

Cuadernos del Cege

YOLANDA ANGULO PARRA

Cine: El gran seductor



Centro de Estudios Genealógicos

LA FORMACIÓN CULTURAL
DE LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

1

Cine: el gran seductor

Cuadernos de trabajo

1

CENTRO DE ESTUDIOS GENEALÓGICOS, A. C.
Coordinación General de Publicaciones

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN ETM007

**La formación cultural
de las sociedades contemporáneas**

YOLANDA ANGULO PARRA

**CINE:
EL GRAN SEDUCTOR**



Centro de Estudios Genealógicos, A.C.

2009

Diseño de la cubierta y cuidado de la edición:
Rafael A. Gómez Choreño

Primera edición: 2009

D. R. © Yolanda Angulo Parra

D. R. © Centro de Estudios Genealógicos para la Investigación de
la Cultura en México y América Latina, A. C.

Providencia 1218-4, Colonia del Valle, Benito Juárez, 03100,
México, D. F.

www.estudiosgenealogicos.com

ISBN (En trámite)

Hecho en México

Cine: el gran seductor

Yolanda Angulo Parra

La seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real.

Jean Baudrillard

AL CINE, ESE FENÓMENO NOMBRADO DE TANTAS FORMAS, ese séptimo arte (Canudo), esa imagen en movimiento (Deleuze), esa “verdad 24 veces por segundo” (Godard), esa “redención de la realidad física” (Kracouer), ese “arte de las sombras en movimiento” (Carpentier), hoy le bautizo con un nuevo nombre: “el gran seductor”. Para determinar si la nueva designación es pertinente, haré un breve recuento del desarrollo de la cultura occidental, tan polémica, a veces tan alabada, a veces tan vituperada, pero de la cual formamos parte, en mayor o menor grado, nos guste o no nos guste. El cine pertenece a esa cultura. Lo inventaron los franceses y los norteamericanos.¹ No se puede negar su carta de origen o su acta de nacimiento

¹ En 1839 se inventó el daguerrotipo en Francia. En 1877 en Estados Unidos el inglés Edward James Muybridge reprodujo la imagen de un caballo a galope, acumulando fotos obtenidas sucesivamente con varias cámaras. Entre 1882 y 1897 en Francia, Inglaterra y Alemania se crean equipos que pueden recoger y reproducir imágenes en movimiento. En 1885, la firma George A. Eastman de Rochester crea la tira de celuloide transparente, donde pueden registrarse fotografías sucesivas. En 1887, el matrimonio de Horace y Dacida Wilcox bautiza sus propiedades como “Hollywood”. En 1889, T. A. Edison conoce a Muybridge y manda a su gente a la construcción de la primera cámara cinematográfica, el kinetógrafo. En

occidental, aunque durante su larga vida de más de un siglo se haya vuelto tan cosmopolita, tan internacional. En el recorrido por la Modernidad ubicaré el fenómeno estético del cine dentro de la tradición de las artes visuales, centrando la atención en algunas de las metáforas visuales y oculares más utilizadas, compuestas con palabras tales como luz, ojo, espejo.

Kant dividió la cultura en tres esferas, la racional, la moral y la estética, otorgando a cada una un orden racional específico desde el cual se comprenden. Conforme a la perspectiva kantiana, las esferas están jerarquizadas, siendo la más importante la racional, en segundo lugar la moral y por último la estética, orden jerárquico que atiende al mayor o menor grado de correspondencia con la realidad. Así, la ciencia y la filosofía, que pertenecen a la esfera de lo racional, son disciplinas cuyo privilegio es “conocer” la realidad, ser capaces de describirla tal cual, es decir, de lograr una perfecta adecuación entre el pensamiento y la cosa, una representación mental fiel del objeto, en otras palabras, verdadera. Sin embargo, dado que la época había heredado de la filosofía griega antigua, y radicalizado, el supuesto de un abismo ontológico entre sujeto y objeto, había heredado también la creencia de que el conocimiento no se da de manera inmediata, sino que debe ser logrado a través de un método que garantice el camino correcto y el resultado esperado. Ahora bien, las disciplinas que desarrollaron ese método fueron la ciencia y la filosofía, lo que les otorgó el derecho a constituirse

1889, la empresa Eastman Kodak otorga a Edison la exclusividad en el uso de una nueva tira perforada de celuloide para el registro de imágenes. En 1891, Edison registra la patente del kinetógrafo, pero no la hace extensiva a Europa. En 1893, la firma Edison inicia la producción de cortos que sólo podían ser vistos en aparatos individuales llamados kinetoscopios. En 1894, se presenta “Record of a Sneeze”, conocida como la primer película. En 1895, los hermanos Auguste y Louis Lumière copian y mejoran los equipos de Edison, fabrican una cámara portátil y filman exteriores; presentan la película el 28 de diciembre, que se conoce como la fecha de nacimiento del cine (Información recopilada y proporcionada por Roberto Garza Angulo).

en “descubridoras de verdades”. La esfera de la moralidad, que incluye a la política, si bien tiene algo de racional, mantiene un cierto grado de independencia con el orden de lo real, en tanto que la estética es, según Kant, la única esfera que transgrede todo contacto con lo real, es la única en donde es permisible hacer abstracción de toda adecuación. La estética para la tradición moderna inspirada en Kant es entonces el ámbito de mayor autonomía.

El pensamiento de Kant, así como el de filósofos y científicos, anteriores y posteriores, como Descartes, Copérnico, Newton, Hegel y Marx, ha dado las pautas para caracterizar a la Modernidad, como una época marcada por un fuerte proceso de secularización y racionalización. Sabido es que en esa época la fe en la razón sustituye a la fe en Dios, que el poder de la razón se impone sobre el poder de la creencia en el más allá, que el comportamiento racional promete libertad, progreso y bienestar.

Pero la anterior caracterización no deja de ser unilateral pues está constituida desde la perspectiva del pensamiento surgido de los grandes sistemas filosóficos o científicos, a su vez representantes, en algunos casos, de sectores con mayor grado de ejercicio del poder, que en cierta medida se impusieron como marca distintiva de la época. El conjunto de las sociedades de la Europa de los siglos XVII, XVIII Y XIX no fue, como suele pensarse en ocasiones, traspasado totalmente por la racionalidad. Coexistiendo con esos grandes sistemas, aparecieron prácticas sociales que nada o poco tienen que ver con el orden de lo racional, o bien que atienden a otra forma de racionalidad, tales como el arte y la mística; emergieron diversas formas de pensamiento escéptico; se escribieron “discursos subterráneos”, prácticas discursivas que nadie escucha, en las que nadie se interesa, pero que sin embargo, son testimonio del pensamiento, sentir y actuar de grandes sectores de la

población.² Los ejemplos anteriores constituyen discursos que transgredieron el orden y los límites de la “racionalidad”.

Desde la propia filosofía y con expresión poética, el pensamiento de Nietzsche se levantó contra los supuestos de la Modernidad. La voz del filósofo alemán irrumpió contra todo lo que se consideraba “valioso”, “sublime” y “bueno”, desmitificando y desenmascarando sus orígenes y formas actuales, en otras palabras, haciendo su genealogía. Desde su juventud, Nietzsche en su crítica descarnada a los valores modernos invirtió el orden de las esferas elevando la estética a primer plano. La famosa sentencia³ de que el mundo sólo es comprensible como fenómeno estético resume en gran medida esta postura esteticista, que si bien modificaría en obras posteriores, nunca abandonaría por completo. En la versión juvenil Apolo, dios de la luz, del sueño, del ritmo, la belleza la medida y la claridad, se complementa con Dionisos, dios de la armonía, la embriaguez, el exceso, la desmesura y la festividad. Para Nietzsche, el arte es tensión, duplicidad, lucha y reconciliación esporádica entre las cualidades representadas por ambos dioses, que en la tragedia griega encontraron su más perfecta síntesis. El reproche de Nietzsche es que ese perfecto complemento se perdió en la Modernidad, pues la balanza se inclinó cada vez más hacia lo apolíneo olvidando la dimensión dionisiaca.

Veamos algunos elementos apolíneos de la época que va del Renacimiento hasta finales del siglo pasado, así como la influencia que han ejercido sobre el cine de nuestro tiempo. Lo apolíneo se cifra en la luz, y por ende en la visión y en el ojo. La importancia que el sentido de la vista ha tenido en nuestra cultura se muestra claramente en la infinidad de metáforas

² Véase Michel Foucault, *La genealogía del racismo*. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1990.

³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

oculares o visuales que inundan a las lenguas romances, que a su vez han servido para ilustrar ciertos valores, tanto positivos como negativos. En la religión, ya al comienzo de la era cristiana, el Evangelio de San Juan decía “Dios es la Luz”. Esta idea permeó el pensamiento medieval religioso con metáforas tales como *speculum sine macula*, en alusión a un alma libre de mancha. En muchas religiones la luz se identifica con el bien y la oscuridad con el mal.

Además del sentido metafórico religioso, la luz también se ha venido identificando desde la Grecia antigua con el conocimiento: “Tener la luz”, “estar iluminado”, significa ser “ilustrado”, haber salido de las “tinieblas”, de la “oscuridad”, de la ignorancia. Otras metáforas visuales hacen alusión al espejo como “reflejo de la verdad”.⁴ En la Edad Media la imagen jugó un papel pedagógico importante, incluso llegó a denominarse el “libro de los iletrados”.⁵ Toda metáfora ocular produce una imagen, y éstas han estado muy presentes en la historia de Occidente. En el Renacimiento hay una profusión de imágenes oculares o visuales. Metáforas con las palabras espejo, vidrio, cristal, se colocaron en la ciencia, la filosofía y la literatura con una fuerza y una belleza imponentes. “La esencia de vidrio”, el “espejo manchado”, el “ojo de la mente”, “el ojo del cuerpo”, “el ojo de Dios”, son metáforas que usaron artistas y filósofos como Shakespeare, Bacon y Descartes.⁶

La profusión de imágenes que desplegó la Iglesia Cristiana provocó una reacción iconofóbica, que se hizo patente en

⁴ Martin Jay, *Downcast Eyes*. University of California Press, 1994, p. 37.

⁵ Gregorio el Grande, en *ibid.*, p. 41. Recordemos también la importancia que tuvo la imagen para la evangelización durante la colonia española en México.

⁶ Metáforas tales como “hay una luz en mi camino”, “hay una sombra en mi vida”, etc. se asocian con estados de ánimo, o también con una especie de prudencia, mezcla de conocimiento y buen sentido, cuando se dice que una persona es muy “lúcida”. Incluso en épocas crece el sentido metafórico ha llegado a la economía, cuando se hace alusión al dinero como “la luz”.

campañas como la de los iconoclastas en contra de la idolatría, movimiento que culminó con la Reforma protestante. Todo lo relacionado con el privilegio del sentido de la vista, del ojo, de la visión, de la luz fue atacado, pero sin lograr erradicar del todo ese privilegio, ni el uso de metáforas oculares y visuales.

Por tanto, no hay en la Modernidad una hegemonía absoluta de la primacía de la visión respecto de los demás sentidos. Si bien los Reformadores atacaron la “idolatría” de la ortodoxia cristiana, los contrarreformadores respondieron con las armas que tuvieron a su alcance. Una respuesta a los ataques consistió en hacer uso de la distinción de Tomás de Aquino entre adorar a los ídolos y venerar las imágenes. Por su parte, el arte barroco opuso su forma propia de régimen ocular al orden visual “racionalizado” y científico dominante, así como la respuesta de la Iglesia Católica al protestantismo. Hubo una restitución consciente de la seducción sensual, con el fin de atraer a las masas que se habían alejado. El barroco se manifestó también en todo su esplendor en las cortes de la Europa Católica de los siglos XVI y XVII, estableciéndose una relación entre arte y poder, cuyas manifestaciones habían comenzado en las fiestas, juegos pirotécnicos, mascaradas, espectáculos acuáticos, etc. Algunos analistas interpretan estos fenómenos como un cínico y deliberado despliegue de seducción visual contra las fuerzas sociales destructoras. Sin embargo, desde otra perspectiva, esta actitud subversiva del barroco en contra del orden visual científico dominante, es más bien una cualidad manifiesta en la riqueza de sus elementos, lo cual permite que en la era posmoderna se disfrute de ese arte y parezca tan atractivo.

Independientemente de las interpretaciones, se puede decir que hay en ese estilo artístico una irrupción de lo dionisiaco, que contradiría la visión unilateral del predominio total de Apolo en la cultura occidental: “Antiplatónica en su menosprecio de la claridad lúcida y las formas esenciales, la visión barroca celebró

por el contrario la confusa vinculación entre forma y caos, superficie y profundidad, transparencia y oscuridad”.⁷

Coexisten en la misma época dos visiones frente a la visión. La una, apolínea, racionalista, en donde la luz significa verdad, conocimiento, racionalidad, orden y medida; la otra, dionisiaca no racionalista, donde aparece lo que Christine Buci-Glucksmann denomina “la locura de la visión”, que consiste en cargar el aparato visual con tantas imágenes que encandila y distorsiona en lugar de presentar una imagen clara y ordenada del mundo. Por ello, el espejo barroco no es plano, sino cóncavo o convexo, es anamórfico, distorsionador de la imagen.⁸ La literatura vendría a jugar también este papel contestatario, aunque quizá sin proponérselo siquiera. Del refrán judío que reza: “*El hombre piensa, Dios ríe*”, Milan Kundera saca la siguiente conclusión: “El arte inspirado por la risa de Dios es, por su propia esencia, no tributario, sino contradictor de las certezas ideológicas. A semejanza de Penélope, desteje por la noche lo que teólogos, filósofos y sabios han tejido durante el día”.⁹

Sin embargo, a pesar de las formas alternativas expuestas, la versión dominante que culminó en el Siglo de las Luces, llevó al ocularcentrismo moderno, con su respectiva “racionalización de la vista”. La perspectiva cartesiana, *perspicere*, que significa literalmente ver con claridad, examinar, aseverar, ver a través de, era sinónimo de la misma óptica; significado muy distinto al que tomaría después. Precisamente, en el ocaso del siglo pasado, cuando todavía hay un racionalismo imperante, cuando el positivismo está en su esplendor, pero cuando está emergiendo ya la crítica fuerte al predominio de la ciencia, de la filosofía o de todo discurso que pretenda imponerse como verdadero, aparece el cine.

⁷ M. Jay, *op. cit.*, p. 47.

⁸ *Ibid.*

⁹ M. Kundera, *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1985, p. 148.

En 1895 los hermanos Lumière sacaron a la luz uno de los inventos que habrían de revolucionar al mundo; invento que, junto con la fotografía, vendría a ser una de las más grandes extensiones tecnológicas de la experiencia visual en el mundo moderno.¹⁰ En el Café de los Capuchinos en París, exhibieron por primera vez *L'Arrivé d'un train*, una película realizada a base de escenas de la vida cotidiana, tales como un tren llegando a la estación, obreros yendo a trabajar y el famoso regador regado. Los espectadores quedaron fascinados, emitían expresiones de asombro y gozo. Desde un principio, Georges Mèliès, durante un tiempo ayudante de los Lumière, se cuestionó la fascinación que el cine había ejercido en sus espectadores. ¿Por qué, se preguntaba, la gente goza viendo en pantalla imágenes que puede ver en la “realidad” a la vuelta de la esquina? A mi me parece que en esta pregunta planteada desde el surgimiento mismo del cine, radica la clave para plantear el poder de seducción de este arte.

Por una extraña coincidencia, el apellido de los inventores de una de las artes visuales, es precisamente luz,¹¹ fenómeno vital para el cine, ya que está hecho a base de rayos luminosos que emanan del cinematógrafo. Esto podría sugerir un principio apolíneo en la estética del cine, pero no se debe olvidar que la luz sin la sombra ni siquiera podría nombrarse. Como dato curioso cabe destacar que aproximadamente el 40% de cualquier *film*

¹⁰ Precisamente en el siglo XIX se desarrollaron los instrumentos escópicos como la fotografía y el cine y con ello se dio un “boom” de la imagen que a su vez comenzó a poner en duda la confianza en la visión humana.

¹¹ En el pensamiento occidental, según Martin Jay, la luz, entendida como la emisión de rayos de la óptica griega, era conocida como *lumen*, en tanto que una versión alternativa de la luz, conocida como *lux* enfatiza la experiencia real de la vista humana (M. Jay, *op. cit.*, p. 29). Hegel en su *Estética* describe así la luz: “La luz, por esta identidad ideal, responde a su principio: tiene la propiedad de hacer visibles los objetos. Pero a esto se limita su manifestación en la naturaleza. El fondo particular de lo que manifiesta permanece fuera de ella misma, como algo que no es la luz, que es su opuesto y, por consiguiente, lo oscuro” (Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1988, vol. II, p. 21).

es negro, debido a la sucesión de los cuadros y a la forma como se mueven.¹² Los nombres del cine que apuntamos al principio son claro ejemplo de ello, pues incluyen metonimias tanto de luz como de sombras. Aunque Dionisos no es precisamente, como Satán en la tradición judeocristiana, el dios de las tinieblas, sí representa el misterio y la oscuridad. Me gustaría subrayar entonces la idea de que en gran medida la seducción del cine proviene de ese juego de luces y sombras, tanto literal como metafóricamente, de ese juego de presencia y ausencia, ser y no ser, estar y no estar, reflejo y anti-reflejo.

Partamos de la siguiente idea de Edgar Morin: El cine es evidencia de lo cotidiano, es lo asombroso que no asombra. El cinematógrafo, cuyo objetivo en un principio pudo haber estado más ligado a la ciencia, se apartó de ese fin y se convirtió en cine, en espectáculo. El misterio que es la película-espectáculo dejó de desarrollar un fin práctico, se convirtió en un fantasma, en un sueño. El cine es imagen, imagen en movimiento, o para ser más precisos “imagen-movimiento”,¹³ y para el filósofo francés Jean Baudrillard tiene un carácter seductor, justamente por no ser ciencia, sino todo lo contrario, por ser “no sólo una pantalla y una forma visual, sino un *mito*, una cosa que aún implica el doble, el fantasma, el espejo, el sueño”.¹⁴

¹² La película avanza un cuadro cada 42 milisegundos. Cada cuadro es interrumpido por el obturador dos veces, por lo tanto vemos cada cuadro tres veces en un lapso de 42 milisegundos. Cada vez que un cuadro aparece en la pantalla (tres veces) dura 8.5 milisegundos. Así, de un cuadro que dura 42 milisegundos únicamente vemos imagen en la pantalla 25.5 milisegundos (8.5 x3), esto es, el 60.7%.

¹³ En el famoso texto de Gilles Deleuze que lleva ese nombre, constituido ya en un clásico de teoría del cine, el autor destaca la importancia de la imagen en el cine en los siguientes términos: “Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos” (*La imagen-movimiento*. Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós, p. 12).

¹⁴ Jean Baudrillard, *De la seducción*. México, Planeta, 1989, p. 153.

La seducción se opone a la producción y a la naturaleza; pertenece al orden del mito, del artificio, del signo y del ritual. La seducción es femenina, se vale del sortilegio y la simulación. En una palabra, es lo otro de la verdad, o mejor, lo que está más allá de la verdad. El afán de verdad, característico del pensamiento moderno, se ve reducido frente a la seducción, cuya fuerza inmanente es “sustraerle todo a su verdad y hacerla entrar en el juego, en el juego puro de las apariencias y de desbaratar con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido y de poder”.¹⁵ Salta a la vista el carácter antiplatónico, antirracionalista de la seducción. Ilustremos lo dicho y establezcamos una vinculación con el cine, mediante una interpretación invertida del mito de la caverna de Platón. Es por demás sabido que para demostrar la diferencia entre *doxa* y *episteme*, esto es, entre opinión y conocimiento verdadero, Platón recurrió a la alegoría de la caverna, que textualmente reza: “Imagina un antro subterráneo que tiene todo a lo largo de una abertura que deja libre a la luz el paso y, en ese antro, unos hombres encadenados desde su infancia, de suerte que no puedan cambiar de lugar ni volver la cabeza, por causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tengan delante. A su espalda, a cierta distancia y a cierta altura, hay un fuego cuyo fulgor les alumbra, y entre ese fuego y los cautivos se halla un camino escarpado. A lo largo de ese camino, imagina un muro semejante a esas vallas que los charlatanes ponen entre ellos y los espectadores, para ocultar a éstos el juego y los secretos trucos de las maravillas que les muestran [...] Figúrate unos hombres que pasan a lo largo de ese muro, portando objetos de todas clases, figuras de hombres y de animales de madera o de piedra, de suerte que todo ello se aparezca por encima del muro. Los que los portan, unos hablan entre sí, otros pasan sin decir nada.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¡Extraño cuadro y extraños prisioneros!” —concluye Platón.¹⁶ Sí, diríamos hoy en día, tan extraño que es casi una perfecta descripción de un invento que aparecería unos 2,500 años después. Los “hombres encadenados”, que el propio Platón llama “espectadores”, se podría decir que son los espectadores seducidos y que no pueden escapar de la seducción; el “fuego” a sus espaldas es la luz que emana del proyector; el “muro” es la pantalla y por último, los hombres que pasan los objetos con “secretos trucos de maravillas” son los realizadores de las películas, que consciente o inconscientemente desean encantar, con ese juego de luces y sombras, de silencios y sonidos.

La belleza del mito platónico demuestra su fuerza en el poder de fascinación que aún ejerce sobre nosotros, y que nos permite jugar con su significado haciendo la inversión. Como vimos, para Platón el estado de la caverna, el hecho de ver sombras debe ser superado, pues sólo son apariencias. El hombre por el contrario debe acceder al conocimiento verdadero. Por ello debe dejar ese mundo subterráneo y salir a la luz del sol. Por el contrario, desde la perspectiva de la seducción, la apariencia, la sombra, lo oculto seduce, por el hecho mismo de ser engaño, por no mostrarlo todo, en una palabra, por ser apariencia.¹⁷ Los espectadores en una sala de cine son como los esclavos de la caverna, ven sólo las imágenes que se proyectan en la pantalla, en un espacio limitado, en un tiempo limitado, entran en el juego, se dejan seducir. Saben y no saben. Saben que lo que se proyecta es sólo fantasía, pero deben olvidarlo, participar del efecto catártico, seductor, soñando. Artaud lo expresó: “el cine es la mejor droga”.

¹⁶ Platón, *La República*, Libro XII, en *Diálogos*. México, Editorial Porrúa, 553, pp. 551-552.

¹⁷ Se puede ver un elemento apolíneo siguiendo a Nietzsche: “La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo” (*Op. cit.*, p. 10). Nietzsche es contemporáneo del cine, pues murió en 1900. Sin embargo, dado que pasó los últimos 10 años de su vida en la locura, es improbable que hubiera tenido alguna forma de conocimiento del mismo.

Evidentemente el cuadro de Platón está cargado de negatividad, pues con ello quiere ilustrar que esos prisioneros sólo ven sombras, apariencias, engaños, trucos y que es preciso que salgan de la caverna, que vean la luz del sol y los objetos reales, no sus sombras. “El cautivo que sube a la región superior y la contempla, es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible”. Interpretado el mito desde la seducción, como vimos, no es necesario salir, la caverna, el cine, adquiere su encanto propio.

Por otro lado, el espejo, una de las metáforas más bellamente usadas a la largo de la historia, presenta dos formas predominantes: el espejo como reflejo, que en la Modernidad se usó para describir —como en Shakespeare— la esencia humana, la esencia de vidrio, cristal o espejo que refleja la realidad.

Ahora bien, conforme a la tradición epistemológica, el espejo podía estar manchado, opaco, de ahí la función del método que consistía en limpiarlo, pulirlo para que reflejara fielmente la realidad en todo su esplendor. En este sentido, Francis Bacon escribe: la mente del hombre, “muy diferente de la naturaleza de un vidrio claro y uniforme, en el que se reflejan los rayos de las cosas según su verdadera incidencia [...] es más bien como un espejo encantado, lleno de superstición e impostura, como no sea conjurado y reducido”.¹⁸ El conjuro tendrá el efecto de aclarar la mente librándola de prejuicios y desterrando cualquier stratagema lógica o, en términos platónicos, de toda apariencia. Este uso está ligado al término original latino *speculum*, del cual se deriva también el verbo *speculari*, especular, que según autores como Hegel es la función más alta del entendimiento. Como se puede sospechar, este uso metafórico no es el de la seducción.

Existe otra metáfora especular, la de la absorción, que

¹⁸ Francis Bacon, *Advancement of Learning*, citado por Richard Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 48.

describe Baudrillard: “La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro es abolida. Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed: su imagen ya no es “otra”, es su propia superficie quien lo absorbe, quien lo seduce, de tal modo que sólo puede acercarse sin pasar nunca más allá, pues ya no hay más allá como tampoco hay distancia reflexiva entre Narciso y su imagen. El espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción”.¹⁹ En la absorción ya no hay más dualismo, no hay más abismo ontológico entre sujeto y objeto, el ser es el sí mismo.

El espectador del cine se convierte en Narciso que se contempla en una superficie sin abismo, sin necesidad de buscar algo en la profundidad del lago, detrás de la pantalla o fuera de la caverna. El espejo del cine es ilusión, no produce —como la producción—, ni objetos ni signos reales, ni se concreta a “reflejar” la realidad.

Si la seducción se opone a la verdad, también se opone al sentido; sus signos son elípticos; se entiende la sentencia de Baudrillard: “Elipsis del signo, eclipse del sentido”. Mientras más deja fuera la elipsis del signo, mientras menos dice, el sentido se eclipsa, por lo que la búsqueda de sentido deja de tener sentido. Por el contrario, la verdad es obscena, es pornográfica, todo lo muestra, es como la desnudez. Y a toda verdad corresponde un sentido, un significado. En la era de la producción, se da también un afán de producir sentido; todo debe someterse a análisis, a estudio, todo debe caer bajo la mirada escrutadora del “ojo de la mente”, para producir conocimiento, tecnología, objetos, verdades. Esto, dice Baudrillard, puede acabar con la seducción.

El ritual es otro elemento seductor, y el cine presupone, o es, ritual. Por principio, la entrada en la caverna, especie de cueva,

¹⁹ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 67.

templo románico, seno materno, hoyo negro, en donde lo primero que seduce es la oscuridad, el silencio y la expectación. Después se instala cada cual en su lugar y con la iluminación de la pantalla sobreviene la soledad, pues ver un film es un acto solitario, no social, es un acto siempre individual, de fascinación narcisista, asunto de origen y de muerte, de destino ineluctable. Experiencia apolíneo-dionisiaca de luces y sombras, de sentido y sin sentido, divina y diabólica: “Pues si las cosas tienen por vocación divina encontrar un sentido, una estructura donde fundar su sentido, sin duda también tienen por nostalgia diabólica perderse en las apariencias, en la seducción de su imagen, es decir, reunir lo que debe estar separado en un solo efecto de muerte y de seducción. Narciso”.²⁰

Este efecto hipnótico se puede interpretar de diversas formas: o bien se puede ver como un elemento ideológico manipulador, o como un elemento de seducción. Pero el espectador debe dejarse seducir. El que rompe con el ritual pierde su efecto. Si es lo que se desea, si se adquiere conciencia de todo lo que rodea a la pantalla con un “cuerpo perverso” que reemplaza al “cuerpo narcisista” que ve la pantalla/espejo, se puede conjurar el efecto hipnótico/seductor. Lo que para Rolan Barthes debe evitarse, es decir, caer en el encanto,²¹ para Baudrillard debe promoverse, dejarse seducir. Para otros como Edgar Morin se trata de una síntesis, una recuperación del mundo arcaico, donde se superponen la percepción práctica y la visión mágica.²² Contrarios a la seducción son entonces: la producción, la liberación, lo natural, la interpretación, la verdad, el sentido, el discurso, la coherencia, la masculinidad,

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ En 1975, Roland Barthes, dando un giro respecto de escritos anteriores sobre cine, publicó un ensayo titulado “Leaving the Movie Theater”, en donde confesaba el alivio de escapar de una película, ya que ver un *film* era como estar bajo hipnosis (citado en M. Jay, *op. cit.*, p. 456).

²² *Ibid.*, p. 461.

el feminismo, la pornografía, la obscenidad, el realismo, el hiperrealismo, entre otras categorías.

Guste o no guste, se critique o alabe, se conozca o desconozca, se desee erradicar o promover, el poder de seducción del cine parece irremediable. La pregunta obligada, si se ubica uno más allá, o más acá de la estética, en una perspectiva político-social es ¿qué hacer frente a la seducción del cine?

La pregunta se puede contestar desde diversos ángulos: desde la dimensión estética que hemos venido abordando, yo sostendría que debemos dejarnos seducir, que no debemos oponer resistencia. Hay que darnos, abandonarnos al ritual, perdernos en la caverna, gozar de la apariencia. Sin embargo, si nos situamos en la dimensión política y social, si salimos de nuestra calidad de espectadores, de sujetos bajo el influjo de una experiencia estética, en una palabra, una vez que hayamos abandonado la sala de cine y nos volvemos críticos, aparece una nueva y distinta dimensión.

Algunos críticos de cine, sobre todo de tendencia vanguardista, de izquierda o revolucionaria, presuponen que toda película es una apariencia de la realidad, que no reproduce las cosas tal como son, sino vistas a través de una ideología.²³ Esta crítica escrita a finales de los años sesenta se puede actualizar, ya que tal como apareció en su momento presenta hoy varias dificultades. En primer lugar, yo argumentaría que difícilmente podemos hablar de tal cosa como “una realidad”, ni “cosas tal como son”, independientemente de una “ideología” (para continuar de momento con la terminología de los autores). En segundo lugar, y para complementar el argumento, yo sustituiría el término “ideología” por el de “juegos de lenguaje”, siguiendo al segundo Wittgenstein. Un juego de lenguaje es un contexto al interior del cual las palabras adquieren significado conforme al uso que les damos, uso que a su vez está determinado por un

²³ Jean-Luc Comolli y Jean Narboni, “Cinema/Ideology/Criticism”, pp. 684-85.

contexto social o grupo cultural o *lebenswelt*. El realizador de cine, como todo individuo, pertenece a un grupo social y por tanto su lenguaje cinematográfico estará contextualizado conforme a la multiplicidad de juegos de lenguaje que lo traspasan como individuo²⁴ que pertenece a una sociedad formada por una retícula de esos juegos de lenguaje y ejercicio de poder. Nadie entonces podría “reproducir las cosas tal como son”, sino que siempre lo hará desde su lugar en un grupo social.

Entre los juegos de lenguaje que traspasan al realizador están el moral, el político, el estético, el social, mismos que incidirán en todos los momentos del desarrollo del *film*: desde el tema que se escoge, la forma de tratarlo, los medios estéticos, financieros y la perspectiva política, esto es, con quién se compromete. De tal suerte que cuando los autores del artículo sostienen que “lo que de hecho registra la cámara es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no pensado de la ideología dominante”,²⁵ yo refutaría tal afirmación diciendo que la cámara registra el mundo “concreto, formulado, teorizado y pensado” de los juegos de lenguaje de los grupos que tienen un ámbito más amplio de ejercicio de poder, de los grupos cuyo poder se ha tornado dominio.²⁶

²⁴ Véase la lectura que hace J-F. Lyotard de Wittgenstein: “los juegos de lenguaje son, por una parte, el mínimo de relación exigido para que haya sociedad [...] desde antes de su nacimiento, el ser humano está ya situado con referencia a la historia que cuenta su ambiente y con respecto a la cual tendrá posteriormente que conducirse” (En *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 37-38).

²⁵ Comolli y Narboni, *op. cit.*, p. 685.

²⁶ En lo referente a la distinción entre poder y dominación, sigo a M. Foucault: “[E]l análisis de las relaciones de poder constituye un campo extraordinariamente complejo. Dicho análisis se encuentra a veces con lo que podemos denominar hechos o estados de dominación en los que las relaciones de poder en lugar de ser inestables y permitir a los diferentes participantes una estrategia que las modifique, se encuentran bloqueadas y fijadas” (En la entrevista realizada por Raúl Fornet-Betancourt, Helmut Becker y Alfredo Gómez-Muller en 1984, publicada en *Hermenéutica del sujeto*. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1987, p. 109).

Es así como Glauber Rocha, el cineasta brasileño, realizador de películas como “Dios y el diablo” y “Terra em transe”, y creador del “Cinema Novo Brasileño”, le apuesta al cine político: “‘Terra em transe’ fue para mí la tentativa de conseguir en cine una expresión compleja, indefinida, pero propia y auténtica respecto a lo que podría ser un cine en América Latina, un cine brasileiro”.²⁷ Rocha compara su labor con lo que han hecho en literatura Carpentier, García Márquez, Guillén. Mi lectura es que ellos nunca han pretendido ser poseedores de la verdad, sino que su preocupación ha consistido en describir quienes somos, cómo son nuestras tierras, nuestros gustos, disgustos, contra qué o contra quién levantar la voz.

La contienda de Rocha es clara: “Si se construye una industria y un arte del cine en Brasil, debido a la importancia que el cine tiene en el mundo moderno —y tendrá cada vez más en el futuro— eso será nuestra forma directa de actuar dentro del proceso de lucha contra el subdesarrollo”.²⁸ De acuerdo, pero donde me alejo de Rocha es en el momento en que se torna realista: “Hay que acabar con el ritual cinematográfico”, con el fin de convertir al cine en un instrumento eficaz de lucha política. Me parece que se confunden dos niveles o dos planos, el de goce estético y el de reflexión política. El de estar en la sala de cine y fuera de ella. De lo contrario, el propio Rocha podría escoger otros medios más directos para lograr sus objetivos políticos.

Por último, debo hacer explícita una idea que se ha manejado implícitamente a lo largo de este trabajo. El fenómeno estético del cine se puede abordar desde tres dimensiones: la del realizador, la del espectador y la del crítico. Aquí nos hemos centrado en la del espectador, en los efectos que el cine produce —o debe producir— en la persona que se enfrenta o abandona a esa experiencia estética. Sólo tangencialmente se abordó la

²⁷ G. Rocha, “El ‘transe’ de América Latina” (entrevista), p. 174.

²⁸ *Ibid.*, p. 189.

dimensión del realizador y del crítico²⁹ para cerrar el triángulo que presupone toda obra de arte. Mi conclusión es que, independientemente de la diversidad de formas de realizar, contemplar y criticar, el cine es, y quizá seguirá, o deberá continuar siendo, “el gran seductor”.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*. México, Planeta, 1989.
- COMOLLI, Jean-Luc and Jean Narboni, “Cinema/Ideology/Criticism”.
- DELEUZE, Gilles, *Imagen-movimiento*. Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós.
- FOUCAULT, M., *La genealogía del racismo*. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1990.
- FOUCAULT, M., *Hermenéutica del sujeto*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1987.
- GARZA ANGULO, Roberto, *Imagen-movimiento: la gran ilusión*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Iberoamericana, 2002.
- HEGEL, *Estética*, vol. II. Barcelona, Editorial Alta Fulla.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes*. University of California Press, 1994.
- KUNDERA, M., *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1985,
- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra.
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, 1956.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- PLATÓN, *La república*, Libro XII.
- ROCHA, Glauber, “El ‘transe’ de América Latina”, entrevista realizada por Federico de Cárdenas y René Carriles, publicada en el No. 47 de *Hablemos de cine*, mayo-junio, Río de Janeiro, 1969.
- RORTY, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1979.
- WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas*.

²⁹ Estas dos dimensiones pueden ser tema de futuros trabajos.

www.estudiosgealogicos.com

The logo for CEGE features the word "cege" in a dark blue, serif font. The letters are lowercase and closely spaced. A vertical rectangular bar, also in dark blue, is positioned behind the letters 'e' and 'g'. Within this bar, there is a stylized, light blue graphic element that resembles a musical note or a stylized 'e'.

COORDINACIÓN GENERAL
DE PUBLICACIONES

Proyectos Digitales