mediados de los 90- crearon un revuelo considerable por cuestiones artísticas e ideológicas. De hecho, hoy en día suponen puntos de inflexión del cine cubano. Por otra parte, los tres filmes presentan a personajes masculinos con rasgos arquetípicos: Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, Leonardo en *Cecilia* y Diego en *Fresa y Chocolate* simbolizan al libertino ocioso de la burguesía

cubana, un *playboy* que encuentra placer no tanto en la consumación del asedio sexual como en el proceso de conquista del objeto del deseo. Este ensayo se centra en esto último, la figura del *playboy*, con énfasis en la carga lúdica del término, prorrogando el estudio de ambigüedades artísticas e ideológicas o el análisis de la recepción de los filmes.

Para el análisis interesa, en concreto, cómo las convenciones del cine cubano pueden reflejar la arquitectura moral de un sistema político que, al menos durante los años 60, trató de “reconducir” la vida sexual de sus ciudadanos, más allá de una lucha legítima y necesaria por la igualdad sexual. Esta suerte de puritanismo, no muy

* gaguillen@miis.edu

distinto del que se atribuye a Hollywood, al estalinismo, a la ética protestante o a la moral burguesa de la misma sociedad que se pretendía combatir, se traduce en la represión o castigo de las aspiraciones de los libertinos y del deseo improductivo. La condena del libertino ya estaba presente en Marx y Engels: “nuestros burgueses, no contentos con tener a las esposas e hijas de sus proletarios a su disposición, sin dejar de hablar de las prostitutas comunes, obtienen el mayor de los placeres cuando seducen a sus respectivas esposas” (Marx y Engels 1848, p. 41). No obstante, al menos en las películas analizadas, también existe una reivindicación del compromiso amoroso, contraria a la propuesta marxista de abolición de la familia y paralela en el caso de *Cecilia* a la represión o supresión “narrativa” de la prostitución, como veremos más adelante.

Por otra parte, si bien en este trabajo se analiza la articulación del discurso de represión, en absoluto se intenta hacer apología del *playboy* como depredador sexual. Tampoco se usa el término “represión” en tanto desplazamiento de ideas inaceptables al subconsciente, sino como conjunto de actos destinados a contener, detener o castigar la libertad sexual. También se usa en sintonía con el pensamiento de Foucault, para el cual la represión es una mascarada del antiguo régimen victoriano, de la moral capitalista del trabajo, o de nosotros mismos, ya que dicha represión forma parte de las relaciones de placer y poder, es decir, el deseo no puede entenderse sin el poder y el poder no puede entenderse sin el deseo: “el placer y el deseo no se anulan o contraponen; se buscan, se solapan, se refuerzan el uno al otro. Están entrelazados por mecanismos complejos y artefactos de excitación e incitación” (Foucault, 1948, p. 48). Veremos, por tanto, cómo el placer de los libertinos no está tanto asociado a la consumación del acto sexual, a la prohibición freudiana, como al juego de las relaciones de poder.

Por último, entendemos que no es necesario establecer una diferencia en el análisis de seductores heterosexuales (Sergio y Leonardo) y homosexuales (Diego) puesto que, a pesar de contar con personalidades y barreras sociales muy distintas, sus motivaciones son similares. El término “homosexual” no deja de ser una construcción aleatoria, como nos recuerda el propio Foucault. Es más, la conexión evidente entre los tres seductores confirma que estos filmes pretenden censurar el ocio de la seducción, más que condenar el patriarcado sexual (Mullvey, 1989).

El fracaso de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*



Figura 1. Sergio intenta seducir a Elena

El protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, Sergio (Sergio Corrieri: figura 1), es el prototipo de intelectual escéptico: “la certidumbre es algo para las piedras” (James, 2006, p. 115) confiesa en una entrevista Edmundo Desnoes, autor del libro original y guionista de la película junto a su director, Tomás Gutiérrez Alea. En efecto, Sergio vive en la duda, “alejado de la realidad de Cuba” (Berthier, 2004, p. 570) en una suerte de limbo personal y profesional. Pasea por las calles de La Habana con la misma inutilidad con la que caminan, de forma recurrente, los personajes de *El discreto encanto de la burguesía* (1972), de Luis Buñuel. El resorte narrativo que activa este vagabundo mental y físico es, precisamente, la salida de su mujer. Si la identidad del hombre tradicional se asocia al matrimonio (Butler, 1990), Sergio se encuentra varado en las arenas del deseo.

La carencia de un compromiso afectivo, más allá de relaciones esporádicas e imposibles, puede estudiarse como una alegoría a la ausencia de compromiso político. Sergio es un *playboy* que se obsesiona con la conquista de mujeres a las que cosifica a través de objetos, juegos y un discurso de superioridad. No es extraño, por tanto, que Tomás Gutiérrez Alea, al contrario que Desnoes, no se identifique con el protagonista, tratándolo más bien como a un antihéroe (Berthier, 2004, p. 574). De esta manera, para el espectador, resulta también imposible empatizar con un personaje que, a pesar de su elocuencia, desprecia y asedia a su propia mujer, a la criada de su apartamento burgués, a una estudiante extranjera o a Elena (Daisy Granados), una aspirante a actriz a la que supuestamente desvirga en una maniobra de conquista propia del mito de Don Juan o una película de James Bond. Para él, las mujeres son interesantes en tanto objetos de deseo, los

cuales pierden su encanto “tropical” (envejecen) con demasiada rapidez.

Las divagaciones intelectuales de Sergio pueden atraer a los que aplauden la ambigüedad existencial como un fin en sí mismo (De la Campa, 1986, 4) pero sus acciones, sus reflexiones sobre las mujeres, sus promesas o actos de habla indirectos, que evitan la incomodidad del conocimiento mutuo (Pinker, 2007, p. 455) están, claramente, destinadas al desprecio del espectador. El filme reproduce el discurso conservador de la misma sociedad occidental a la que se pretende combatir con la revolución: la única salida “feliz” para este *playboy* que vive de las rentas o plusvalías es comprometerse con una mujer y con la revolución, superando así un paréntesis de decadencia moral, de la misma manera que la salida para Don Juan Tenorio consistía en arrepentirse y abrazar la fe cristiana de la mano de Doña Inés, tal y como sucede al final de la versión de Zorrilla (1844). *Memorias del subdesarrollo* no proporciona este *happy ending* moral, en las antípodas del cine en el que cree el guionista Desnoes (James, 2006, p. 112). Sin embargo, la película contiene algunos elementos narrativos que podríamos considerar como inhibidores del deseo sexual.

Primero, la repetición de escenas de conquista amorosa y desnudos sirven para insensibilizar el deseo del espectador. Si en el cine de Hollywood o incluso en algunas películas de la *Nouvelle Vague* la mirada del espectador frecuentemente se confunde con la mirada de asedio del *playboy*, en el filme de Alea se establece una ruptura brechtiana con el placer del *voyeur*. Estas “brechas” no invitan tanto al placer visual como a una reflexión sobre los clichés del lenguaje cinematográfico. Del mismo modo podemos encontrar inhibidores del deseo en la misma narración. Sucede así con las fotografías del bautizo protestante de su criada, las cuales muestran una realidad mucho más prosaica que esa ceremonia sensual sin testigos y con la ropa pegada al cuerpo que Sergio había imaginado previamente; en las peleas contra el hermano y los padres de la chica a la que, supuestamente, ha violado y desvirgado; y en el juicio posterior del que, a pesar de resultar absuelto, sale “mal parado” en palabras del propio protagonista. Sale tan mal parado y es tal su desencanto que sus guionistas se plantearon el suicidio del personaje en la primera versión del guion (Berthier, 2000, p. 574). Sin embargo, finalmente Desnoes y Alea optaron por un final ambiguo más acorde, en nuestra opinión, con el carácter abierto de *Memorias del subdesarrollo*.

En este punto es importante recordar que la película

no intenta predicar, necesariamente, una lección moral con esta escena. Se trata de una película compleja, abierta a distintas interpretaciones y difícil de digerir, como reconoce el propio Alea. Para el director, uno de los efectos positivos de esta sofisticación artística fue hacer que la gente fuera a las salas de cine para ver la película por segunda o tercera vez (Chanan, 2004, p. 302). No obstante, estas “represalias” narrativas representan la oposición de la moral burguesa con la ética de la revolución. La libertad sexual, la vida ociosa del *playboy*, o el machismo, no tienen espacio en un periodo histórico que requiere un compromiso absoluto con el destino de la revolución. Es un discurso de igualdad, pero también es un discurso de moral burguesa en tanto que se asocia el placer sexual con la improductividad. Por otra parte, como señala Redruello (2006, p. 61), tanto en *Memorias del subdesarrollo* como en *Fresa y chocolate* la mujer es visible como objeto de deseo masculino pero invisible como creadora de sentido. Algo parecido expresa Benamou (1994), al señalar el carácter fragmentario de las representaciones femeninas a pesar de la crítica implícita a la cosificación de la mujer en *Memorias del subdesarrollo*.

El fracaso de Leonardo en *Cecilia*



Figura 2. Leonardo intenta seducir a Cecilia

El personaje de Leonardo (Imanol Arias: figura 2) en la *Cecilia* del director Humberto Solás es, sin duda, menos intelectual y más periférico que el Sergio de *Memorias del subdesarrollo*, en buena medida porque esta película sí nos ofrece a una mujer, Cecilia (Daisy Granados), como creadora del sentido o, al menos, como elemento vertebrador de la acción narrativa. Sin embargo, pese a

sus diferencias, ambos personajes masculinos están hechos con el mismo molde. Leonardo, al igual que Sergio, vive de las rentas, con dinero procedente de un ingenio azucarero en el que apenas trabaja, en contra de los deseos de sus padres. Por otra parte, el protagonista masculino de *Cecilia* parece sustituir el “compromiso revolucionario” de su época (la lucha contra el esclavismo en la Cuba colonial de 1830) con una conducta de *playboy* decadente muy similar a la de Sergio en *Memorias...* y muy distinta a la de Mariano en la propia *Cecilia*, un criollo independentista y antiesclavista ausente en la novela original *Cecilia Valdés*.

Esto sería significativo si nuestro objetivo fuera comparar la tasa de compromiso ideológico o estético de ambas narrativas fílmicas. Sin embargo, para el propósito de este ensayo, resulta más relevante ahondar en la vida sexual del criollo Leonardo. Lo conocemos por sus primeras palabras en un baile de la élite habanera, nada más comenzar la película, tras el preludio yoruba y tras una escena polémica en la que Cecilia se masajea el cuerpo con una sensualidad exagerada al tiempo que reclama un blanco a los dioses. Leonardo afirma respecto a Cecilia: “esa sí que es una hembra, Meneses”. En respuesta a las dudas de Meneses sobre su inteligencia (“es una estatua”, asevera el amigo de Leonardo) añade: “a mí que rayos me importa lo que piense, yo me conformo con lo sabrosa que está, no pido más”.

Como en *Memorias del subdesarrollo*, la mujer no sólo es el objeto del deseo sino que, además, es un ser inferior en el plano intelectual para el *playboy*. Su conquista se convierte en la razón de ser de Leonardo. “Desde que te vi en el baile, no hago otra cosa que pensar en ti” añadirá más tarde. El personaje es un “macho cabrío” (en palabras de su escudero de conquistas) que quiere “jugar al juego de los mayores” (en sus propias palabras), esto es, desea perpetuarse en el papel de conquistador de voluntades. Al protagonista masculino no le interesa el “negocio” familiar, el ingenio azucarero, en tanto que es un valor seguro. El “ocio” del *playboy* es más importante. Leonardo dilapida el dinero en sus “vicios” (en palabras de su padre) que son, sobra decirlo, las mujeres, el juego de la conquista sexual. Como es lógico, el personaje de Imanol Arias en la película también llama al menosprecio del espectador.

¿Cuál es, en el caso de Leonardo, el castigo contra sus engaños y juegos sexuales? El desprecio, la ironía de Cecilia, en recreación indirecta a las bromas de Elena (de nuevo, Daisy Granados) en *Memorias del subdesarrollo*, anticipan el fracaso del antihéroe. Es cierto que tanto

Cecilia como Leonardo acaban por enamorarse, pero lo hacen enredados en un juego de intereses. El amor y el favor al que accede Leonardo (esconder a un rebelde) son sus agentes de represión. El sexo, siempre inserto en relaciones de poder, se convierte en un elemento al servicio de la sublevación. Leonardo intenta resistirse pero, para él, es más importante el “amor”. Es este cambio repentino, sin una evolución clara del personaje, al menos en la versión reducida de la película, el que sin embargo representa la inhibición del antihéroe. Esta inhibición se refuerza, más adelante, con un dilema impropio de un *playboy*: casarse con Cecilia sin delatar al prófugo o delatarlo y casarse con Isabel (Eslinda Nuñez), perteneciente a su misma clase social. Finalmente, la madre de Leonardo decide traicionar a su hijo, lo cual causa el suicidio de Cecilia y la muerte del mismo Leonardo. No está de más recordar que la película, en lugar de recrear la relación incestuosa entre Leonardo y su hermanastra Cecilia, que se haya en la novela original, insinúa una relación edípica entre Leonardo y su madre para menor gloria del macho nacional, tal y como apunta Chanan (2004):

Es otro elemento que Solás ha introducido con su lectura de la novela; Leonardo es atrapado por una relación idílica con su madre que, a pesar de la interpretación elegante de Imanol Arias, constituye una reconstrucción particularmente problemática del personaje, al convertir al macho tradicional en uno de esos héroes patológicos cuya emergencia fue descrita por Georg Lukács al principio de siglo, como nos recuerda Fredic Jameson (p. 391).

Esta nueva lectura del clásico cubano fue polémica en su momento pero legítima para Caballero y Del Río (“no hay cine adulto sin herejía sistemática”; citado en Chanan, 2004, p. 392) o para el propio director en tanto que es una reinterpretación de un mito con versiones para novela, zarzuela y ballet (Chanan, 2004, p. 393). Del mismo modo, podría considerarse como una estrategia de represión de los asedios sexuales del *playboy*. ¿Acaso no existe mejor inhibidor del apetito sexual que una relación incestuosa e infantil con la madre, en el marco de esta narrativa freudiana?

Esto se sumaría al mencionado juego de compromisos político-amorosos y al desenlace trágico de la película, el cual representa un castigo de la madre-metrópoli a la corrupción sexual de la colonia, encarnada en la relación problemática del criollo. Obviamente, no parece que el subtexto moral de la película consista en condenar esta relación si bien resulta evidente que la resolución de la película castiga la incertidumbre de Leonardo, quien fue

incapaz de reaccionar activamente a favor o en contra de la sublevación y de unas represalias más que previsibles por parte de su madre. Esta represión del mundo de sus juegos de conquista amorosa (de relaciones de poder) es, sin duda, similar a la que sufre el intelectual errabundo de *Memorias del subdesarrollo*.

El fracaso de Diego en *Fresa y Chocolate*



Figura 3. Diego intenta seducir a David

Con el tercero de nuestros seductores, el Diego (Jorge Perugorria: figura 3) de *Fresa y Chocolate*, es más fácil simpatizar. De hecho, aun poseyendo muchas de las características que eran vistas como negativas en la Cuba socialista (Bejel, 1997, p. 67), Diego es el instrumento de Alea para proponer la integración del homosexual en la revolución. Por esta razón, el personaje “insiste en que él es profundamente nacionalista” (Bejel, 1997, p. 67) a pesar de sus hábitos burgueses, creencias religiosas e identidad sexual contraria a la moral de la Revolución (Smith, 1996). Se argumenta esto último no sólo porque Diego es homosexual sino también porque el personaje se presenta como una suerte de *playboy*, abstraído de la realidad por el juego de la conquista sexual. Es interesante que, al igual que Sergio y Leonardo, Diego vive una vida mayormente ociosa. Tal y como argumenta Bejel (1997, p. 68), la película hubiera mostrado un mayor compromiso con la causa gay a través de un personaje que fuera campesino o miembro del proletariado. Pero no es así.

Diego es un personaje sofisticado que tiene tiempo para leer y disfrutar de un helado mientras intenta conquistar a David con promesas, mentiras, insinuaciones y actos de habla tan indirectos como los de Sergio en *Memorias del subdesarrollo* o Leonardo en *Cecilia*. De esta manera se presenta a David y al espectador con un “no pude resistir la tentación, me encanta la fresa”, al que más tarde añade

“hoy es mi día de suerte, me encuentro maravillas”. Más tarde, en su apartamento, derramara el café sobre la camisa de David en una maniobra de conquista que, sin duda, lo equipara a sus predecesores Sergio y Leonardo. De hecho, al sacar su camisa al balcón, está enviando una señal de triunfo sexual a Germán, su amigo escultor, con el que había cruzado una apuesta.

Se confirma pues que el placer no está tanto en la consumación de la conquista como en el juego erótico de las relaciones de poder. El personaje de Diego representa al colonizador de la metrópoli que intenta seducir al campesino (proletario) en un juego de seducción muy similar al de Leonardo y Cecilia en la superproducción de Humberto Solás. Del mismo modo, el eurocentrismo de Diego puede asociarse con el de Sergio en *Memorias del subdesarrollo* (Bejel, 1994, p. 13), al igual que sucede con su sofisticación e intención de educar a David. Por tanto, no es extraño que, a pesar de que el “subtexto” de *Fresa y chocolate* impide que sea considerada como un puro tratado de la represión, la película contenga tantos o más frenos del deseo como las otras películas mencionadas en este trabajo.

La primera represión es obvia. El filme tiene una lectura tradicional en tanto que reprime o sublima una posible tensión sexual entre Diego y David mediante la apología de su amistad y la relación de David con Nancy (provocada por el mismo Diego). En este sentido, no resulta extraño que David pierda su virginidad con Nancy en la cama de Diego. También es lógico que la propia Nancy, una prostituta, deje la calle para tener una relación tradicional con David. No olvidemos que el marxismo condena la prostitución por su trasfondo de explotación burguesa. De igual forma, la promiscuidad tenía connotaciones negativas en la Revolución. El propio personaje de Diego refleja esa represión en un discurso dicotómico que describe el deber y el sexo como polos opuestos. Pese a que, como hemos argumentado, la película tiene éxito en su mensaje de integración, la reflexión de Diego es, como es natural, fruto de un momento de represión de la sexualidad. Acaso no es extraño que la última palabra de las siglas de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), donde acabaron trabajando de forma forzosa muchas de las víctimas del llamado “problema homosexual” de 1965 a 1967, sea precisamente producción.

El sexo sin amor, sin (re)producción, es improductivo, aunque no se acaban aquí las represiones de una película que es mucho menos radical que el cuento. Si este último nos cuenta la primera relación sexual de Die-

go con detalle, en la película se omite este detalle precisamente porque David, el representante de una moral supuestamente heterosexual, se lo impide: “yo no tengo que oír eso”. Finalmente, la última represión es paradójica puesto que coincide con el clímax de la amistad entre Diego y David. El abrazo de los dos protagonistas en la “guarida” es una obvia llamada a la reconciliación, al igual que el último encuentro, ya sin complejos, en la heladería Coppelia. Sin embargo, en la escena final podemos ver cómo ambos actores se miran a la cara y se detienen momentáneamente antes de fundirse en un abrazo, previo al exilio del protagonista. Era la última oportunidad de Diego, pero el seductor se contiene de la misma forma que los guionistas se contuvieron a la hora de definir la heterosexualidad de David.

No se trata de argumentar que toda relación amistosa esconde una relación sexual (acaso sí de poder y deseo) pero resulta evidente que la película es un producto ideológico. El propio Senel Paz, autor del relato y uno de los guionistas, reconoce en una entrevista con Bejel (citado en 1997, p. 70) que decidieron que David fuera completamente heterosexual para fortalecer el mensaje de empatía con la situación del homosexual en Cuba.

Referencias

- Bejel, E. (1994). Fresa y chocolate o la salida de la guardia. *Casa de las Américas*. 196, 11-22.
- Bejel, E. (1997). Strawberry and Chocolate, Coming Out of the Cuban Closet. *South Atlantic Quarterly*. 46 (1), 66-84
- Benamou, C. (1994). Cuban Cinema: On the Threshold of Gender. *Journal of Women Studies*. 15 (1), 51-75.
- Berthier, N. (2004). Cine y revolución: Memorias del subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea. *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*. 5, 564-575.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversión of identity*. New York: Routledge.
- Caballero, R. y J. del Río. (1995). No hay cine adulto sin herejía sistemática. *Temas*. 3, 102-115.
- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De la Campa, R. (1986). Memorias del subdesarrollo: Novela/Texto/Discurso. *Hispanérica*. 44, 3-18.
- Foucault, M. (1978). *History of Sexuality. Vol 1: An Introduction*. New York: Vintage Books.
- Jaimes, H. (2006). Memorias del Desarrollo: El placer de las ruinas (entrevista a Desnoes). *Contracorriente*. 4 (1): 110-119.
- Marx, K. & F. Engels. (1906). *Manifiesto of the Communist Party* (1848). Chicago: Charles H. Kerr & Company.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Padrón, F. (2007). El gay y otros sujetos semejantes en el audiovisual cubano. *Temas*. 52: 144-154.
- Pinker, S. (2007). The evolutionary social psychology of off-record indirect speech acts. *Intercultural Pragmatics*. 4 (4): 437-461.
- Redruello, L. (2004). “La mujer en el espacio fílmico de Tomás Gutiérrez Alea. *La Palabra y el Hombre*. 132: 47-61
- Rosell, S. (2000). Revisión de mitos en torno a Cecilia y Francisco: de la novela del s. XIX al cine. *Hispania*. 83 (1): 11-18.
- Santi, E. (1998). *Fresa y Chocolate: The Rhetoric of Cuban Reconciliation*. *MLN Hispanic Issue*. 113 (2): 407-425.
- Smith, P. J. (1996). *Vision machines: cinema, literature, and sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*. London: Verso.

No se puede negar que *Fresa y Chocolate* es, como recuerda Chanan, tanto una denuncia de la homofobia del Partido Comunista Cubano como una crítica de su estética puritana y de la supresión de voces artísticas “desviadas” (p. 467). Tampoco debemos olvidar que con esta película por primera vez “el cine cubano incorpora al gay como protagonista y como sujeto, tanto dramático como narrativo” (Padrón, 2007, p. 147). Sin embargo, la película es también un reflejo de la moral del Estado, tan inserta en la Revolución (Santi, 1998, p. 422) como sus predecesoras *Memorias del subdesarrollo* y *Cecilia*.

Con este análisis de personajes no se pretendió poner en duda la calidad de las películas sino, precisamente, aprovechar su caudal artístico e ideológico para reflexionar sobre la sexualidad en el arte y en la política de Cuba. Creemos que se ha comprobado que, a pesar de algunas intenciones tan legítimas como la ironía frente al deseo masculino de la cámara o la integración del homosexual en la Cuba revolucionaria, la represión, contención o condena cinematográfica de Sergio, Leonardo y Diego representan una moral más conservadora que liberal y no tan revolucionaria como burguesa.

Vecinos en conflicto: ¿un dilema ético?

El hombre de al lado | M. Cohn y G. Duprat | 2009

Ana Irene Medina* y Mirta Carrasco**

Facultad de Química, Bioquímica y Farmacia, Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Recibido: 1 de noviembre 2016; aceptado: 29 de junio 2017

Resumen

El hombre de al lado es una película dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat Argentina y estrenada en el año 2009. A partir del hecho de la apertura de una ventana en una pared que comparten dos vecinos, se pone en juego la interacción entre personas pertenecientes a distintos campos sociales. El problema se convierte en un conflicto y el conflicto en un dilema ético que intenta distintas formas de resolución. En el transcurrir de la película se van desenmascarando los verdaderos valores de los protagonistas como representantes de los campos sociales de los cuales provienen. Se analizan las acciones bajo posturas ético-filosóficas deontológicas, desde Kant, Habermas hasta Cortina.

Palabras clave: conflicto | dilema ético | bioética | moral

Neighbors in conflict: an ethical dilemma?

Abstract

The house next door is a film directed by Mariano Cohn and Gastón Duprat Argentina and premiered in 2009. From the fact of opening a window in a wall shared by two neighbors, it is put into play the interaction between people from different social fields. The problem becomes a conflict and conflict in an ethical dilemma trying different ways of resolution. The problem becomes a conflict and conflict in an ethical dilemma trying different ways of resolution. In the flow of the film they will unmask the true values of the protagonists as representatives of the social fields which come. Actions under deontological ethical-philosophical positions are analyzed, from Kant, Habermas to Cortina.

Key words: conflict | ethical dilemma | bioethics | moral

Desde la consagrada mirada indiscreta de James Stewart en 1954, la ventana, como objeto, logra simbolizar la capacidad intrusiva e intimidante de la observación; como un medio que nos permite conocer otra realidad, descubrir personas y mundos antagónicos (Barbaro, 2010). El hombre de al lado, es una película argentina de Mariano Cohn y Gastón Duprat, estrenada en 2009, que recrea esta vieja idea de la indiscreción curiosa entre personas. A partir de este hecho, logra reflejar a una sociedad que, dividida por muros sociales y culturales, teme mirar al otro y diferenciar los verdaderos valores del ser humano. Obtuvo un premio a la mejor fotografía en el Festival de Sundance 2010 y el premio de mejor película argentina en el Festival de Mar de Plata 2009.

Con el sonido ensordecedor de martillazos rompiendo una pared, sorprenden dos imágenes simultáneas

dividiendo la pantalla en dos caras contrapuestas que muestran la apertura de un hueco en la pared. De esta manera, los directores, desde la primera escena de la película instalan en los espectadores una historia con dos miradas antagónicas de una misma comunidad vecinal.



* medina.anairene@gmail.com

** mirtacarr@gmail.com

Víctor, uno de los protagonistas de la película, intenta hacer una ventana en la medianera que comparte con su vecino Leonardo, el otro protagonista. A partir de este hecho tan simple como provocador se pone en juego la armonía de la convivencia entre vecinos y surge el conflicto. Esa ventana se transforma en un objeto simbólico de intromisión e intimidación sobre Leonardo y su familia, constituida por su esposa e hija.

La trama de la película se desarrolla en un barrio de clase media alta con la interacción de dos vecinos que supuestamente pertenecen a una misma clase social. Leonardo es arquitecto, exitoso profesor universitario, diseña muebles específicamente sillas, habla varios idiomas, pertenece a una clase social alta, se comunica con el mundo exterior, social y laboral, mediante modernas herramientas tecnológicas, su imagen profesional se detalla cuidadosamente en una página Web muy estudiada mediante entrevistas televisivas. Representa claramente a un intelectual burgués, sofisticado que alardea de sus actos y está muy seguro del lugar social que ocupa. No casualmente, vive junto a su familia en una propiedad emblemática de la ciudad de La Plata: la casa Curutchet.¹ La casa es visitada diariamente por estudiantes de arquitectura, transeúntes y turistas, es decir que Leonardo convive con la exposición diaria de la casa a extraños, curiosos, etc. Es así que se lo ve al mismísimo Leonardo, en varias oportunidades, disfrutar de esas visitas con toques de buen humor, siempre y cuando esté todo bajo control.

En contraste, Víctor es llano, directo, emocional, espontáneo y auténtico. La única propiedad que muestra es su camioneta negra, su interior presenta una decoración exagerada, kitsch. No se sabe en qué trabaja y vive con su tío con capacidades diferentes. Muestra un vocabulario vulgar y un comportamiento un tanto grotesco, se desenvuelve sin prejuicios, es avasallante, seguro de sí mismo, pero en comparación con Leonardo, Víctor aparece como un personaje menos educado perteneciente a una clase social más baja.

Así los personajes caracterizados, representan mundos sociales distintos, que varían según su posición y sería natural inferir que ambos manifiestan distintos *habitus* en cuanto a que las prácticas sociales, incorporadas inconscientemente a lo largo de las historias de cada personaje, manifiestan diferencias en la percepción, las acciones y el pensamiento, esto es producto de la internalización de las estructuras sociales (Bourdieu, 1988). En la película se define un campo social donde está en juego el capital social que según Bourdieu es el

“... conjunto de los recursos actuales o potenciales que están ligados a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de inter-conocimiento y de inter-reconocimiento; o, en otros términos, a la pertenencia a un grupo, como conjunto de agentes que no sólo están dotados de propiedades comunes (susceptibles de ser percibidas por el observador, por los otros o por ellos mismos), sino que también están unidos por lazos permanentes y útiles” (Gutiérrez, 1997).

Así a través del “*habitus*”, tenemos un mundo de sentido común, un mundo social que parece evidente y nos permite identificar a Víctor con menor capital social, cultural y simbólico en comparación con el capital acumulado de Leonardo. Si establecemos como capital simbólico aquel que se ha adquirido por el reconocimiento del entorno social e institucional, por ejemplo, en este caso el título universitario que posee Leonardo le da el prestigio y un reconocimiento social. Según Bourdieu (1988), los títulos académicos, representan verdaderos títulos de propiedad simbólica que dan derecho a ventajas de reconocimiento, establecen y garantizan oficialmente los rangos conocidos y reconocidos universalmente.



El capital bourdiano del que hablamos, es un capital de relaciones mundanas que se pone en evidencia entre Víctor y Leonardo desde sus posiciones en el campo social. Ambos puján por obtener un rédito diferencial de capital simbólico (fuerza ejercida por los protagonistas para poner en valor lo que en ese campo está en juego), con estrategias que responden al estilo de vida, que en cada uno funciona con diferentes cantidades, por así decirlo, de capital legitimado, en la hegemonía, del entorno social. Se establece una lucha de poder que no se percibe como tal sino como exigencia de reconocimiento, obediencia, entre uno y otro personaje.

Al centrarnos en los personajes, Víctor (el otro) responde a un estilo de vida totalmente diferente al de Leonardo. La diferencia entre las posiciones sociales a las que pertenecen Víctor y Leonardo, se basa en la acumulación y distribución del capital específico que está en juego en ese campo.

Conflicto: leyes morales (Víctor) vs. leyes escritas (Leonardo)

Es importante tener en cuenta que el foco de la cámara está casi siempre sobre Leonardo y su entorno por lo que la dinámica de la película se desarrolla desde la visualización del problema que Leonardo debe resolver.

Víctor inicia el problema mencionado al abrir la ventana para “captar unos rayitos de sol”, además, no se lo plantea como un generador de conflicto, debido a que la casa de Leonardo es, por un lado, públicamente visitada a diario por su importancia arquitectónica y, por otro lado, presenta grandes ventanales que permiten la visión desde las muchísimas otras ventanas del edificio de enfrente. A partir de allí se inician procesos que, por su desarrollo y las metodologías utilizadas para gestionarlos, conllevan resultados que pueden profundizar la crisis y/o generar cambios en la relación de vecinos que obstaculicen un consenso.

Víctor avanza con la apertura del hueco en la pared acompañado de una invasión sonora, molesta. Leonardo, busca asesoramiento en su entorno social, con abogados y profesionales inmobiliarios. Va elucubrando estrategias que intentará imponer a su vecino, Víctor, como únicas posibles de solución. Sin embargo, Víctor insiste en el encuentro personal, en el acercamiento, en el diálogo, mientras espía a través del hueco en la pared a su vecino Leonardo y su familia.

Hay dos escenas, donde se pone de manifiesto la sensibilidad de Víctor en contraste con la indiferencia de Leonardo. En primer lugar, la hija de Leonardo está caracterizada como una adolescente que tiene problemas de comunicación, especialmente con su padre, y que transcurre la mayor parte del tiempo con auriculares, escuchando música aislada del resto de los integrantes de la casa. Leonardo llega un día a su casa e intenta establecer un diálogo con ella, hablándole desde cierta distancia y detrás de una puerta. En esta escena asistimos a un monólogo tipo interrogatorio, casi cómico, mientras la niña no abandona nunca los auriculares, no escucha ni una palabra de lo que dice su padre, asimismo, Leonardo no registra la indiferencia que genera en su hija. Por el contrario, hay una puesta en escena, casi tierna, donde Víctor del otro lado del hueco (futura ventana), representa una obra de teatro con música, haciendo uso simplemente de sus manos disfrazadas con restos de alimentos en una simpática escenografía y coreografía, un tanto grotesca, pero llena de imaginación creativa, que deja sonrientes a la niña y al público. Especialmente

este último, experimenta una distensión en esta carrera por convencer el uno al otro de sus propios intereses. Durante toda la película se visualiza fuertemente el poder como variable del conflicto, ya que tanto Leonardo como Víctor utilizan el poder para direccionar, lo más rápidamente posible, el resultado del conflicto favorable a sus propios intereses, uno para resistir con la decisión tomada (apertura de la ventana en la medianera) y el otro, por su complejidad de intelectual burgués, para convencerlo a través de cualquier método (dentro y fuera de la ley).



Es Víctor el que busca el diálogo, aunque justifica su acción basado en fundamentos alejados de la racionalidad, esto es una manera de actuar sin pensar, sin siquiera contemplar la ley, sólo lo motiva la necesidad personal y doméstica de tener luz, y desde el sentido común da por sentada la aceptación de su vecino. Pero, es en este personaje que uno vislumbra una racionalidad comunicativa, en el sentido que propone Habermas (1998), porque Víctor va en busca de un entendimiento lingüístico, asumiendo sin saberlo que comparten un mismo código entre los dos, convencido de que será posible llegar a un acuerdo. Habermas (1998) dice:

“...el concepto de acción comunicativa se refiere a la interacción de al menos dos sujetos capaces de lenguaje y de acción que (ya sea con medios verbales o con medios extra verbales) entablan una relación interpersonal. El concepto aquí central, el de interpretación, se refiere primordialmente a la negociación de definiciones de la situación susceptibles de consenso. En este modelo de acción el lenguaje ocupa, como veremos, un puesto prominente...”

Si bien el lenguaje tiene un rol central en la búsqueda de consenso como modo de resolución de conflictos, es necesario que los individuos racionales, que inician una acción conjunta de diálogo cumplan con lo que señala Habermas (1998):

“...los participantes en la interacción se ponen de acuerdo acerca de la validez que pretenden para sus emisiones o manifestaciones, es decir, que reconocen intersubjetivamente las pretensiones de validez con que se presentan unos frente a otros. ...”

Es decir, que entre dos sujetos que pretenden resolver un conflicto existe la necesidad, para que esto sea factible, que se reconozcan como interlocutores válidos, como sujetos racionales que actúan de buena fe en busca de una solución al problema. Solo cuando existe una igual consideración para con el otro, uno puede permitir la crítica de sus enunciados, pero en este caso esto no sucede. Es Leonardo, quien menosprecia a su vecino, se burla de sus acciones y de sus acercamientos (frente a su esposa, amigos, familia) y, detesta su sola presencia. Además, utiliza permanentemente la mentira como instrumento para quedar bien, para cubrir su cobardía o para librarse de Víctor. En este sentido, la mentira hace moralmente inaceptable una racionalidad comunicativa, no pudiendo perder de vista lo señalado por Habermas (1998) respecto de las pretensiones de validez:

“...El hablante pretende, pues, verdad para los enunciados o para las presuposiciones de existencia, rectitud para las acciones legítimamente reguladas y para el contexto normativo de éstas, y veracidad para la manifestación de sus vivencias subjetivas...”

Por esta misma razón, es imposible resolver este conflicto que se va transformando a lo largo de la película en un dilema ético en la mente de los espectadores. Los directores, van mostrando los aspectos comportamentales de los protagonistas poniendo al público en el dilema de tomar una posición entre uno u otro de los personajes.

Intuiciones morales y toma de posición final

El desenlace de la película muestra claramente quién es quién en la toma de decisión ante un hecho trágico: el robo. Víctor demuestra actitud positiva frente a la situación cuando frustra el robo que se comete en la casa de su vecino. Es en esa acción cuando lo hieren de muerte, situación que aprovecha Leonardo, quién nunca estuvo interesado en Víctor como persona, para precipitar la resolución del conflicto, dejándolo morir. Sin embargo, Víctor actúa conforme al deber al enfrentar a los ladrones en la casa de su vecino. Según Kant, es un acto moralmente bueno porque se procede según el deber sin inclinación alguna, esto es, en la conciencia moral de Víctor rige un imperativo categórico (no conoce condiciones) que lo lleva a obrar según el principio subjetivo del acto. En

cambio, Leonardo decide (con premeditación) no salvar a su vecino porque no le conviene, entonces actúa por inclinación y no por deber.

La última escena, desgarradora por cierto, termina con el juego que ha llevado al límite del espectador, que acorralado no tiene manera de escapar y deberá tomar una posición final del tipo: ¿de qué lado estás?. En esta parte asistimos a un despliegue de valores morales como la solidaridad, la valentía que impulsan a Víctor a socorrer a sus vecinos. Es casi imposible que el espectador no se sienta identificado con el acto heroico y desinteresado de Víctor, y repudie internamente la actitud egoísta, insensible e inhumana de Leonardo.

Anteriormente destacamos el capital simbólico que poseía Leonardo teniendo en cuenta la propiedad cultural y educativa, sin embargo, Bourdieu (1997) señala que el capital simbólico:

“...es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permite conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor.”

Aquí hacemos un nuevo análisis que nos cambia la mirada sobre Víctor, otorgándole un mayor capital simbólico, en comparación con su vecino Leonardo que habiendo recibido más educación y reconocimiento social, su egocentrismo individualista lo imposibilita a reconocer al otro (Víctor), como a un ser humano igual que él, y por eso puede dejarlo morir, bajo su mirada vigilante. Y el espectador aquí, queda paralizado emocionalmente ante la presencia de semejante acción, mientras procesa en su mente, lo que siente con el corazón.

En el marco de la ética kantiana, las acciones del sujeto están determinadas por la racionalidad junto con las emociones (amor, odio, orgullo, placer, etc.) que influyen sobre las mismas. Asimismo, Cortina (2010) profundiza esta idea y cierra un círculo en la misma línea de la ética deontológica kantiana cuando propone la ética de la razón cordial. Esta ética además de fundamentarse y de dotarse de una herramienta en la búsqueda de la verdad, debe apuntarse en las razones del corazón que son las que nos van a crear un vínculo imprescindible entre lo que debemos y queremos hacer, un vínculo en el reconocimiento recíproco y en la lealtad entre los seres que son fines en sí mismos (Sánchez Pachón, 2015). Leonardo instrumentaliza la vida de Víctor, usándola como un medio para obtener un fin, el fin al conflicto. Sus emociones, su sensibilidad, su corazón, parecen remontarse a tiempos medievales en que dominaban las ideas aristoté-

licas. Allí la vida de una persona no valía nada si pertenecía a una clase social baja, que al igual que un animal no poseía alma y por lo tanto podía ser esclavizada.

Si reflexionamos sobre los comportamientos antagónicos de los personajes en *El hombre de al lado*, no podemos evitar emitir juicios morales que inevitablemente van asociados con sentimientos. En esta misma dirección reflexiva, y en sintonía con la ética comunicativa habermasiana, Maturana (1989) señala que el surgimiento del lenguaje en la historia evolutiva humana, nace en el ámbito operacional de la aceptación mutua (amor) entre los primates, y lo verdaderamente humano queda fundado constitutivamente con la participación básica del emocionar y en particular del amor que da como resultado lo que él llama *el conversar*.



Es interesante tener en cuenta que los realizadores direccionan al público a ocupar el mismo lugar de

Leonardo, en cuanto no sabemos nada de Víctor más allá de lo que ve Leonardo. Esta situación hace que el público reflexione acerca de lo que haría ante la intromisión de un/unos extraños en su apacible y complaciente vida. ¿El no saber nada del otro, como le ocurre a Leonardo, generaría temor y ansiedad? Indudablemente que sí, entonces cabe la pregunta: ¿cómo buscar la cordialidad para llegar a una ética de la convivencia?

Según Cortina (2010), la ética de la razón cordial, ligada a las exigencias de la justicia, se inscribe en el paradigma del “reconocimiento recíproco”, en donde la intersubjetividad humana se salvaguarda de cualquier daño; pero agrupa igualmente las riquezas de diversas tradiciones éticas: ética del discurso, en donde se estiman la competencia comunicativa y la capacidad de estimar valores; la ética kantiana, de donde se estima el valor de la persona como fin en sí mismo y el sentimiento de humanidad que no es otra cosa que la vivencia del móvil moral de la compasión por el sufrimiento.

En definitiva, para resolver un conflicto entre personas de una misma comunidad, debemos centrarnos en tres conceptos: 1) empatía que nos define como seres animales sociales, 2) aceptación mutua que nos permite encontrar la posibilidad del lenguaje en un contexto biológico-evolutivo y 3) reconocimiento recíproco, paradigma ético donde la intersubjetividad humana se salvaguarda de cualquier daño.

Referencias

- Aguayo P. W. 2011. Reseña: Cortina Adela. Justicia Cordial. Rev. Idea y Valores. Vol. 60 (147) 235-240.
- Bourdieu P. 1988. Cosas dichas. Editorial Gedisa. Argentina.
- Bourdieu P. 1997. Razones prácticas: sobre la teoría de la acción. Editorial Anagrama. Barcelona, España.
- Cortina A. 2010. Justicia Cordial. Editorial Trotta. Madrid, España.
- Habermas J. 1998. Teoría de la acción comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social. Ed. Taurus Humanidades. España.
- Gutiérrez A. 1997. Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales. Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones. Argentina.
- Maturana R. H. 1989. Lenguaje y realidad: origen de lo humano. Revista Colombiana de Psicología. Nos. 5-6: 200-203.
- Sánchez Pachón J. 2015. Adela Cortina: el reto de la ética cordial. Brocar, 39: 397-422.
- Barbaro Marcela, 2010. El espectador imaginario. ISSN 2013438X

¹ Diseñada por el arquitecto suizo Le Corbusier (entre 1949-1953), declarada de interés provincial, turístico y Monumento Histórico Nacional en 1987. Actualmente es sede del Colegio de Arquitectos de La Plata.

Cine emergente en Ecuador: Poder y corrupción

El Gobernador | José Carmona | 2015

Álvaro Pazmiño Tello* y Marcela Mora**

Universidad Tecnológica Equinoccial, Ecuador

Recibido: 10 de mayo 2017; aceptado: 6 de julio 2017

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre el cine emergente en Ecuador, a través del análisis sociopolítico del largometraje nacional *El Gobernador*, estrenado en el año 2015 y producido durante 10 días. Éste narra la historia de un reo político y su escape de la cárcel, tratando temas comunes como el poder y la corrupción. Asimismo, se realiza un análisis de audiencia con los estudiantes de la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica Equinoccial, como trabajo práctico del curso de Cinematografía, para profundizar en los significados asociados al film desde su carácter emergente. El cine emergente surge como la solución de las formas limitadas de producción y de bajo presupuesto, realizado en tiempo récord, con conceptos identificables socialmente y dirigido a audiencias locales o regionales. Este cine se arraiga al desarrollo de los aspectos técnicos y a la apertura de caminos comerciales.

Palabras clave: cine emergente | cine ecuatoriano | producción | audiencia.

Emerging film in Ecuador

Abstract

The present work reflects on the emerging film in Ecuador, through a structural analysis of the national feature film “The Governer”, premiered in the year 2015 and produced for 10 days. This narrates the story of a political prisoner and his escape, dealing with common themes such as power and corruption. Likewise, an audience analysis is performed with the students from the Faculty of Communication, Arts and Humanity of the University Tecnológica Equinoccial, as practical Cinematography course work to deepen the meaning associated to the film from its emergent character. Emerging film arises as a solution to the limited production forms and low Budget cost, done in record time, with socially identifiable concepts directed to a local or regional audience. This cinema is rooted in the development of technical aspects and the opening of commercial roads.

Keywords: emerging film | ecuadorian cinema | production | audience

“El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre”
Morín, 2001

1. Contexto

El cine es por mucho una de las aristas del arte en cuya ejecución mayor es la inversión que se exhorta, tanto así que para un artista plástico es posible trabajar aisladamente con sus materiales, en contraste al panorama del labor de un cineasta que involucra un conjunto de habilidades dispersas y articuladas en un equipo de trabajo,

dentro del cual se incluye el talento humano necesario para cumplir con las diversas tareas que conlleva una producción, los dispositivos técnicos apropiados que permitan obtener una calidad óptima de imagen y sonido, y, demás elementos adicionales, como transporte e insumos de logística importantes; estos ineluctablemente exigen un considerable egreso en función de la proyección del retorno. Sistemáticamente, dedicarse a la producción cinematográfica también demanda contar con una organización holística bien estructurada y la programación de las actividades en función de sus temporalidades de acuerdo con su caracterización particular, el grado de dificultad técnica y el sentido de simultaneidad, de tal

* apazmino@ute.edu.ec

** moritamarcela91@gmail.com

forma que se definan dinámicas y etapas enmarcadas en sub-clasificaciones que van de corto a largo plazo dependiendo del tipo de producción que se haya dispuesto.

No obstante, y como todo proceso, el cine ha sido el conjunto de mejoras continuas desde la época del apogeo de las artes visuales. Desde la proyección de la salida de obreros de una fábrica francesa en Lyon, la demolición de un muro, la llegada de un tren, y un barco saliendo del puerto en 1985 en espacio público de París a cargo de Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière, tan solo un mes después de que el cinematógrafo fue patentado, la cinematografía no dejó de ser la pasión de muchos. Así, en el territorio sudamericano el cine mudo, producido entre el primer cuarto y la tercera década del siglo XX, tuvo su auge, principalmente, en Argentina, México y Brasil; empero no únicamente del cine silente, sino que fueron los contextos del nacimiento del nuevo cine (el cine sonoro) en los países del sur del continente. Pero, ¿a qué se debió tal distinción? ¿Qué determinó la concentración del arte con cámaras en estos países? Puede ser que, al radicarse el universo de la cinematografía en los territorios sureños de América, los productores europeos se acomodaron ineludiblemente en las ciudades que presentaron mayores índices de comercio y en aquellas que centralizaron el poder administrativo de los territorios y, en especial, las dinámicas sociales dialécticas que caracterizaban la polaridad tiempo-espacio, significando periodos cortos en contraposición con las amplias medidas de crecimiento de los ‘centros urbanos’ durante la época. Estos determinantes se constituyeron informalmente con fines de facilidad en el rodaje y en la interconexión vial de las centralidades con las áreas rurales que permitió la movilización en red hacia distintos escenarios o, incluso, escenografías.

A pesar de las debilidades en la documentación no técnica del cine que profundice la historia del desarrollo cinematográfico dentro de las fronteras ecuatorianas –tal vez, debido a que en los años cincuenta, como menciona John King, “...el cine ecuatoriano estaba dominado por las importaciones norteamericanas y mexicanas...” (King, 1994, p. 279)–, a diferencia de la producción endémica que desarrollaban los países aledaños en la época, es bien conocido en el mundo de las cámaras que el origen de la producción del cine sonoro comercial ecuatoriano fue el indigenismo como centro temático de la producción nacional en la época y, en específico con la estelar de la película *Fuera de aquí*, que trata de forma inteligible la inserción del imperialismo en el país. “De acuerdo con los investigadores de la Universidad de

Quito, que financió parcialmente el proyecto, la película fue vista por más de tres millones de personas (de una población global de ocho millones) y tuvo una amplísima cobertura a través de los circuitos alternativos en todo el país” (King, 1994, p. 275)¹.

El carácter emergente del cine en el Ecuador puede ser catalogado como una etapa en la línea de tiempo de la historia de la cinematografía nacional; no obstante del claro contexto, cabe la necesidad de profundizar en el significado y su repercusión en el mercado del cine, considerando que uno de los objetivos de la producción de películas, además del desarrollo de los aspectos netamente técnicos, es ampliar el camino comercial en virtud de los productos generados gracias al conjunto de esfuerzos y capitales invertidos en su creación.

2. Situación actual de cine en Ecuador

No muy alejado del indigenismo, el Estado ecuatoriano ha establecido un régimen de incentivos y ha destinado inversión para mantener un Fondo de Fomento Cinematográfico, en reconocimiento de la industria del cine nacional, con la finalidad de estimular las actividades dedicadas a este tipo de producciones en el país, en especial aquellas rodadas y procesadas en el Ecuador, cuya temática y objetivos tengan relación con expresiones culturales o históricas del país. La *Ley de Fomento del Cine Nacional*, publicada en Registro Oficial Nro. 202, de 3 de febrero de 2006, establece que para ser partícipes de dicho estímulo, la producción debe ser catalogada por el Consejo Nacional de Cinematografía como película nacional, y que las mismas que sean producidas por personas, empresas u organizaciones con domicilio legal en el Ecuador, cuyo director y al menos uno de los guionistas sean de nacionalidad ecuatoriana o extranjero residente en el Ecuador; así como que los equipos artísticos y técnicos integrados tengan el mismo origen.

Como apoyo a la industria del cine nacional, el Estado, por medio de las entidades estatales competentes, concederá créditos con tasas de interés y plazos preferenciales, destinados a la producción nacional de películas, documentales, obras artísticas y culturales para cine (LFCN, 2006, art. 4).

De acuerdo con el *Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador*, el 2011 fue el año con mayor número de espectadores de películas nacionales en salas de cine comercial con 335.595, que representa el 83,90%; mientras que hacia el año 2015 la concurrencia disminuyó 17,08%,

legando a 68.305 espectadores (MCyP, n.d.). Esta cúspide estadística del año 2011 probablemente esté relacionada con el estreno de la obra cinematográfica ecuatoriana taquillera *A tus espaldas*, de Tito Jara, en abril.

Sin embargo, el mayor número de obras cinematográficas independientes de producción y coproducción nacional se ubican entre los años 2013 (36 películas) y 2015 (35 películas); además en proporción al número de obras cinematográficas independientes de producción y coproducción nacional que han sido estrenadas en el transcurso de un año en salas de cine comercial, la cifra más alta se ubica en el año 2014 con una diferencia de 2 puntos en relación al 2013 y de 5 con respecto al 2015; siendo en el 2013, 16; en el 2014, 18; y en el 2015, 13.

El significante fílmico (en las connotaciones) no es nunca una imagen sino una relación...de esta manera el mundo duplicado en la imagen se presenta como algo que existe realmente, pero que a través de su conjunto de relaciones determinadas y determinantes (Santos, 2003, pág. 179).

3. El término cine emergente

El término *cine*, a finales del siglo XVIII, carecía de existencia en el bagaje de vocabulario de la época; no obstante ya se mencionaba un glosario conexo, tal como la cinemática, en relación al movimiento que proviene de la voz griega kinématikos (Echegaray, 1887, p. 246).

Creado a finales del siglo XIX, *cine* proviene a partir de dos palabras griegas: κινή (kiné), que quiere decir movimiento, y de γραφός (grafós) que significa imagen. De ahí que se define al cine, en su sentido más básico, como imagen en movimiento.

Conceptualmente, se puede definir al cine como “la forma vívida de registrar la realidad, de plasmar en imágenes y sonidos la historia y de testimoniar desde un simple acontecimientos hasta toda una concepción política, ideológica y filosófica sobre la realidad” (Cineteca Nacional de México, 1974, pág. 8).

Por su lado, la normativa ecuatoriana define a la obra cinematográfica de la siguiente manera:

Es el registro organizado de tomas o imágenes asociadas con o sin sonorización incorporada que, independientemente de las características del soporte material que la contiene y de su duración, está destinado esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o destinada a ser proyectadas prioritariamente en salas de cine. Se entenderá por largometraje aquellas cuya du-

ración sea mayor a 60 minutos y cortometraje las que duren menos de 60 minutos (LFCN, 2006, art. 10).

Según Burch la narrativa fílmica, tiene su origen en tres aspectos: en primer lugar, las tradiciones populares que se han influenciado del melodrama en las representaciones artísticas populares en ferias, parques, canciones tradicionales; tradiciones arraigadas en un sincretismo cultural que ha mezclado el pensamiento occidental y las tradiciones indígenas. El segundo aspecto se centra en la ciencia aplicada y todo avance tecnológico referido a la captación de la imagen en movimiento. Y el tercer aspecto está influenciado por las formas burguesas de representación del arte como la literatura y el teatro. Estos factores se han conjugado para crear la narrativa fílmica en las películas de la región y, en particular, en el caso ecuatoriano (Burch, 1987).

Por su lado, y ya que el fin es nombrar al cine que se desarrolla con recursos, en general, limitados como *emergente* es menester buscar la raíz del término para mantener una base conceptual sobre lo que después definiremos como cine emergente. Precisamente, emergente viene del latín *emergere* que se entiende como aparecer o elevarse, compuesto de *ex* en referencia hacia el exterior y el verbo *mergere* que significa hundimiento. De tal forma que, como adjetivo, se conceptualiza como el que nace, sale y tiene principio de otra cosa (DLE, 2016).

Entonces, el cine emergente puede definirse como el registro sistemático de imágenes en movimiento audiovisuales, a ser proyectadas hacia audiencias locales o regionales que recurre a emplear formas de producción limitada; realizado de manera modesta y con tópicos diversos identificables socialmente. Esta forma particular de producción hace posible merecer rodajes en tiempo record. En este conjunto se puede citar el caso de la película ecuatoriana *El Gobernador*. El director José Carmona puede dar luces sobre el criterio del cine emergente en esta producción:

Algo importante que quiero compartir, y es los procesos que nos ayudaron, es decir la estructura que nos ayudó para poder lograr nuestro rodaje en 10 días es de alguna u otra forma una buenacopia que queremos traernos y plasmarla aquí en Ecuador. Realmente lo que nosotros queremos hacer y nos es un secreto aquí voy a compartirlo, nosotros tenemos una excelente etapa de pre producción nosotros tenemos 3 meses trabajos sobre una mesa, en la que tenemos el libreto en frente y analizamos escena por escena decantamos las posibles escenas de riesgo o los posibles costos adicionales que pueda tener la película (Carmona, 2015).

En cuanto a la localización de la película, el apoyo de los entes gubernamentales fue limitado como comenta el productor Carlos Castro:

Sí. Trabajamos en dos locaciones, la primera en una cárcel que la acondicionamos en este sentido nos tocó a hacer a nosotros la cárcel directamente porque pedimos ayuda a los entes del estado, existían tres cárceles que estaban libres sin nadie que era el penal García Moreno la cárcel 4 y otra cárcel más, se nos hizo hacer todo el trámite burocrático, retrasamos dos meses la película y al final no se nos podía dar.

Fue un proceso que lo queríamos hacer, nos íbamos a detener por nada, hicimos nuestra propia cárcel y la segunda locación la hicimos en la mitad del mundo ahí es donde acondicionamos para poder hacer nuestra película (Castro, 2015).

La realidad de esta producción ecuatoriana, así como de gran parte de las producciones nacionales, radica en el empleo de recursos limitados para llevar a cabo sus producciones. Cada realizador resuelve sus dificultades de un modo específico. En el caso del film *El Gobernador* se realizaron reuniones de trabajo intensivas para trabajar la pre-producción, que duró aproximadamente tres meses.

4. El caso: El Gobernador

Se detallan a continuación los datos generales de la película:

Se produjo en Ecuador, en el año 2015, por Cinetel. Director: José Carmona; Productor General: Carlos Castro Nieto; Productora Ejecutiva: María Cristina Salinas; Guion Original: Juan Manuel Rodríguez; Dirección de Arte: Rosa María Tudela, Sebastián Terán, José Medina; Maquillaje: Gabriela Celi; y Vestuario: Daniela Mariño.

Para comenzar con el análisis del film, se ha rescatado la sinopsis oficial que brinda una idea del argumento:

El Gobernador es una película ecuatoriana de acción, que trata sobre las circunstancias extremas que experimenta al interior de una cárcel un político acusado por un delito de malversación de fondos públicos, Esteban Jara, protagonista interpretado por el reconocido actor de origen cubano Félix Antequera. El largometraje fue rodado en la ciudad de Quito, durante 10 días, entre el 12 y el 22 de febrero de 2015.

Con el fin de estudiar el film en sus etapas de desarro-

llo del libreto se desglosará la estructura en: a) inicio de la historia, b) planteamiento del conflicto, c) desarrollo del conflicto y d) final de la historia.



a) Inicio de la historia

A una cárcel de presos políticos llega un delincuente común: El Alfil, enviado por un grupo de mafiosos para sacar información al Gobernador (Esteban Jara).

Jara, durante un juego de ajedrez con su mejor amigo Miguel se percata de la presencia del recién llegado.

El Gobernador, quien jamás había compartido su celda, se ve obligado a hacerlo con el recién llegado, su compañero de celda, El Alfil, quien toma el control y hace hincapié que a partir de ese momento todo cambiará, intimidando a Jara. Durante el desayuno, este último se queja de la irrupción en su celda; sin embargo, desde entonces es tratado como un preso regular.

b) Planteamiento del conflicto

El capitán Benítez, jefe de los policías de la cárcel, se entrevista con la directora del recinto: Silvana Carmona.

Las intenciones de Alfil son claras: obtener información a Jara sobre los supuestos millones que se robó en su mandato, a cualquier costa.

En una reunión de presos en el patio del centro penitenciario Silvana se aproxima a realizar una ronda y el Gobernador expresa su malestar frente al maltrato recibido de Benítez y del nuevo recluso, pero solo consigue que le ratifique el carácter común del trato para el preso antes privilegiado.

Ya en su oficina, Silvana Carmona recibe una llamada, una voz presiona por conocer la ubicación de los millones que Jara mantiene en secreto.



c) Desarrollo del conflicto

Inician las acciones de presión sobre el Gobernador, El Alfil estruja verbal y físicamente a Jara para lograr una confesión, sin lograr que confiese. La directora de la cárcel confronta a Jara en un intento para que revele el escondite de los millones robados.

En respuesta a su resistencia, como parte de la escalada de la tortura, El Alfil amedrenta a Jara de manera brutal, le propina una serie de golpes para lograr su confesión. Sin obtener resultados, la directora vuelve a intentar presionar verbalmente a Esteban. Miguel, su leal amigo, llega a la celda del gobernador para ver su estado.

En vista de la falta de respuestas por parte del recluso Gobernador, la directora, recurre a otro método y convoca a la amante de Esteban; La joven entra a la celda y se retira sin conseguir ninguna declaración.

Sin mayor antecedente, el Gobernador imparte lecciones de ajedrez a El Alfil, quien, con gran concentración, presta atención a la explicación del juego, las reglas básicas y como se mueve cada pieza en el tablero. A Esteban expresa su asombro frente al desconocimiento de su sobrenombre. Por su lado, Alfil le parece más curioso que su jefe tenga cierta fascinación por este juego y haya decidido ponerle a cada uno de sus trabajadores, el nombre de una ficha de ajedrez. El recluso recién llegado, se compara con un peón, en lugar que con el que hace alusión a su apodo.

Carmona se ausenta de las instalaciones de la cárcel presionada por una llamada telefónica. En medio de una de sus rondas de vigilancia, Benítez se acerca a la celda compartida por el Gobernador y El Alfil; quien bajo fuerza es invitado a sentarse con ellos para poner en práctica un plan de escape esa misma noche, a cambio de 10 millones de dólares.

La directora informa a Benítez de su apresurado retorno, por lo que la huida se adelanta y Miguel se une a la comitiva. Ya en la ejecución del plan, Esteban hace una parada en la oficina de Silvana para recuperar un documento importante. Luego de recorrer los corredores de escape del centro carcelario, los reclusos logran escapar en la camioneta del capitán Benítez, hacia una localidad no definida.



d) Final de la historia

El Alfil dispara a Benítez, cuyo cuerpo abandonan en el camino. Esteban en demostración de confianza, entrega los datos de la ubicación de los millones robados.

Mientras los hombres que han presionado por la información están persiguiendo a los prófugos, en la cárcel torturan y asesinan a Mendieta, último hombre en el caso de corrupción. El Alfil, dispuesto a matar al Gobernador una vez que le entregue las claves bancarias, es herido de muerte, lo que permitió la huida de Jara y Miguel. No obstante, solo un recluso logra huir: Miguel, quien ha matado a El Gobernador y escapa con toda la información, junto con la amante de Esteban Jara.

5. Análisis de audiencia

Para conocer la aceptación y reacciones sobre el film se realizó un grupo focal con estudiantes de la facultad de Comunicación, Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica Equinoccial Quito. Así, las impresiones de los participantes del grupo que, en su mayoría, están acostumbrados al cine comercial, especialmente hollywoodense, se centran en críticas positivas sobre el uso y aplicación de planos de cámara, y en la capacidad de producción en relación al limitado tiempo de rodaje; aspectos que se enmarcan en el cine emergente de la

región. En cuanto a la historia, el punto de atención se concentró en la planeación del escape y en los acuerdos que se llevaron a cabo para su ejecución. Se mencionó que la película mantenía un grado de aceptabilidad en todos sus aspectos, incluso que la historia es intrigante. Respecto de la temática, se determinó que el giro de la historia contó con un quiebre sobre la perspectiva de los buenos y malos de la historia entre el inicio y el final, lo que le otorgó un toque de realismo al filme.

Las tensiones percibidas están relacionadas con la ejecución del rodaje, sobre todo los efectos, el concepto de la historia, los guiones, el sonido, el manejo de diálogos y una post-producción mal lograda. Una de las críticas respecto de los actores fue que, en su mayoría, no son ecuatorianos, por lo que, a pesar de que la producción es nacional, se cuestiona su carácter nacional, considerando que existen profesionales nacionales en actuación que pudieron haber aportado y logrado un ahorro en la producción.

Del total de participantes, el 12,5% acepta como positivos todos los aspectos técnicos y conceptuales de la película *El Gobernador*; el 50% considera que el film tiene aspectos positivos y que otros pudieron haberse logrado de mejor manera; y el 25% emitió críticas sobre los aspectos negativos de la producción.

6. Análisis Socio-político

El film de ficción *El Gobernador* es estelarizado en un contexto que pretende reflejar una posible realidad política, mediante la historia de un caso de corrupción y de timas políticas y económicas, cuestiones que se relacionan pragmáticamente con varios escenarios que, en distintos desenlaces, conservan la esencia del concepto del guión de la producción; sobre todo, considerando los escenarios que normalmente se ignoran, como la realidad al interior de los centros de reclusión que son poco documentados, y que los relatos sobre las peripecias de las personas privadas de la libertad definen perfiles diversos de la vida de los presos que incluyen redes de

corrupción en su interior, redes que, incluso sobrepasan la ilusión de poder de quienes administran las cárceles, así como los intereses ilícitos de las figuras de vigilancia que rondan los pasillos de estos establecimientos.

La película pretende describir intromisiones conocidas que en el contexto de algunos países se han nombrado –como en Ecuador el caso del Notario Cabrera–, e intenta contar una historia desde la otra perspectiva, aquella que ningún documental considera en su guión, es decir, distinta a la del Estado y de sus instituciones, de los bancos y sus operaciones contables, como se realizó con *A tus espaldas*, constituyendo una de las causas de su éxito. Así, socialmente, relatar una ficción desde la configuración de un recluso puede traer sugestivos aportes que muestran realidades escuchadas, pero no documentadas.

No obstante, producciones de este tinte y con este esquema documental requieren de realidades que socialmente no generen especulación, sino que cuenten la historia de hechos formalmente comprobados.

7. Conclusiones

La cinta *El Gobernador*, es un producto dirigido a toda la región ya que topa temas comunes como la corrupción y el manejo carcelario. La incorporación de actores de varias nacionalidades potencia al producto para ser distribuido a otros países; lo que, nacionalmente, puede ser cuestionable al no encontrar el dialecto del país sede de la producción. Yendo más allá, para los mercados iberoamericanos dichos acentos se desdibujan ya que se corre el riesgo de distorsionar la percepción del resto de los posibles espectadores sobre los acentos ecuatorianos. Por tal motivo, este aspecto podría ser superable para el espectador, siempre que la historia sea ampliamente compartida en el imaginario de los cinéfilos.

En definitiva, el nulo apoyo de los entes rectores del cine en el país, motivó la aplicación de un plan de producción con tiempos apretados y recursos propios que devinieron en una producción de bajo presupuesto que cuenta una historia de interés, como es la corrupción.

Referencias

- Burch, N. (1987). *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Carmona, J. (2015). Película *El Gobernador*. (Cinetel, Entrevistador)
- Castro, C. (2015). Película *El Gobernador*. (F. Cine, Entrevistador)
- Cineteca Nacional de México. (1974). México: Sistema del Banco Nacional Cinematográfico.

DLE. (2016). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 28 de septiembre de 2016, de <http://dle.rae.es>

Echegaray, D. E. (1887). *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Madrid: José María Faquineto.

Jara, T. (Director). (2011). *A tus espaldas* [Motion Picture]. Ecuador.

King, J. (1994). *El Carrete Mágico: Una historia del cine latinoamericano* (Primera edición ed.). Colombia: Tercer Mundo Editores.

LFCN. (2006). *Ley de Fomento del Cine Nacional*. Quito: Registro Oficial 202, 3 de febrero de 2006.

MCyP. (n.d.). *Ministerio de Cultura y Patrimonio*. Retrieved 2016 2 йил 13-octubre from <http://picultural.culturaypatrimonio.gob.ec/>

Morín, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

Santos, Z. (2003). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

¹ Información proporcionada por el autor, referenciada en el libro de King.

La representación del origen de la humanidad en *2001: A Space Odyssey*

2001: A Space Odyssey | Stanley Kubrick | 1968

Valentín Huarte*

Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Recibido 5 de julio 2017; aceptado: 26 de septiembre 2017

Resumen

Las relaciones entre humanidad y técnica enfrentan al pensamiento con una serie de paradojas. Para dar comienzo a nuestra exposición, recuperamos la síntesis propuesta por Andrew Feenberg en relación con este problema. Luego nos concentramos en la exposición de las tesis centrales del filósofo francés Bernard Stiegler, quien ha intentado dar respuesta al problema a través de una elaboración conceptual original. Restituimos brevemente las definiciones de los conceptos de sistema técnico, tendencia y anticipación, para considerar el comentario y apropiación que el francés realiza de los descubrimientos de la paleoantropología de Léroï-Gourhan. Finalmente, nos abocamos a un comentario de la película “2001: Odisea en el espacio” a la luz de esta problemática, en la cual intentamos aplicar los conceptos expuestos.

Palabras Clave: Stiegler | técnica | tiempo | anticipación

The representation of the origin of humanity in '2001: A Space Odyssey

Abstract

The relations between humanity and technics confront thinking with a series of paradoxes. In order to start our exposition we return to the synthesis elaborated by Andrew Feenberg in relation to this problem. Then we focus on the exposition of french philosopher Bernard Stiegler's propositions, who has attempted to give an answer to this problem through an original theoretical development. We return succinctly to the concepts of technical system, tendency and anticipation in order to consider the commentary and appropriation that the french philosopher makes of the paleoanthropological discoveries of Léroï-Gourhan. Finally we focus on some remarks in relation to the movie “2001: Space Odyssey” in the light of this issues, in order to apply the previously presented concepts.

Keywords: Stiegler | Technics | Time | Anticipation

“Cadavre par le bras
écarté du secret qu'il detient”
Mallarmé, *Un coup de dés*

Una paradoja es algo inesperado, algo *incroyable*. Una comprensión geométrica de su etimología podría precisarse así: se trata de un enfrentamiento entre una línea que se instituye como la *opinión*, siempre predecible en su devenir, y el punto que constituye un enunciado singular que implica la contradicción. *La paradoja es entonces una oposición, un juego de oposiciones*. ¿Cómo se llega a la paradoja? La aporía es lo que está antes, lo que se despliega en el razonamiento que conduce a la paradoja. A su vez, la aporía es algo imposible de ser atravesado, un límite infranqueable que constituye dos espacios in-

comunicables. Andrew Feenberg dijo hace algunos años que hoy el pensamiento de la tecnología implica un pensamiento paradójico, aunque intentara expresar más bien un estado factual y no un límite del pensamiento.¹ En la enumeración que ofrece el autor, hay dos paradojas recurrentes, que funcionan de manera combinada: *la paradoja de lo obvio* y *la paradoja del origen*, cuyos enunciados dicen respectivamente: *lo que es más obvio es lo que se halla más oculto* y *detrás de cada cosa racional existe una historia olvidada*.

La paradoja de lo obvio piensa el siguiente problema: “el medio pasa al fondo y lo que vemos en primer plano son los efectos que ese medio posibilita” (Feenberg, 2009). Platón dijo que si el mundo estuviera hecho de oro, el oro sería lo único que no podríamos conocer,

* huartevalentin@gmail.com

ya que *no podríamos oponerle nada* (STIEGLER, 2002: 166). Aristóteles dijo que los animales acuáticos no se dan cuenta de que un cuerpo mojado toca a otro cuerpo mojado. Entonces, la pregunta que esta primera paradoja precipita es: ¿de qué está hecho *nuestro* mundo? ¿Cuál es el *agua* en la que nos movemos?

La segunda paradoja se desenvuelve afirmando que “estos objetos [objetos técnicos] se diferencian de las cosas y personas comunes por *la manera en que se relacionan con el tiempo*” (Feenberg, 2009). Esta forma particular de relación entre los objetos técnicos con el tiempo nos sitúa siempre en el *olvido* de su historia y en la *desconexión* en relación con su pasado. La combinación de todos estos enunciados funciona así: *olvidamos lo obvio y obviamos el olvido*. Lo que no dejamos de olvidar ni de obviar, como los peces no saben del agua en la que viven, es la técnica, las herramientas y los objetos que nos rodean, *eso* que estructura nuestro mundo. Por último, una tercera paradoja en el texto de Feenberg, *la paradoja de los medios*, que afirma que *los medios son el fin*: “Nosotros ahora usamos nuestras tecnologías tal como llevamos ropa y joyas, como formas de presentación de nosotros mismos. (...) *Uno* es lo que *uno* usa.” (Feenberg, 2009). Hay que preguntar entonces ¿quiénes somos nosotros?

Se constituyen así dos polos problemáticos, el hombre y la técnica. Pero ¿se trata de dos *términos*, y por lo tanto de una oposición? ¿Nos enfrentamos a un espacio que no permite el paso, un espacio imposible de atravesar? Desde siempre, preguntar por una cosa es preguntar por su origen, y el origen implica siempre la aporía, el límite infranqueable. La aporía impulsa la metafísica, que se estructura a través de la serie de oposiciones paradójicas que constituyen su historia (cuerpo/alma, materia/intelecto, hombre/animal, naturaleza/artificio, etc.) Pero la metafísica es también el fin del pensamiento y el origen del mito, el *olvido* de la historia. Para evitar el origen milagroso, debemos encontrar una desviación imperceptible en el *comienzo*. Porque el *comienzo*, como bien sabía Nietzsche, es el fin de la metafísica.

1. La técnica

“A la humanidad le gusta desentenderse de las cuestiones sobre origen y comienzos: ¿no debe estar uno casi deshumanizado para sentir en sí la propensión opuesta?”
F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*

Para *pasar a través* de las paradojas, es necesario pensar sin narrar un mito. Platón hizo lo contrario. Median-

te el mito de Perséfone en *Menón*, Platón evita la aporía estableciendo que el buscar y el aprender no son otra cosa más que una *reminiscencia*. En *Fedro*, diálogo que traza una variación sobre este mito, se narra la historia de Teut, Dios egipcio que inventó el cálculo, la geometría, la astronomía y la escritura. Esta última, sistema técnico que domina el devenir de nuestra cultura, es condenada por el filósofo, situada en *oposición* al pensamiento. La estructura que puede extraerse de este hecho constituirá una repetición constante en la historia del pensamiento occidental: aporía-mito. Sin embargo, el mito no soluciona nada.

Hay que plantear la pregunta de manera adecuada. Una respuesta común al problema de la técnica, un lugar al que el pensamiento llega con facilidad, es la afirmación de que es el *hombre*, y *solo él*, quien inventa la técnica. Para Feenberg se trata de una concepción instrumentalista, según la cual el objeto técnico se define como *herramienta neutra* que el hombre inventa y manipula a su propio arbitrio. Es el paradigma del artesano, según el cual el objeto es, ante todo, un *medio* (Feenberg, 2009). Pero esto, nuevamente, no explica nada. Hay que evitar la concepción instrumentalista, ya que el pensamiento sobre los fines y los medios narra también un mito, el mito del *hombre*. No se trata aquí de una excusa para no pensar la tecnología o la técnica en su dimensión ético-política. Si hay que dar cuenta de la desviación y del lento proceso por el cual *hay* técnica, entonces debe garantizarse una dimensión autónoma para la reflexión.

Dos exigencias deben ser satisfechas para evitar el milagro: la autonomía y el carácter procesual del desarrollo. Se descubre así un nuevo punto de partida, según el cual la técnica constituye un ámbito de realidad independiente, que no se deja atrapar *completamente* por las disciplinas del hombre, ni por aquellas que tienen por objeto la materia o la vida, que deviene según sus propias reglas, y que puede definirse como el “proceso de organización de la materia inorgánica” (Stiegler, 2002). Tres conceptos guiarán la exposición y permitirán dar un paso adelante.

a. Sistema Técnico²

El concepto de *sistema técnico* es ineludible, en la medida en que permite delimitar el *objeto* de cualquier reflexión que pretenda dar cuenta del fenómeno técnico, asumiendo que su realidad no es la de un *individuo aislado* y perfectamente constituido, sino la de un

conjunto relacional que instituye un sistema más o menos estable, que implica unas leyes de funcionamiento y transformación. Un sistema técnico es una “unidad temporal, es una estabilización de la evolución técnica en torno a un punto de equilibrio que se concretiza en una tecnología en particular” (Stiegler, 2002: 54). Esta definición garantiza las dos exigencias impuestas más arriba, constituyendo a la realidad técnica como un *organismoparticular*, sin negar su carácter procesual, su historia y su devenir. Se trata de un sistema autónomo, que evoluciona según un esquema de posibilidades combinatorias finitas. Las soluciones posibles a los problemas de adaptación de las partes del sistema entre sí y del sistema con el medio (i.e. con los otros sistemas: económico, político, geográfico, etc) son limitadas, lo que permite hablar en última instancia de *sobredeterminación funcional*. Es lo que Simondon piensa mediante el concepto de *proceso de concretización* cuando afirma que el *objeto técnico* se define según el proceso ontogénico de su devenir. El proceso de concretización es una tendencia evolutiva que tiene su comienzo en un esquema arquetípico de funcionamiento, y que avanza conquistando su autonomía mediante el acoplamiento cada vez *menos ruidoso* de sus partes. La ciencia que se encarga de este proceso, a la que Simondon piensa como una “psicología de máquinas”, lleva el nombre de *mecanología*.

No es entonces el hombre bajo la máscara del *genio inventor* quien determina la historia de los objetos técnicos. No es ya quien *crea* la maquinaria: es simplemente su *operador*. Estas reflexiones plantean un nuevo problema, que puede denominarse el problema de la universalidad. Es lo que intentaremos mostrar en la exposición del concepto de tendencia.

b. Tendencia

Si el proceso de concretización es una dinámica que prescinde del *genio inventor*, renuncia también a cualquier privilegio en lo que a localidades culturales se refiere. Debería hablarse entonces de una tendencia técnica universal. Leroi-Gourhan, antropólogo y paleontólogo francés que realizó aportes fundamentales a los estudios sobre la prehistoria del hombre, tomó el término en cuestión de la obra de Bergson. Este acuñó el concepto para pensar el problema de la vida. Bergson pensaba que la materia se definía fundamentalmente como una tendencia a constituir sistemas aislables. La vida es esta tendencia, que nunca se realiza por completo, pero que

implica una serie de procesos irreversibles, de elecciones que implican siempre un camino hacia la *individualidad*, lo cual entra necesariamente en conflicto con la función reproductiva (Bergson, 2007).

Leroi-Gourhan aplica este concepto al estudio de los sistemas técnicos como guía, definiendo procesos que constituyen líneas o familias (*phylum*) de objetos que se concretizan siempre en un medio geográfico y étnico determinado. Las herramientas de un determinado grupo cultural no son tanto sus *creaturas*, sino más bien la manera concreta en que la tendencia técnica se difracta y cristaliza en una serie de *hechos técnicos*. Cada *hecho* tiene su singularidad, pero esto no quita que lo que *empuja* a su realización sea *lo mismo*. La tendencia se concretiza de esta manera, determinada por un medio particular y por la materia bruta que organiza, cuyas propiedades plásticas y funcionales trazan esquemas posibles para su *inscripción en los hechos*.³

Esto aclara en gran medida el problema del préstamo y la invención. Para explicar el hecho de que distintas culturas separadas por distancias geográficas que hacen improbable su encuentro desarrollen sistemas técnicos similares, el punto de vista *culturalista* sostiene que hay invención y luego una cadena de préstamos que se representan en el mapa como la expansión de círculos concéntricos. Mediante el concepto de *tendencia* se salva este problema, en contra de cualquier forma de etnocentrismo, como el que presentan las tesis culturalistas, dado que sostienen que una etnia particular, situada en el centro de un círculo, posee el *genio de la invención*.

Si pensamos la función del hombre en este proceso de concretización, encontramos uno de los problemas planteados por Simondon: *el inventor se convierte en el operador*. Este problema es pensado mediante el concepto de *anticipación*.

c. Anticipación

Se ha visto entonces que el fenómeno técnico implica el surgimiento de un tercer medio, que sobrepasa la clásica división $\Phi\Theta\Upsilon/\text{TE}\chi\text{V}\Omega$, medio en el cual evoluciona según sus propias reglas un tercer tipo de entes que no responden ni a la clasificación biológico/zoológico, ni tampoco se agotan en la pura materia, lo inorgánico organizado *entre* el hombre y la materia. El estudio de esta evolución se hace posible mediante los conceptos de *sistema técnico* y de *tendencia*. Sin embargo, resta pensar un problema, que surge cuando se considera la tendencia

técnica universal y su relación con los hechos técnicos concretos: ¿cómo se relaciona la universalidad de la tendencia con cada sistema cultural? ¿Cuál es la relación que existe entre la tendencia como fuerza que empuja a la concretización y las distintas etnias en las cuales dicha tendencia se exterioriza?

Las determinaciones de la materia inerte limitan las posibilidades de construcción de herramientas, como también lo hacen las determinaciones del medio geográfico, climático, animal, vegetal, etc. Todo eso constituye el *medio exterior*. También existen determinaciones del *medio interior*, que implican una serie de tradiciones culturales o intelectuales, un determinado desarrollo de la memoria. Esta doble determinación revela el carácter doble de la tendencia, que en última instancia puede definirse como el “movimiento en el medio interior que se va apoderando progresivamente del medio exterior” (Stiegler, 2002: 92). Esta última aclaración tiene su complejidad, y deberíamos evitar *meter por la ventana lo que fue sacado por la puerta*. De hecho, el concepto de *tendencia* que privilegia el medio interior es fácilmente asimilable por un pensamiento de la *intención*. En este punto es importante introducir el concepto de *anticipación*, tal como es presentado por Simondon, para demostrar que el hombre no es la fuente intencional de la tendencia.

Simondon, reflexionando sobre el problema del hombre y la máquina, pensaba que la singularidad del primero respecto de la segunda era su *función inventiva*: el hombre *se anticipa*. A diferencia de la máquina, que funciona según unas formas establecidas que le permiten procesar la información, *el hombre es inventor de formas*. En el proceso de concretización esta función inventiva del hombre es fundamental, puesto que si bien está limitada por las determinaciones hasta aquí estudiadas, y en cierta forma no puede más que responder a las posibilidades que estas trazan, el proceso de concretización no puede ponerse en marcha sin la *anticipación*. Esto es equivalente a decir que el hombre tiene una cierta comprensión del tiempo, que le permite estar *lanzado siempre hacia adelante*.⁴ Basándose en esta tesis, el pensamiento de Stiegler supone una innovación profunda en el esquema presentado: *la anticipación supone al objeto técnico, tanto como el objeto técnico supone la anticipación*. Esto es en última instancia lo que sostiene la enigmática tesis de su trabajo: *la técnica es el tiempo*.

2. El hombre

“Lo supondré [al hombre] conformado desde siempre tal como lo veo hoy, caminando con dos pies, sirviéndose de sus manos como lo hacemos nosotros”
Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad*

Llegamos así al segundo polo del problema, sin saltos, siguiendo el mismo rodeo. Rousseau intentó pensar una antropología científica, con algunos aciertos, aunque en el fondo haya dado por supuesto aquello que quería explicar. Supuso al hombre completo en potencia, con todas sus capacidades dadas de antemano, el uso del lenguaje y las herramientas, todo lo cual se actualiza bruscamente después de la *caída*. Sin embargo, el gran acierto de Rousseau fue ciertamente pensar que *todo surge simultáneamente, de una vez*. No puede pensarse un hombre que usa herramientas pero que no habla, que habla pero que tiene una anticipación limitada, que se anticipa en la operación técnica pero que no *muere*. Nietzsche afirmó: “Toda la teleología está construida sobre el hecho de que se habla del hombre de los últimos cuatro milenios como de un hombre eterno al que todas las cosas del mundo están orientadas desde un principio. Pero ha devenido (...)” (Nietzsche, 1996: 44). Al menos desde que Darwin formuló sus teorías, empezamos a comprender este hecho. Pero resta mucho por estudiar acerca de las condiciones de surgimiento de la humanidad. El problema es siempre la constante fuga del origen.

En 1959 se encontraron los restos de un homínido (*Zinjanthropus*), con una antigüedad aproximada de 1.7 millones de años, cuya masa encefálica es muy reducida, su cerebro está poco desarrollado, pero que sin embargo yace enterrado con sus herramientas talladas en piedra. Este hecho es decisivo según Stiegler, dado que hay que concluir a partir de él que la inteligencia cerebral es un epifenómeno, por lo tanto un hecho secundario en relación con la *humanidad*. En este sentido, la hipótesis de Leroi-Gourhan es que el hecho decisivo en la evolución *del hombre* responde a la adquisición de la posición erguida y este problema se recorta en el ámbito de la biología.⁵ La posición erguida libera la mano, siendo este el acontecimiento fundamental para dar cuenta del comienzo del hombre. La mano apelará necesariamente al uso de las herramientas. El cerebro, en el trazado que ofrece Leroi-Gourhan, es simplemente el *operador* y no el *inventor*, y su función es coordinar el dispositivo corporal. Las mismas zonas de asociación cortical aseguran la movilidad de las manos y la producción de

símbolos fonético-gráficos, por lo cual el lenguaje mismo es impensable fuera de esta historia de estas prótesis. Una vez que las manos renuncian a su función motriz, la boca se libera de sus funciones de prensión.⁶ El hombre no es ya el origen de nada, no es necesario en la ecuación del comienzo, deviniendo simple resultado: “el hombre es la tecnología exudada por el esqueleto” (Stiegler, 2002: 228), “la herramienta es una verdadera secreción del cuerpo” (Stiegler, 2002: 219).⁷ La inteligencia es consecuencia de la conquista de la movilidad, de la liberación de la mano. Del *Australopithecus* hasta el *Homo Sapiens* esto es lo único que permanece (Stiegler, 2002: 224).

Este hecho decisivo indica un verdadero comienzo histórico que sitúa los temas pensados en la analítica existencial heideggeriana tal como es planteada en *Ser y Tiempo*, sentando las condiciones mismas en las cuales esta se vuelve posible. Las manos sueltas necesariamente apelan a las herramientas, acuden al *llamado* del mundo. Vacías, siempre en falta, lanzan hacia adelante, sitúan fuera del alcance de sí mismo, condición de posibilidad de la conciencia, de la capacidad de anticipación y proyección. No hay, como querría Heidegger, una comprensión del tiempo *auténtica* y una *inauténtica*. Estas mismas manos son las que tejen, saltando de utensilio en utensilio, el camino hacia la muerte, fundando así la dinámica de lo indeterminado. (Stiegler, 2002: 222). Lo posible no es cuantificable, y no podría haber una mera *anticipación técnica* (comprensión inauténtica del tiempo) que no alcanzara el evento siempre latente del fin. Todo tiene que surgir de una vez, *la posibilidad tiene que devenir posible*. En lo que refiere al lenguaje, sería igualmente inútil distinguir una expresión inauténtica, *meramente técnica*, un *casi lenguaje* acorde a una anticipación limitada, de una expresión intelectual o espiritual. La expresión es siempre la posibilidad de una generalización. El lenguaje, a menos que se trate de una palabra muda, una palabra que no dice nada, implica *todo el lenguaje*.⁸

El problema puede plantearse también en relación con la cuestión de la *memoria*. En el uso de las herramientas acontece una liberación respecto de la memoria genética, la invención de un nuevo estrato de memoria que ejercerá una función decisiva sobre el proceso de selección natural. Las herramientas fabricadas subsisten a la muerte de un determinado individuo y en su *forma* conservan la experiencia, experiencia que de otra manera estaría perdida para siempre. Se trata de una memoria propiamente tecnológica, que excede a la genética de la especie y a la epigenética del individuo. *El uso y la*

construcción de herramientas constituyen la condición de posibilidad de cualquier tradición. La organización de la materia inorgánica subsiste como un pasado no vivido, que posibilita la adopción y la comunicación entre generaciones (Stiegler, 2002: 260-263).

La argumentación precedente culmina decisivamente en lo que podría denominarse la *paradoja de la herramienta*, y nuevamente se está en un círculo: la herramienta es la condición de posibilidad de cualquier anticipación, y a su vez la anticipación no puede advenir si no es por el uso de esa misma herramienta.⁹ Para evitar la paradoja, debería afirmarse que el *albor del hombre* se constituye según un procedimiento transductivo. Nunca hay dos *términos* opuestos e incommunicables, el hombre y la técnica. Se trata más bien de dos polos problemáticos que surgen como resultado y amplificación de una desviación casi imperceptible, de un acontecimiento que no indica una discontinuidad en la evolución biológica, y que sin embargo marca un umbral, una ruptura irreversible. Este proceso configura la *invención del hombre*, expresión en la que el *de* indica el flujo constante que va de un término al otro, genitivo simultáneamente objetivo y subjetivo.



3. 2001: A Space Odyssey. The Dawn of Man

“La herramienta es ya una pantalla de proyección,
puesto que la adopción de tal pasado es
–inmediatamente– adoptar la capacidad de proyectar
un futuro”
Bernard Stiegler,
“La técnica y el tiempo III: el tiempo del cine
y la cuestión del malestar”

La primera parte del film *2001: Odisea en el Espacio*¹⁰ narra a su manera un mito sobre la creación del hombre. En el transcurso de las primeras escenas se presenta a un pequeño grupo de primates sujetos al azar de la selección natural como cualquier otro animal. Vulnerables al ataque de sus depredadores, obligados

a competir contra los de su misma especie por los recursos naturales, luchan afanosamente por su supervivencia. Una mañana, al amanecer, encuentran que un inmenso monolito gris, perfectamente rectangular, ha aparecido frente al lugar donde dormían. Este implante en la superficie terrestre altera el comportamiento de los antropoides, que saltan a su alrededor, lo huelen y lo tocan. Más allá de la enigmática irrupción y su permanencia extraña, el monolito no realiza ninguna acción, con un juego de palabras, podríamos decir: hace *nada*. En las escenas subsiguientes acontece la maravilla. Uno de los primates escarba la tierra en búsqueda de alimento sobre una zona en la cual se encuentran dispersos los restos de algunos mamíferos. Las manos inquietas encuentran un hueso, y en un instante *seinventa* la primera herramienta. El simio, ahora *casí* humano, empieza a golpear y destrozarse los huesos a su alrededor. Al día siguiente el grupo entero regresa hasta un pozo de agua del cual había sido expulsado por otro grupo de la misma especie. Cada individuo en el grupo que retorna está armado con un hueso, y luego de matar a golpes a uno de los rivales, logran la conquista del lugar privilegiado. Un detalle casi imperceptible: *los individuos que portan armas tienden a mantenerse erguidos*.

El argumento es conocido: el monolito es un artefacto fijado por seres superiores que pretenden inducir en el grupo de primates un proceso de evolución acelerado. Cambiando dioses por extraterrestres, se trata de una variación sobre el mito de Prometeo, esta vez narrado en la pantalla grande. Cuando los dioses dieron existencia a hombres y animales, encargaron a Prometeo y a Epimeteo la tarea de repartir sus atributos y sus capacidades. Epimeteo hace la distribución, dotando a los distintos seres de habilidades especializadas, intentando siempre guardar el equilibrio para que “ninguna especie fuera aniquilada”. Pero cuando Prometeo llega e inspecciona el trabajo de Epimeteo, descubre que *el hombre ha sido olvidado*, carece de cualquier rasgo distintivo, desnudo y descalzo, completamente vulnerable. Prometeo se adelanta a redimir el olvido de Epimeteo, roba a Hefesto y Atenea su sabiduría técnica y el fuego, ofreciéndolos como regalos al hombre, supliendo su carencia. El mito prefigura una serie de conceptos fundamentales para el análisis de las escenas que nos ocupan.¹¹ Se trata de un juego fenomenológico, de pensar las condiciones de posibilidad para el surgimiento de cualquier conciencia. El vínculo inevitable es el que se anuncia entre la comprensión del tiempo y la manipulación de esa primera herramienta.



2001 funciona en nuestro tiempo como el mito platónico: viene para evitar el rodeo interminable, para situar y mostrar la escena del origen. Cuando los primates despiertan en esa mañana milagrosa, encuentran el monolito de piedra, *y nada más*. Señal de que algo ha sucedido, no importa qué, primera inscripción del tiempo en la materia, el monolito es la huella de un pasado no vivido. Lo que los extraterrestres han donado no es más que su ausencia. Este acontecimiento singular precipita el proceso de anticipación en el primate que se encuentra con esa primera herramienta. El recuerdo del monolito articula la proyección sobre el uso del hueso: se escenifica entonces el primer éxtasis temporal, la invención del primer hombre. Como no podría ser de otra forma, todo surge en simultáneo, de una vez. En las escenas subsiguientes puede verse que cada individuo del grupo posee su propia herramienta, que el descubrimiento se ha compartido. Así regresan hacia el pozo de agua del cual habían sido expulsados y se lanzan a la lucha, ésta vez en condiciones desiguales, triunfando finalmente debido al uso de las armas: una variación sobre la selección natural, esta vez asistida por un suplemento externo.

Muchos animales se sirven de herramientas, sin devenir humanos. El mito no explica nada. El monolito es el artificio del milagro, el instrumento inexplicable que permite el salto en la narración. Poco importa si fue implantado realmente por seres extraterrestres, hipótesis que nunca se ve del todo confirmada. Su función en la historia no necesita de la certeza de su procedencia. Esta primera secuencia de la película articula una serie de elementos ineludibles: memoria y tiempo, herramienta y anticipación, retraso y posterioridad. Sin embargo, si se evitara retrasar perpetuamente el origen, llevar el relato siempre a un punto anterior, al lugar en el que la historia se vuelve imposible; es decir, si se renunciara al monolito, entonces debería invertirse la narración y afirmar que *todo comienza por los pies*, tal como lo demuestra la paleoantropología de Léroï-Gourhan.

Al final de la primera secuencia del film se asiste a una elipsis en la que se suprime un bloque espacio-temporal de aproximadamente cuatro millones de años, tal vez la más larga en la historia del cine. El corte no implica disconti-

nidad alguna. Todo lo contrario: si no es preciso narrar la historia suprimida, es porque la secuencia ausente se comprende con naturalidad, sin sobresaltos, como si tratándose del *comienzo del hombre* no hubiese otro acontecimiento singular que mereciera ser narrado en detalle. Del hueso a la nave espacial en menos de un segundo, aceleración exagerada, de lo que se trata es de un enorme incremento en la velocidad de la narración. *La conquista del espacio* es el resultado, el desenlace inevitable de la *invención del hombre*. O lo que es lo mismo: *para conquistar la infinitud del espacio sólo es necesario comprender el tiempo*.



Referencias

- Bergson, H. (2007) *La evolución creadora*, Buenos Aires: Cactus.
- Bodei, R. (2006) *Destinos personales*, Córdoba: El cuenco de plata.
- Feenberg, A. (2009) *Ten Paradoxes of Technology in Technē, vol. 14, no. 1*. Texto disponible en: <http://www.sfu.ca/~andrewf/paradoxes.pdf>.
- Heidegger, M. (1994) *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- George Liddell & Scott (1940) *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- Léroï-Gourhan (1999) *El hombre y la materia*, Buenos Aires: Taurus.
- Nietzsche, F. (1996) *Humano, demasiado humano*, Madrid: AKAL.
- Simondon, G. (2007) *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires: Prometeo.
- Stiegler, B. (2002) *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*, Gipuzkoa: Hiru.
- (2001) *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Gipuzkoa: Hiru.

¹ “Se da entonces que la mayoría de nuestras ideas de sentido común acerca de la tecnología están equivocadas. Por esto es que he escrito mis proposiciones en forma de diez paradojas, aunque aquí uso la palabra en un sentido aproximado (...) Esperemos que pronto dejen de sentirse como paradójicas y se conviertan en el nuevo sentido común.” (Feenberg, 2009).

² El concepto de sistema técnico ha sido formulado por distintos autores. En lo que refiere a Feenberg, el concepto responde al problema que plantea la *paradoja de las partes y el todo*: “el origen aparente de todos los complejos (complex wholes) reside en sus partes, pero (...) en realidad es que las partes tienen su origen en el conjunto al que pertenecen.” (Feenberg, 2009). No es extraño que el interlocutor de Feenberg en este caso sea el mismo Heidegger: el mismo concepto de *Gestell* piensa el sistema técnico a nivel global, i.e. en la medida en que la tecnología ha alcanzado su completa *desterritorialización* (Heidegger, 1994). Una elaboración original de este problema es propuesta por Gilbert Simondon, quien divide la realidad técnica en tres niveles: elemento, individuo y conjunto. Estos tres niveles trazan una serie de relaciones posibles, a través de las cuales se vuelve pensable la historia de los objetos técnicos (Simondon, 2007).

³ Cfr. (Stiegler, 2002: 74): “Leroï-Gourhan integra un determinismo casi biológico que no existe en Gille, pero en el que, también ahí, las son estrechas. (...) La misma limitación, el mismo principio de despilfarro y de inscripción del ser vivo en las condiciones establecidas por la materia inerte del medio determinará la forma de los utensilios. La textura de la madera impone las formas de las horas y la colocación de los mangos.” También (Leroï-Gourhan, 1999: 13): “El determinismo técnico es tan fuerte como el de la zoología: al igual que como Cuvier, al descubrir una mandíbula de zarigüeya en un bloque de yeso, pudo invitar a sus incrédulos colegas a seguir sacando con él el esqueleto y predecirles cómo serían los huesos marsupiales, la etnología puede, en cierta manera, hacer previsiones, a partir de la forma de la hoja de una herramienta, sobre la forma del mango y sobre el empleo de la herramienta completa.”

⁴ Cfr. (Simondon, 2007: 154): “Lo viviente transforma la información en formas, el a posteriori en a priori; pero este a priori está siempre orientado hacia la recepción de la información a interpretar. La máquina, por el contrario, fue construida según un cierto número de esquemas y funciona de manera determinada; su tecnicidad, su concretización funcional en el nivel del elemento son las determinaciones de las formas. El individuo humano aparece entonces como aquel que tiene que convertir en información las formas depositadas en las máquinas.”

⁵ Cfr. (Stiegler, 2002: 217-218): “La adquisición de la posición erguida que es ‘una de las soluciones dadas a un problema biológico tan antiguo como las mismas vértebras’ se inscribe en la serie de los seres vivos y como término lógico de su evolución a partir del cual debe ser pensada la relación mano-cara en el campo anterior, con la consecuencia primordial de que ‘la herramienta para la mano y el lenguaje para la cara son dos polos de un mismo dispositivo (...)’”

⁶ Cfr. (Stiegler, 2002: 218): “La posición erguida determina un nuevo sistema de relaciones entre esos dos polos del ‘campos anterior’: la ‘liberación’ de la mano de sus funciones de motricidad es también la de la cara de sus funciones de prensión. La mano apelará necesariamente a las herramientas, órganos inmóviles, ya que las herramientas de la mano apelan al lenguaje de la cara.”

⁷ Esta tesis recuerda al planteo de Shopenhauer, según el cual el cerebro no es más que el parásito del organismo: el psiquismo es un estado del cuerpo. Cfr. (Bodei, 2006: 73): “La idea del cerebro, de los nervios y de la médula espinal como parásitos del organismo es elaborada por Schopenhauer a partir de la fisiología de su época (en especial a partir de las obras de Xavier Bichat, L.C. Treviranus y Marshall Hall.”

⁸ Cfr. (Stiegler, 2002: 250): “La expresión es la posibilidad de la generalización. Es decir, de la anticipación como intelectualización. El símbolo es siempre ya el símbolo intelectual, general, nunca es simplemente ‘símbolo técnico’ de un lenguaje sólo técnico – y es siempre a través de adverbios de este tipo [casi] que el pensamiento se reconcilia con sus límites.”

⁹ Cfr. (Stiegler, 2002: 231): “Todo el problema, que se convierte así en la distensión del pasado, del presente y del futuro, está atrapado en ese círculo en el que la herramienta aparece a la vez como resultado de la anticipación, exteriorización, y como condición de cualquier anticipación, ya que la misma anticipación aparece como la interiorización del hecho originario de la exteriorización”.

¹⁰ Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, 2001: A Space Odyssey, USA-UK, 1968 [De aquí en adelante nos referimos al film simplemente como 2001.

¹¹ Hay un juego ineludible en las etimologías de los nombres de ambos titanes. Προμηθεύς se compone de la siguiente forma: προ- es una preposición que significa “enfrente”, “delante”. La raíz meteia proviene de μανθάνω, verbo que significa comprender, aprender, estudiar, instruirse. Prometeo es entonces el que sabe con anticipación. El sentido etimológico del nombre de Epimeteo es semejante al de Prometeo, salvando la diferencia del prefijo επι- que interpretado en su sentido temporal es “luego, después”. Epimeteo es entonces el que sabe con retraso, el que sabe después. Cfr. (George Liddell & Scott: 1940).

Reseña de libro

El ojo maravilloso. (Des)encuentros entre psicoanálisis y cine

Eduardo Laso | Ediciones Rojo | 2017

Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires



El ojo maravilloso

(Des)encuentros entre psicoanálisis y cine

Eduardo Laso

Rojo Editores

Buenos Aires, 2017, 208 páginas

ÍNDICE:

Introducción

I Parte: El interés del cine por el psicoanálisis

II Parte: El interés del psicoanálisis por el cine

Para concluir

Bibliografía

¿Es filmable el psicoanálisis? Ante la proliferación de películas y series que buscan recrear en la pantalla la figura de analistas y pacientes, la pregunta se torna ineludible. Para abordar esta delicada cuestión, a la vez clínica y estética, acaba de aparecer el libro más esperado: *El ojo maravilloso: (des)encuentros entre psicoanálisis y cine*. Fruto de una investigación rigurosa de décadas, la obra de Eduardo Laso viene a coronar su sólida formación en psicoanálisis, epistemología y ética, junto a su pasión por el cine. Docente durante muchos años de la cátedra de Irene Friedenthal (Psicoanálisis: Freud) y miembro fundador de la Sociedad Porteña de Psicoanálisis, es actualmente investigador del Programa de Ciencia y Técnica de la UBA y docente de Ética y Derechos Humanos y de Psicología en el CBC.

Para dar una semblanza de sólo uno de los puntos desarrollados en el libro, digamos que Sigmund Freud, el inventor del psicoanálisis, fue recreado en la pantalla en más de veinte películas. Encarnado por actores como

Montgomery Clift, Curt Jurgens, Max von Sydow o Viggo Mortensen, su figura se transformó en un ícono de la cultura. El cine representó a Freud analizando a sus pacientes clásicas, como Anna O., Elizabeth von R, o Dora, pero también a Gustav Mahler, Marie Bonaparte o Lou Andreas-Salomé. Y por cierto a personajes apócrifos, como al joven Indiana Jones, Sherlock Holmes, Hitler, el Sr. Spock, o el mismísimo vampiro de Transilvania. Esta larga serie, que va desde representaciones sublimes hasta banalizaciones ridículas, nos informa sobre el carácter revulsivo del psicoanálisis. Su visionado y lectura atentapor parte de Eduardo Laso permite pensar la tensión entre ética y estética, a la vez que introducir cuestiones epistemológicas desde una renovada experiencia como espectadores en una sala de cine.

Transcribimos a continuación el índice completo del libro, que habla por sí solo sobre su originalidad, profundidad y enorme atractivo estético-conceptual:

* jjmf@psi.uba.ar

Introducción

I Parte: El interés del cine por el psicoanálisis

El psicoanálisis es infilmable

El primer film psicoanalítico: *Misterios de un alma* de G. W. Pabst (1926)

El analista como detective: *Spellbound* de Alfred Hitchcock (1945)

Freud, pasión secreta (1962): Sartre y Huston visitan Berggasse 19

Freud como personaje cinematográfico: de lo sublime a lo ridículo

Transferencia y deseo del analista: *Un método peligroso* de David Cronenberg (2011)

Las desventuras del psicoanalista en el cine

II Parte: El interés del psicoanálisis por el cine

El psicoanálisis va al cine

El doble y lo ominoso: *El estudiante de Praga*

Una cinemateca lacaniana

A) Menciones: *Un perro andaluz*, *La cabeza contra las paredes*, *Calcuta*

B) Citas: El objeto único de codicia: *La regla del juego* de Jean Renoir (1939)

El ojo del Leviatán: *La dulce vida* de Federico Fellini (1960)

Buñuel con Sade: *Él* de Luis Buñuel (1953)

El encantador esclarecedor de enigmas: *Psicosis* de Alfred Hitchcock (1960) y *Suddenly, last summer* de Joseph Mankiewicz (1959)

Gestos y relatos: *Rashomon* de Akira Kurosawa (1960)

Apóstoles: *Viridiana* de Luis Buñuel (1961)

Hommelle: *If...* de Lindsay Anderson (1968)

El rico no paga: *Fellini Satyricon* de Federico Fellini (1969)

C) Referencias: Harpo Marx, Cosa muda

La caridad empieza (y termina) en casa: *Monsieur Verdoux* de Charles Chaplin (1947)

Contabilizando las faltas: *Nunca en domingo* de Jules Dassin (1960)

El duelo logrado: *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1960)

Números imaginarios y perversión: *El joven Törless* de Volker Schlöndorff (1966)

No hay relación sexual: *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima (1976)

Para concluir

Anexos

Bibliografía

Reseña

TerraDois

TerraDois | Jorge Forbes | 2016-2017

Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires



Resumen: *TerraDois*, la creación del psicoanalista Jorge Forbes que se emite por la televisión pública brasileña, fue nominada por la Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) para el premio 2017 a mejor programa televisivo. Esta breve reseña ofrece algunos lineamientos sobre la original propuesta ético-estética, leída en interlocución con la conocida serie inglesa *Black Mirror*. El texto integra la contribución del autor a la conversación anual de IPLA que tendrá lugar en São Paulo el 8 y 9 de diciembre de 2017, destinada justamente a una reflexión psicoanalítica sobre *Terra Dois*.

¿Qué es TERRADOIS?

Jorge Forbes llama TERRADOIS a este nuevo planeta que habitamos. Un planeta que es geográficamente igual al que siempre hemos conocido, y cuyos habitantes nos resultan familiares. Pero allí terminan las similitudes. Porque a partir de entonces, todo se transforma. Desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por las distintas etapas de la vida: educar, estudiar, amar, casarse, trabajar, procrear, profesionalizarse, divertirse, jubilarse, todo deviene radicalmente diferente.

A la manera de la serie *Black Mirror*, cada episodio presenta un escenario de esta transformación. Una transformación que ya está en curso y de la cual somos protagonistas aun sin advertirlo. Pero a diferencia de la serie inglesa, la propuesta de Forbes introduce una estrategia explícita de pensamiento sobre el problema.

Cada episodio se inicia con la entrada de un tema, presentado por Jorge Forbes en diálogo con una periodista. Luego se pasa a una deliberación, en la que participa el equipo de producción, incluidos los guionistas y actores que serán responsables luego de la dramatización del escenario en discusión. Tiene lugar entonces un teatro dentro del teatro, en el que a la manera de la *play scene* de

Hamlet, se pone en acto el núcleo real de la cuestión. En el cierre, el psicoanalista interpela la escena abriendo así un efecto de subjetividad suplementaria.

Desde el Programa de Ciencia y Técnica de la UBA se está trabajando en el subtítulo al español de los episodios y en la organización de una reflexión sobre el material allí desplegado. A manera de adelanto, proponemos el visionado de un episodio que indaga la cuestión de la inmortalidad.

El episodio se llama “Sinfonía sin fin” y puede ser pensado en interlocución con el capítulo “San Junípero” de la serie *Black Mirror*. Mientras que en la serie inglesa las ancianas pudieron hacer algo con el síntoma, los personajes de *Terra Dois* quedan atrapados en la repetición a que conduce el anhelo de inmortalidad. En el episodio queda claro el anhelo yoico, narcisista, de querer vivir para siempre, encarnado en el discurso del músico que se empeña en permanecer virtualmente. Pero es interesante ver que el efecto de déficit alcanza también al otro personaje, Tom, quien sobre el final cree haber burlado la trampa que se le había tendido. Pero no advierte que, banalizando la música y la personalidad del muerto, se condena él mismo a una degradación como sujeto.

Recordemos por un momento el film “El secreto de

* jjmf@psi.uba.ar

sus ojos”: cuando Morales, el personaje jugado por el actor Pablo Rago se empeña en garantizar la reclusión perpetua del asesino Gómez, no advierte que se condena él mismo a reclusión perpetua. Análogamente, Tom, se esclaviza a sí mismo al asumirse como celador de la progresiva descomposición musical y humana del otro.

En otras palabras, el anhelo de inmortalidad, no solo es vano para quien ya no está, sino también para los guardia-

nes de su pretendida permanencia. En el episodio de *Black Mirror* se trata de la gigantesca empresa de realidad virtual, con los nichos de los muertos vivos latiendo al compás de la repetición. En *TerraDois*, del gesto maniaco y vengativo de Tom y su plan de convertir al otro en “un idiota que vivirá para siempre”. ¿Qué culpa está penando este joven en relación al duelo por su padre, cuando para evitar responder por ella se embarca en velar el suicidio del otro?

La clínica lacaniana de TerraDois

Otros episodios de TerraDois han sido comentados por psicoanalistas en el marco de las Jornadas Anuales de IPLA, en São Paulo:

“Versão do Amor” (Versión del amor)

Felipe de Souza Simil

Márcia Maria Venâncio

Silva Marlene Cardoso

Raquel de Freitas Poli

Renata de Melo

Felipe da Silva

Tutora: Dorothee Rüdiger

“O Chefe que virou Chef” (El jefe de familia que devino chef de cocina)

Clovis Pinto de Castro

Edwin Koterba Gislaine

Romão Batista

María do Carmo Branco

Silvia Marques

Renatta Giongo Ming

Tutoras: Elza Macedo y Teresa Genesin

“Caffeine” (Cafeína)

César Nogueira

Glauco De Vita

Katia Calegari

Luciana Celani

Paulo Afonso

Ronca Sheila de Feba

Wilza Medeiros

Tutores: Alain Mouzat y Liège Lise

“Envelhescência” (Envejecimiento)

Anna Carmagnani

Antonio Marcos Pereira Della Gatta

Débora C. M. Baghin Spinelli

Heloína Araujo de Langlais

Hugo Vieira

Lilian Cristina Costa Matos

Natália Sardenberg

Tutora: Liège Lise

Para quienes deseen ver estos y otros episodios, las versiones originales en portugués están disponibles en el canal YouTube de TerraDois: <https://www.youtube.com/channel/UC7B7bLcR8jKAGhQ1-GJVvcg>

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Irene Cambra Badii
Mirta Carrasco
Maricruz Castro Ricalde
Josep Gavalda Roca
Valentín Huarte
Santiago Martín López Delacruz
Annika Maya Rivero
Ana Irene Medina
Diego Mollá Furió
Álvaro Pazmiño Tello
Marina Trakas

ÉTICA & CINE es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.



UiO : **Faculty of Medicine**
University of Oslo

- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.



- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay