

Capítulo X

Del poder del cine⁵³

Silvia Morelli

Universidad Nacional de Rosario /

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

*El cine nos ayuda a suturar heridas
provocadas por las ilusiones
que alguna vez nos ha prestado
o tal vez se las hubimos robado.*

I

Esa cosa frágil que no deja de moverse, dice Russo. Tan ambiguo que Bazin se referirá a él como arte impuro compuesto hasta lo imposible mientras que Comolli preferirá al cine monstruo armado por el collage más controvertido que ha podido tener el arte. El cine fue imaginado, soñado, pensado antes que fabricado. Será entonces que la bella bestia cinematográfica tendrá proféticamente, como sostiene Comolli, cabeza de Miéless y el cuerpo de Lumière no quedándole otra alternativa que la de cumplir su propio destino. Extraño objeto, el cine, disputado por una mixtura de falta, deseo e ilusión mientras la industria del espectáculo y el mercado ensayan tentaciones para no dejarlo escapar.

Fábrica de sueños, una mujer, un revolver, un film. El cine es si tengo un personaje desde donde mirarlo, dice Godard tratando así de buscar modos de ver más que pretender hacerlo tras la falsa objetividad de la imagen. Si pretendemos explicar qué es el cine, no podremos, ya intentó hacerlo Bazin y apenas arroja algunas

⁵³ Publicado en Question N° 20. Año 2008

certezas dejándonos enigmas que no tendrán por qué ser respondidos y que le permitirán al cine seguir creciendo, sorprendiéndose a sí mismo. Trae consigo la energía del espectáculo, la tensión de la escritura, atracción de feria, reloj a manivela, cinta perforada.

En tanto, construcción discursiva, el cine es un dispositivo plagado de enunciaciones, de modos elaborados para decir algo de alguien, de un acontecimiento, de un miedo, de una fantasía, de una obsesión. Si pensamos entonces en este complejo arte como discurso cabe preguntarse quién es su autor y quién su destinatario; quién está tras la producción y quién tras el reconocimiento. Cuando se hace cine se comienza a tejer una trama que tal vez nunca acabe de elaborarse si es que en cada lectura un remoto espectador interpelará su discurso.

En este trabajo nos ocuparemos de analizar el discurso cinematográfico destacando la construcción de sentido a través de lo que osamos llamar huellas del discurso cinematográfico, en un intento de justificar algunos cruces de este discurso. Realizaremos un análisis y profundización de las huellas marcadas a través los procesos de producción y de reconocimiento de sentido, los efectos ideológicos del discurso cinematográfico y la hibridez de sus lenguajes. A través de éste pretendemos realizar reflexiones que inscriban al cine como síntesis de las perspectivas simbólica y tecnológica. Pretendemos formular argumentaciones coherentes que impliquen una síntesis original sobre el tema, ya trabajado por muchos a lo largo de la historia de la crítica y de las reflexiones teóricas sobre el cine.

El cine es ilusión, cuerpo y máquina, es deseo y falta, es creencia y miedo. Inspirados en Barthes cuando se refiere al poder de la literatura y a los vínculos de la literatura con el poder, nos preguntaríamos qué es lo que puede el cine, qué es lo que dejan de poder los discursos que se encuentran en el cine, cuáles son los vínculos del cine y el poder, cómo se construye el poder en el cine.

II

Huellas. Marcas inscriptas en la cultura, síntesis simbólica, visibles opacidades subjetivas, texturas y sonoridades de la historia, proveedoras de identidad y memoria. Al estudiar el poder del cine comenzamos a identificar algunas de sus huellas, que nos

permitirán hacer visibles las tensiones a través de las cuales éste demuestra su poder necesario para la construcción de efectos de sentido. La marca delata hasta dónde puede el cine, qué es lo que puede el cine, y por qué lo puede el cine. Atendemos a llamarlas *huellas de complejidad del discurso cinematográfico* pretendiendo encontrar en ellas registros maquínicos, lenguajes híbridos, ideologías y simbolismos que le dan esa identidad tan ambigua y controvertida que resulta de espesa definición, evitando al mismo tiempo que no se nos escurra de las manos.

Las huellas son marcas semióticas que imploran ser estudiadas. Para ello no hay que ir a su origen, su estudio no es genealógico, tampoco evolutivo. Las huellas están ahí, entre los acontecimientos, son nudos del discurso y aparecen de repente, por el medio, cuando menos las esperamos. Hay distintos registros de ellas y distintos modos de leerlas, según las subjetividades, las experiencias y los posicionamientos socio cognitivos.

III

Producción y reconocimiento. Es difícil decidir a quién llamamos autor en el cine. Quién es el autor de una película nos enfrenta, al menos, ante quien escribe el guión, ante quien la dirige y ante quien la interpreta. Puede que quien resulte ser el autor en cine esté escondido tras la arrogante denominación de director. Tal vez así sea porque es él quien decide rodarla, conoce la totalidad de su proceso y tiene control sobre éste. De este modo podríamos pensar que la categoría de autor está impregnada de poder sobre el filme para su manipulación en la construcción de efectos de sentido. El autor trabaja con la frustración y la insatisfacción como notas que despiertan la necesidad de contar algo. Lejos y afuera de esta discusión parecen quedar la escritura y la actuación. Aún así, en un acto que omita la alineación, los otros sujetos cinematográficos continuarán reclamando su autoría.

Ahora bien, qué papel le ocupa al cineasta, cuánto más hay tras éste y cuánto más se le atribuye en el proceso de producción de sentido que al director. ¿Cuánto más puede un cineasta como autor?, ¿cómo juega el poder en el director y en un cineasta?

Pero la dialéctica nos obliga a pensar aún en otro más, si hay autor, habrá lector dice Eco o destinatario, como lo llama Verón, o espectador, como correspondería

nombrarlo en la jerga cinematográfica. Nos preguntamos, ¿es posible pensar que el discurso del cine tiene un grupo destinatario?, ¿o está vinculado a la necesidad de su autor de hacer durar un poco más un hecho excepcional, cualquiera fuere su espectador?, ¿de qué modo está previsto el espectador en el cine? Cuenta Comolli (2002) que el nacimiento del cine fue por partida doble. Junto con él nació su espectador. La invención del cine adjunta la del espectador, de modo que no hubiera podido ser tal sin este sujeto destinatario de sus pasiones. El espectador cinematográfico vive entrampado en una eterna ingenuidad de niñez, será siempre niño mientras necesite creer en el cine. El cine no es nada sin ese otro, niño impaciente que espera detrás de la pantalla un torbellino de representaciones dejándose someter mansamente a las ilusiones. El espectador goza del poder del cine pero también se protege de él poniendo en juego una cadena de negaciones y trata de convencerse de que se trata sólo de una imagen, pero cree en ella, sabe que lo que le ofrece el cine no es verdad, pero igual lo quiere. Reconoce que su lugar está fuera de la escena, no pertenece al cuadro, se le asigna esperar detrás de la pantalla, mas desea ansioso abolir ese hiato que lo separa de aquello mismo que lo constituye. El cine no es nada sin la mirada del espectador, necesita provocarla constantemente porque de ella depende la mirada del mundo, la devolución de la imagen cinematográfica a través del ojo del espectador. El espectador está fuera de cuadro, sin participar del proceso de producción cinematográfico que se le permite la lectura del filme. Es a este juego que tiene lugar durante la lectura a lo que Oudart llama sutura, como la representación de lo que designa la relación del sujeto con su discurso. La clave de lectura del proceso cinematográfico queda legitimada por el sujeto que ignora por sí mismo que su función es la que opera el mundo de las representaciones despertadas por la película. Vale jugar con la hipótesis de que no habría buenas o malas películas sino más bien espectadores para cada película. En otros casos hay filmes que no logran ser leídos por espectadores, porque en su reconocimiento no alcanza a construirse sentido.

IV

Ideología. Hay un cine que cree en la realidad pero otro que cree en la imagen. Cuando nos referimos a vincular el cine con la ideología inmediatamente lo hacemos con el mundo de las creencias, de las representaciones pero también con el mundo de las materialidades, de los aparatos y lo orgánico. Es por esto que no podemos negar las conexiones del cine y sus efectos ideológicos, tal vez como el más potente y oculto de todos los efectos de este arte.

Encontrar una de sus huellas en la ideología nos remite a los planteos que hiciera Althusser entre 1968 y 1970 acerca de lo que llamó los *Aparatos Ideológicos del Estado*, como un cierto número de realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas como la escuela, la familia, la justicia, la política, el sindicato, la información y la cultura. Desde esta perspectiva vemos que el cine tiene un doble vínculo con estos Aparatos Ideológicos del Estado puesto que en tanto pertenezca al mundo del arte y la cultura el cine es un aparato ideológico, aunque al mismo tiempo en tanto discurso representa a los aparatos ideológicos cuando decide hablar de la familia, de la justicia, de la política, de la escuela, de la cultura o de la información. La tarea que tienen estos aparatos es la de la reproducción de las condiciones de producción, para garantizar el funcionamiento del estado. La diferencia con los aparatos represivos del estado, como la policía, las cárceles, es que aquellos operan mediante ideología de la clase dominante. Pertenece al mundo de las ideas, pero se manifiesta en las materialidades, habíamos dicho. La ideología es la representación de la relación imaginaria de los sujetos con sus condiciones reales de existencia. Talla al sujeto y le da su lugar en el mundo, lo aliena, lo emancipa, lo vuelve reflexivo, crítico o indiferente. El lenguaje del cine no es ajeno al armado de esta representación a través de la ilusión de tiempos y movimientos que ayudan al sujeto a imaginar ese, su lugar en el mundo. Pero seguimos en la trampa del doble sentido del lenguaje cuando reconocemos que los efectos ideológicos del cine utilizan no sólo la materialidad de la imagen, sino también la de los aparatos (la cámara, el proyector y la pantalla) y los procesos (puesta en escena y montaje) que fabrican esas imágenes.

Frente a esta perspectiva, Baudry (1978) considera remitirse a la aparición de los aparatos ópticos en el mundo occidental y se pregunta sobre el efecto que estas máquinas producen en la ciencia y la ideología. Desde la perspectiva artificial, producida por éstos es el montaje el que carga con la misión de lograr efectos de

sentido tras la reconstrucción del movimiento. Ahora bien, ¿cuál es la relación del sujeto con los aparatos ópticos? ¿Cómo juega esta perspectiva artificial frente al sujeto configurado por los efectos ideológicos del cine? El sujeto se escinde entre lo orgánico y subjetivo para ser compuesto nuevamente en el discurso del cine. Es desde aquí que dice Baudry que el ojo-sujeto queda implícito en la perspectiva artificial recordándonos que las imágenes, sonidos y colores se refieren siempre a algo, la creación de estos dispositivos nunca es azarosa o aleatoria. Cabe destacar que esta característica trascendental que le otorga el cine al producto de su montaje se obtiene de la suma de la técnica y lo orgánico, que una vez sumados pierden identidad técnica y orgánica y ganan en la construcción fantasmática de una realidad. Desde los efectos ideológicos este cruce elaborado en el montaje tiene efectos de sentido elaborando determinada conciencia sobre los acontecimientos de los que habla.

Resultan interesantes las reflexiones que, a propósito de un homenaje a Micky Kwellla, realiza La Ferla (2004) acerca del estado del video experimental, el arte digital interactivo y su vinculación con las ideologías y las gestiones culturales de diferentes grupos, corporaciones y regiones. Considera *sugestivo* el revisar la conflictiva situación desencadenada por el tratamiento uniforme del globalizado mercado digital y su predominio en todos los procesos productivos.⁵⁴ Sospechando de las llamadas *nuevas tecnologías*, insiste en pensar la relación entre las máquinas audiovisuales y el arte como un tema que continúa siendo clave, que en el caso del cine lo ha sido siempre. Esta cuestión merece instalarse en la agenda de debate atendiendo a los cambios materiales de los soportes tecnológicos y a los movimientos políticos y económicos generales. Desde una lectura ideológica alerta advierte la relación entre el mundo digital y los procesos productivos bélicos, espaciales, mediáticos y medicinales que tras la necesidad de reproducir los modos de producción no hace más que generar una dramática homogeneización del acceso y consumo de la cultura digital.

V

⁵⁴ Para una visión completa y exhaustiva de las reflexiones de Jorge La Ferla y el contexto en el que las realiza, donde también se destacan sus vínculos con diversos equipos de trabajo dedicados a las artes mediáticas, puede leerse el artículo "Las artes mediáticas interactivas corroen el alma". En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.) Manantial. Buenos Aires. Págs. 315 –333.

Sustracciones e Ilusiones. El cine que no hace más que imitar la realidad, necesita de las imágenes que reflejan una determinada representación de mundo, ofrecida al espectador como efectos de sentido que se identificará, en una incesante cadena de eslabones semióticos, con el espectáculo que se pone en juego en cada escena.

La clave del lenguaje cinematográfico está en producir una continuidad ilusoria reestablecida a partir de elementos discontinuos. Aunque se deba a su técnica, sabemos que no es verdad que ésta sea neutra. En tanto arte hereda el más pesado de los mandatos sociales, el de constituirse a sí mismo como lenguaje de representación de los acontecimientos sociales. Así narra sobre la muerte, el amor, la imposibilidad, el desencuentro, el letargo, la felicidad, el encuentro, la denuncia, la injusticia, la infamia. Todo lo que el cine pone en escena no es más que la representación de una idea cuya fuente es la vida real que para ser representada se despoja y se desentiende de toda realidad. Entonces, el cine no es más que la representación que su autor enuncia sobre una idea. Es el modo en que él quiere decir algo sobre ella haciéndola durar un poco más. Nada existe en el cine, solo la ilusión permite aceptar las enunciaciones del autor y vivirlas con la cognición y la ideología que se proyectarán hasta lo orgánico viviéndolas con la piel y las vísceras. Prestamos la materialidad del cuerpo para hacer carne a la más etérea de las ilusiones. Porque el cine no existe si no se cree en él, si no se le otorga poder de efecto sobre los espectadores. Ni siquiera su técnica alcanza por sí sola a dar materialidad a la imagen estampada en fotogramas, proyectada sobre una pantalla, nada más gélido. Y nada más caliente que la alquimia elaborada desde su producción hasta su lectura, cuando brotan torrentes de adrenalina, expectativa y pasión.

Comolli dice ver en el funcionamiento cinematográfico la acción de una fuerza de negatividad. Filmar es como sustraer de la realidad lo que entra en el filme. Todo aquello que robamos de la realidad para ser traducido al lenguaje cinematográfico nunca más vuelve a ella tal cual se fue. El filme agrieta el mundo expresándolo en su propio lenguaje y ese fragmento de mundo entregado por el cine tiene las marcas de una transformación fusionada en la ilusión, el movimiento y el tiempo.

Pero como toda cuestión ideológica, el cine elabora procesos de selección para no dejar entrar a toda la realidad y aquello que es seleccionado, ingresa en el camino de la duda. El cine no es real ni tampoco es lo dicho. El acto de reconocimiento de un

lector cinematográfico es como el rizoma del que hablaban Deleuze y Guattari (1983:34), con múltiples raíces que se bifurcan, procede de la variación, la expansión, la conquista, la captura, la picadura. La lectura del espectador es desmontable, conectable, convertible, con entradas y salidas múltiples, con líneas de fuga.

VI

Hibridez. Múltiples lenguajes: teatro, fotografía, artes plásticas, literatura, música entregados a la máquina pensante. Lo orgánico y lo subjetivo jugando en el mismo momento se disputan el cuerpo del sujeto filmado pero también el cuerpo inmóvil aunque impaciente del espectador que, siguiendo a Dubois, se somete a que desborden su ojo para provocar su mente. Si en el proceso de reconocimiento interviene plenamente la construcción de significaciones, legitimadas por el lector /espectador qué lenguajes podemos encontrar en el proceso de elaboración tras el guión, la puesta en escena, el montaje. Sostiene Russo (2000) que la *puesta en escena* es un concepto legado del teatro y siguiendo a Eisenstein propone referirse a la *puesta en cuadro* como el concepto que absorbería la misma definición de montaje. Respecto al guión, sabemos que no puede hacerse posible sino a través de la escritura. Qué significa, entonces, utilizar el lenguaje escrito no sólo para materializar diálogos sino también voz en off, gestos, música, exteriores, maquillaje, vestuario. Qué significa filmar un guión, dónde queda la escritura con la puesta en escena y qué otras transformaciones trae el montaje. Misterioso montaje, objeto de desvelo de los cineastas. Excusa suficiente para que Godard se refiriera a él como *su hermosa inquietud* y pudiera discutirle a Bazin sobre *su montaje prohibido*.⁵⁵ Irreverente y lúcido Godard, que se permite hasta lo prohibido, aquello que para Bazin no debería encontrarse en un mismo cuadro y sin embargo, Godard lo enfrenta, lo superpone, lo hace encontrar. Dirigir es maquinar, sigue diciendo y es en la dirección / máquina dónde tiene origen la necesidad de cruzar lenguajes. El cine fue híbrido desde sus comienzos, desde que trae para sí al espectador del teatro, a la imagen fotográfica y

⁵⁵ Para Bazin lo esencial de un suceso no puede tener más de un factor por cuadro. Cuando ocurra que se necesite más de uno simultáneamente para contar algo entonces se dirá que el montaje está prohibido.

aprovecha la crisis del realismo del siglo XIX para representar ilusiones de la realidad. Su propio mandato tiene que ver con la hibridez y está obligado a cumplirlo, a continuar cumpliéndolo en el devenir de máquinas y tecnologías. ¿Qué hay, entonces del cine y el arte digital?, ¿cuánto se ha podido potenciar el cine a través del arte digital?, ¿dónde quedó el clásico montaje?, ¿qué hay de la puesta en escena? y sin embargo, sigue siendo cine, tan monstruo, tan impuro, tan misterioso como el primero.

Las tecnologías digitales demuestran su capacidad de lenguaje cuando crean representaciones que interactúan en la trama de significados de manera activa, cuando permiten al lector construir su propia trama discursiva. Cabe destacar el trabajo de Fabián Hoffman con cuatro opciones navegables para su película *Pachito Rex*, que sigue siendo cine, sus efectos son ideológicos, su estética, su ética y su contenido sociológico siguen configurando sentido.

El caso más paradójico y más híbrido de todos los ejemplos puede que sean las *Historia(s) del cine* de Jean-Luc Godard, que se refiere al cine, a la historia y a la historia del cine, dice Badiou. El cine, a través de Godard, se permite hablar sobre sí mismo y elabora su propio metaanálisis. Primera marca de hibridez: literatura, pintura, fotografía, escenas cinematográficas compuestas en un collage que permiten al autor hablar del cine. Segunda marca de hibridez, para decir algo sobre la historia del cine y del cine mismo elige el soporte televisivo. Primera incógnita, ¿por qué es Godard quien debe ser el autor de esta obra?, segunda incógnita ¿qué lector prevé Godard para el denso, farragoso e implícito dispositivo de imagen creado en *Historia(s)*? Su espectador es alguien que dista de la lábil y fugaz imagen televisiva. Primera subversión de la prohibición. Godard reniega de la transparencia de la caja de TV y la violenta agregándole la oscuridad de la sala de cine. Se desentiende del espectador autómatas, que obedece a los dispositivos del autor y lo somete al metadiscurso creado por el cine a lo largo del siglo XX. Al espectador televisivo de *Historia(s)* no le bastarán algunos minutos para saciarse de la caja, necesitará desbordar el ojo, provocar la mente, entregarse capítulo tras capítulo al soporte televisivo, para dialogar con el cine. Necesitará haber sido autor - lector / espectador de cine. Godard prevé un espectador televisivo lúcido y activo para hablarle de cine, con ojo y escucha atento. Advierte Badiou (2004: 265,266) al menos ocho *series* que denotan los cruces otorgados por el autor: declaraciones teóricas sobre la historia o

sobre el cine, textos inscriptos en la pantalla que operan como título y como imagen, constantes citas de filmes, alguien que en el plano lee y dice textos, reproducciones de pinturas que se relacionan con las citas de los filmes, fotos y retratos de artistas y escritores, títulos de novelas, fragmentos musicales. Cada plano es un nudo híbrido de varias series, superposición y sobreimpresión de documentos visuales y textuales como sedimentos que dan al plano complejidad y profundidad. Filme Barroco, lujo de imágenes. La historia del arte como la historia de la belleza. La historia del cine, como la historia del siglo XX.

El libro de André Bazin está sobre la mesa. Gaspar, que tiene 8 años y ya se perfila cinéfilo se acerca y lee en voz alta: “¿Qué es el cine?” y continúa hablando solo, despreocupado de que alguien lo escuche: “es acción, terror, guerra, aventura, romance, comedia, ciencia ficción, suspenso...”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, L., *Ideología y los aparatos ideológicos del estado* (Notas para una investigación). En *Escritos. 1968-1970*. Laia. Madrid. Págs. 107-172, 1975.
- AUMONT, J., *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- BADIOU, A., *Sobre Histoire(s) du cinéma de Jean – Luc Godard*. En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.) Manantial, Buenos Aires. Pág. 265-266, 2004.
- BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*. Rialp. Madrid, 2004.
- BRAUDRY, J., *Los efectos ideológicos del aparato cinematográfico*. S/D, 1978.
- COMOLLI, J., *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA). Buenos Aires, 2002.
- DELEUZE, G. *¿Qué es un dispositivo?* En *Michel Foucault, filósofo*. Balbier, E.
- DELEUZE, G. y otros . Gedisa. Barcelona, 1999.
- DELEUZE, G., *La imagen - movimiento*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- DELEUZE, G., *La imagen - tiempo*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- DELEUZE, G. y Guattari, F., *Rizoma*. Premia Editora. México, 1983.
- DUBOIS, P., *Video y teoría de las imágenes. Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general*. En *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2000.
- GODARD, J-L., *El montaje, mi hermosa inquietud*. En *Teoría y Crítica del cine. Pequeña antología de Cahiers du Cinéma 3*. Paidós. Buenos Aires. Págs. 33-35, 2005.
- LA FERLA, J., *La hibridez de tecnologías y discursos*. www.disenovisual.com, 2003.
- LA FERLA, J., *El juego de la herencia, video de Alejandro Sáenz y algunas consideraciones sobre el audiovisual en sus relaciones con el video y el digital*. En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.). Manantial. Buenos Aires. Págs. 199-208, 2004.
- LA FERLA, J., *Las artes mediáticas interactivas corroen el alma*. En *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel (comp.) Manantial. Buenos Aires. Págs. 315 –333, 2004.

- METZ, C., *Ensayos sobre la significación del cine* (1968-1972). Vol. II. Paidós. Barcelona, 2002.
- MACHADO, A., *La caverna y el acomodador*. Publicado en *El paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000.
- LOUDART, J-P., *La sutura*. En *Teoría y Crítica del cine. Pequeña antología de Cahiers du Cinéma* 3. Paidós. Buenos Aires. Págs. 52-68, 2005.
- RUSSO, E., *Cine: una puesta en otra escena* en *El medio es el diseño*. Publicaciones Rojas, del CBC UBA, 1996.
- RUSSO, E., *La maquinación gordardiana*. S/D.