

ENTRE FILMS, TRANCE Y FILOSOFÍA: GILLES DELEUZE Y EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Between Films, Trance and Philosophy. Gilles Deleuze and the New Latin American Cinema

MARÍA BELÉN CIANCIO^a
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Las teorías deleuzianas han abierto nuevas preguntas sobre las imágenes cinematográficas, la memoria y la dimensión de la subjetividad en el cine. Este artículo explora estas problemáticas y su relación con el Nuevo Cine Latinoamericano. Indagando diferentes conceptos como *trance* –que Deleuze utiliza para definir las características del cine del Tercer Mundo– intentamos evaluar los límites y potencialidades de las categorías deleuzianas; especialmente aquellas que se articulan en torno al problema de la memoria y la cuarta persona del singular.

Palabras claves: cine latinoamericano, filosofía, Gilles Deleuze, memoria, cuarta persona del singular, trance.

ABSTRACT

Deleuzian theories have opened a series of new questions about cinematographic images, memory, and a theory of subjectivity in the cinema. This article explores these problems and their relationship to the New Latin American Cinema. By examining different concepts such as *trance*, which Deleuze used to define the characteristics of the Third World Cinema, we try to value the limits and possibilities of deleuzian categories, especially those like memory and the *fourth person singular*.

Keywords: Latin American cinema, philosophy, Gilles Deleuze, memory, fourth person singular, trance.

Preliminares

Con el cine, el pensamiento se hizo imágenes, lo que abrió una nueva dimensión filosófica. No sólo en lo que respecta a los dilemas éticos y existenciales que encarnarían los personajes de un supuesto cine filosófico, sino que se volvió a plantear el problema de la subjetividad y la objetividad en esa paradoja que son las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. Estos conceptos podrían designar, en tanto categorías, al cine clásico y moderno, y también, como categorías, dejar fuera otras multiplicidades. Pero los estudios deleuzianos no constituyen sólo una taxonomía, sino que plantean una teoría de la subjetividad a partir de un nuevo lugar de enunciación: la cuarta persona del singular. Deleuze desarrolla esta cuestión al referirse al cine político cuando aborda, también, las cinematografías tercermundistas.

[a] MARÍA BELÉN CIANCIO ha cursado el doctorado del Programa de Estudios Latinoamericanos. Diversidad cultural y complejidad social en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente realiza su tesis doctoral en esta misma universidad.

Este artículo indaga, por un lado, sobre el problema de la memoria en el cine, lo que en Deleuze se plantea en términos más filosóficos que historiográficos. Esto no supone una abstracción sobre la memoria, porque son acontecimientos de un afuera de la historia del cine –crisis/trances/guerras/genocidios/movimientos y cambios sociales, siempre encarnados en cuerpos/cerebros¹– los que transforman el régimen de sus signos. Esta connotación se precipita y potencia cuando el autor alude a las cinematografías tercermundistas². Deleuze aborda los cines periféricos al hablar de cine político, situándolos en el contexto de las contradicciones sociales y culturales del devenir menor/pueblo/otro/en trance. El tema no es nuevo, la relación entre cine y política ya fue pensada por Walter Benjamin al analizar las condiciones de legitimidad de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica³. Tampoco es novedoso el supuesto, muchas veces criticado, de que cualquier producción cultural de América Latina o del Tercer Mundo –¿hasta dónde llegan los límites, la geopolítica, de esta categoría? ¿dónde comienza el Cuarto? ¿existiría un Quinto Mundo posible?⁴– estaría atravesada ineludiblemente por una dimensión política. Sin embargo, el aporte deleuziano a las teorías filmicas encuentra hoy una especial relevancia porque uno de los elementos sobre los que se construye este nuevo lugar de enunciación del cine y su semiótica es la cuestión de la memoria y el olvido⁵, imposibles de escindir de la producción teórica sobre el cine tercermundista.

Por otro lado, en la segunda parte de este trabajo se alude a la cuestión de la enunciación en el cine que en los estudios deleuzianos se presenta siempre en diálogo con el problema de la memoria. No pretendemos dar cuenta del estado de la cuestión, sino que intentamos presentar la teoría de la enunciación que propone Deleuze considerando algunos de los problemas que, recientemente, especialistas en el tema han trabajado desde el asunto de la primera persona, el *yo*, o la autobiografía en el cine⁶, y que en Deleuze se articularía, principalmente, a partir del concepto de trance que toma de la película de Glauber Rocha⁷, así como del devenir menor que piensa a través de la literatura de Franz Kafka. Hay que tener en cuenta que en la filosofía deleuziana es siempre la cuestión del yo y su identidad la que está siendo repensada e incluso cuestionada, no sólo en términos cinematográficos sino que también atraviesa otras dimensiones de su pensamiento en la idea de la cuarta persona del singular.

Intentamos mostrar no sólo la potencialidad y los límites de los conceptos deleuzianos para presentar el problema de la memoria en el cine, sino también la hipótesis de que la teoría de la enunciación en la que se sostienen a partir de la cuarta persona del singular señalaría la paradoja de la multiplicidad colectiva e individual del cine.

[1] Aunque Deleuze señala que el cine de cuerpo y el de cerebro son dos direcciones donde cada una es abstracta y concreta a la vez, y donde la primera aludiría al cine de Jean-Luc Godard mientras que la segunda al cine de Alain Resnais, la tentación de plantear una dicotomía salta a la vista ¿Acaso el cerebro no es cuerpo? El cine de Michelangelo Antonioni vendría a reunir ambas direcciones en una composición de doble devenir de un cerebro moderno en un cuerpo fatigado y neurótico. Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, 1986), p. 270.

[2] Sin embargo, Deleuze no utiliza la categoría de Nuevo Cine Latinoamericano.

[3] Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México, Ítaca, 2003), p. 51.

[4] Según Robert Stam, en su introducción a las teorías filmicas, la categoría de Tercer Mundo fue revisada a partir de las críticas de las políticas de la diversidad que se plantearon desde los Estudios Culturales. La complejidad de los imaginarios y universos simbólicos de América Latina, las diferencias étnicas, sociales, culturales, nacionales y de género no podían seguir englobándose en esta macro-categoría. Cfr. Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 2001), pp. 328 y ss.

[5] Podemos reconocer la actualidad de la filosofía del cine de Deleuze en los trabajos de investigadores como David Martin Jones y Michael Chanan. El primero, atendiendo al problema de la construcción de la identidad nacional a partir de la narración cinematográfica. El segundo, a través de un análisis del espacio y la subjetividad en el devenir otro del cine de Jean Rouch y Pierre Perrault. Sin embargo, si bien Chanan menciona la cuestión de la memoria y la historia en el documental, no se refiere a las ineludibles tesis de Deleuze sobre este asunto. Cfr. Michael Chanan, *The politics of Document-*

tary (Londres, British Film Institute, 2007). David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identities. Narrative Time in National Contexts* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008).

[6] Al respecto me he orientado en el libro *Cineastas frente al espejo* (Madrid, Internacional de Cine de Las Palmas, T&B Editores, 2008) que, editado por Gregorio Martín Gutiérrez, reúne una serie de artículos sobre este tema.

[7] *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1967).

[8] Deleuze nunca define el concepto de pueblo en sus estudios sobre el cine, por más que haga un uso extensivo de esta noción. Sin embargo, podemos encontrar ciertas sinonimias. Para Deleuze el pueblo tendría el sentido de colectivo, de una multiplicidad de cuerpos, incluso de una masa. Pero, principalmente, el concepto de pueblo en Deleuze estaría dado por la posibilidad, para cualquiera de estas multiplicidades, de la invención de un devenir.

[9] Si bien la fecha de realización de la película es 1968, el proyecto había comenzado a fines de 1965. El siguiente año, 1966, cuando se produce el golpe de Juan Carlos Onganía en Argentina, en Bolivia se filmaba UKAMAU, en Brasil comenzaba la producción de *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967) y en Chile se organizaba el Festival de Cine de Viña del Mar. 1966 significó para el cine latinoamericano un momento decisivo para las condiciones de su producción y circulación.

[10] Al respecto puede consultarse el artículo de Mariano Mestman, donde ha desarrollado el periplo y la recepción de esta película, así como las distintas modificaciones que se hicieron del final con la imagen del rostro del Che y las introducciones de las imágenes de Perón y de otros acontecimientos políticos en Argentina. Mariano Mestman, «La hora de los hornos. El peronismo y la imagen del Che» (*Secuencias*, n.º 10, 1999).

Mirando al Sur: entre la fascinación, la utopía y la liberación

(...) usted mismo dice, a propósito de una película de Van der Keuken, que ir hacia el sur implica necesariamente cruzarse con aquellos que quieren *quedarse* donde están.

Gilles Deleuze, carta a Serge Daney

Si la cinematografía de Alain Resnais y de los Straub-Huillet es considerada por Deleuze como cine político, es porque sus películas mostraron que después de las guerras mundiales y coloniales del Primer Mundo, el pueblo, en la representación cinematográfica, ya no existía, faltaba⁸. Esta afirmación polémica de Deleuze es una de las características que diferencia al cine clásico del cine moderno. Porque para el primero el pueblo fue siempre algo muy real, por ejemplo en el cine de Sergei Eisenstein, aunque estuviese oprimido, engañado, sojuzgado o inconsciente. Y esta realidad fue la que llevó a pensar al cine en tanto arte de masas como revolucionario o democrático. Pero el modo como instrumentalizaron al cine los distintos regímenes totalitarios de Europa, junto con la descomposición del *american dream* durante la guerra de Vietnam, volvió imposible esta alianza entre pueblo y cine. Sin embargo, dice Deleuze, todavía existiría un «devenir pueblo» en el Tercer Mundo.

Deleuze introduce esta tesis mencionando, entre otras cinematografías periféricas, al *Cinema Novo* brasileño. Si bien escribe sus estudios a mediados de la década de los ochenta, utiliza para referirse al cine tercermundista la cinematografía latinoamericana producida durante los sesenta y comienzo de los años setenta, contexto en el que surge el Nuevo Cine Latinoamericano. Fue precisamente durante estos años y coincidiendo con mayo del 68, que directores y grupos como el ya mencionado *Cinema Novo*, el Cine Liberación y el Cine de la Base en Argentina, el grupo UKAMAU en Bolivia, el cine de Patricio Guzmán en Chile y el cine cubano, tanto en su fuerte corriente documentalista con Santiago Álvarez como con el cine-Mambi, comienzan a conmocionar a la crítica cinematográfica europea. El impacto de una película como *La hora de los hornos* de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo en el festival de cine de Pesaro en 1968 en Italia⁹, coincidiría con el giro político y social que comenzaba a despuntar en mayo de ese mismo año¹⁰.

En este sentido, el cine ya no sería entendido como lenguaje de entretenimiento sino que, en consonancia y tensión con el desarrollismo, la teoría de la dependencia, la filosofía y la teología de la liberación, se volvía un elemento más



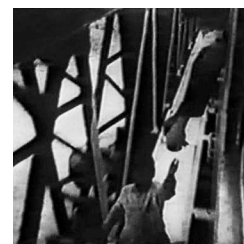
La hora de los hornos
(F. Solanas, O. Getino y G. Vallejo, 1968).

para un proyecto de emancipación. Como declara el mismo Glauber Rocha, se trata de un momento en que se asumía el tercermundismo en sintonía con los acontecimientos en Cuba, en Argelia, con el mensaje a la Tricontinental y con Patrice Lumumba¹¹. De algún modo, la cinematografía en estos años, desde una construcción discursiva crítica y emancipatoria, interpretó, en algunos casos, el papel de una ciencia social, incluso ironizando algunos de los discursos de las ciencias sociales, como ya lo hizo Fernando Birri en 1960 con *Tire Dié*. En el comienzo de esta película, se escuchan una serie de datos estadísticos sobre la provincia de Santa Fe, desde un plano aéreo, omnisciente, de la ciudad que se va alejando hasta las periferias pobres, donde viven los niños que, haciendo piruetas junto al tren, gritan ¡Tire Dié! Parte de estas imágenes son citadas en el documental *La hora de los hornos*.

La producción teórico-práctica se expresaría en textos como el manifiesto *Estética del hambre*, presentado en el encuentro Reseña del Cinema Latinoamericano en Génova en 1965, y *Riverçao crítica do cinema brasileiro* (1963), ambos de Glauber Rocha, y en libros como *Cine, cultura y descolonización* (1973) de Fernando Solanas y Octavio Getino, que apelaba a las ideas de Franz Fanon y planteaba algunos problemas que luego reaparecerán en los estudios culturales. A pesar de las diferencias en los itinerarios militantes y cinematográficos, estos cineastas coinciden en producir una mirada crítica hacia la breve historia cinematográfica de sus países y en postular nuevas condiciones para la realización¹². Por otro lado, películas como *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967) y *La hora de los hornos* afrontarían la censura, la clandestinidad y el exilio. La primera, un film más orientado a la crítica que a la propaganda política¹³, era acusada de propagar el marxismo y el leninismo.

En este contexto, la llegada de la cinematografía latinoamericana a Europa, así como de otras cinematografías tercermundistas, provocaría y alimentaría un imaginario en el que la crítica europea –sobre todo Guy Hennebelle– veía posible la aparición de un cine nacional como alternativa a la hegemonía de Hollywood¹⁴.

Deleuze, por su parte, no se opone tajantemente al cine hollywoodense, ni tampoco utiliza el concepto de lo nacional ni de Nuevo Cine Latinoamericano sino que prefiere utilizar el concepto de lo colectivo, lo menor, el Tercer Mundo. Y no deja de presentar una cierta proyección utópica hacia este cine. Toma de la película *Tierra en trance* el concepto de trance y le da algunas connotaciones cuasi chamánicas, además de enunciativas. *Trance* sería la condición de posibilidad de un acto de habla que atraviesa la ideología del colonizador, los mitos del colonizado y los discursos del intelectual¹⁵. Por otro lado, el modo en que caracteriza estas cinematografías se diferencia, en muchos casos, de lo que ellas mismas en ese momento escribían y reflexionaban sobre sus prácticas. En este sentido, es interesante leer en contrapunto la perspectiva deleuziana –escrita casi una década después que muchos de los manifiestos, como el del Cine Liberación– sobre las cinematografías emergentes. También podría plantearse una paradoja en el pensamiento deleuziano, tan reacio a generalizar o centralizar el pensamiento: la de cierto reduccionismo al considerar solamente al cine de Glauber Rocha y específi-



Tire Dié (Fernando Birri, 1960).

[11] Cfr. el documental *Depois do Transe* (Paloma Rocha y Joel Rizzini, 2007).

[12] Las diferencias entre Rocha y Solanas/Getino se acentuaron a partir de la declaración polémica del primero al afirmar en una conferencia en 1971 que el pueblo era un invento burgués, y también por sus críticas a las formas directas y testimoniales que estaba asumiendo el cine político. Para Rocha el pueblo es siempre una invención, algo que está siempre por venir. Véase Gonzalo Aguilar, «En busca del pueblo. Juan Moreira de Leonardo Favio» (*La Fuga, Dossiers*) <http://www.lafuga.cl/dossiers/dossier_festivales/en_busca_del_pueblo_sobre_leonardo_favio/> (31/01/09).

[13] El personaje central de la película es Paulo Martins, militante y poeta. Está inspirado en la vida del poeta vanguardista Mario Faustino. Los personajes que alegorizan a políticos partidarios, tanto de derecha como de izquierda, son vistos desde una perspectiva crítica que oscila entre la sátira y lo grotesco, con intención de deflagrar el tropicalismo.

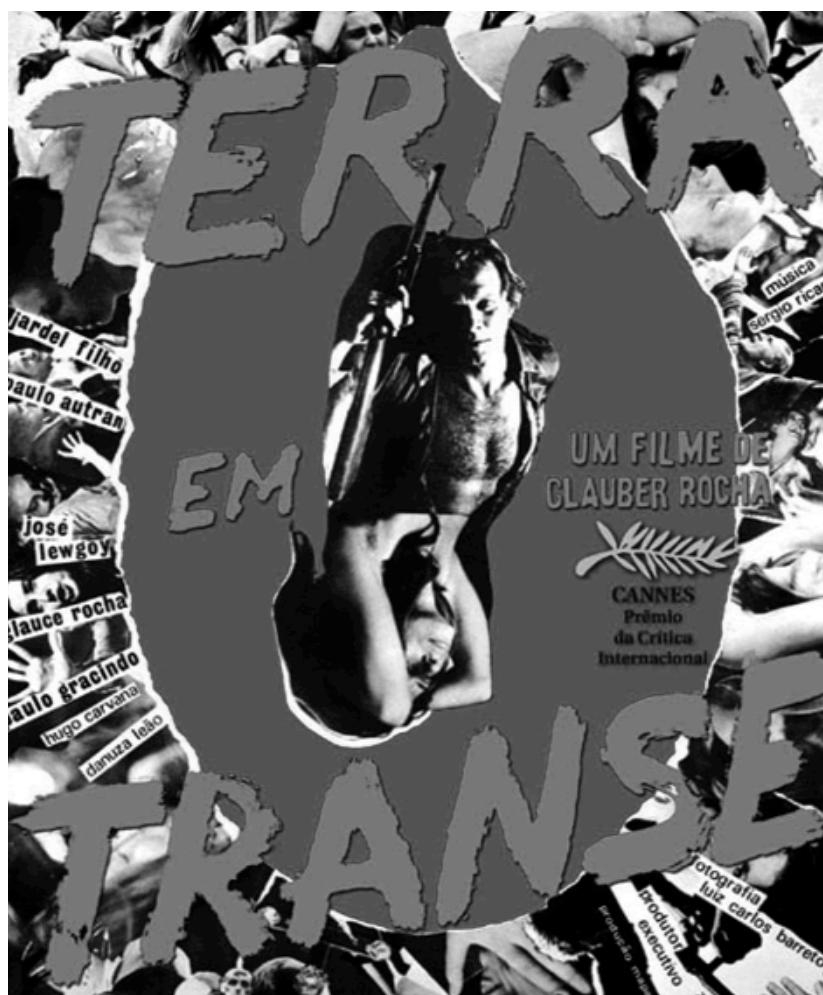
[14] El crítico y teórico de cine Guy Hennebelle publicaría en 1975 un libro con un título desafiante: *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Con una introducción de Fernando Solanas, este libro planteaba una insurrección de cinematografías nacionales (desde el neorealismo hasta la cinematografía latino-

mericana) frente a la hegemonía de Hollywood. Guy Hennebelle, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (Valencia, Fernando Torres, 1977, 2 volúmenes).

[15] Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 288-294.

[16] En su libro, Paranaguá señala: «Y quizás la distancia explique la simplificación que termina por resumir la pluralidad del *Cinema Novo* a un solo nombre, Glauber Rocha, del que se mencionan pero apenas se ven las películas. El cine español ha sido víctima de semejante esquema reductor, sucesivamente encarnado por Bardem o Berlanga, Saura y Almodóvar. El reduccionismo se aplica sólo a cinematografías periféricas o dependientes, subordinadas y marginadas en la misma historiografía dominante: nadie tendría el desparpajo de reducir el cine francés a Renoir o Godard». Paulo Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003), p. 15.

[17] A lo largo de sus estudios sobre cine, el concepto de memoria en Deleuze se va transformando. Si en un primer momento, la memoria se piensa a partir de la duración bergsoniana (tiempo humano frente al de la física) y el par actual/virtual, Deleuze desarrolla luego la memoria en un sentido casi espacial en donde se la identifica como límite permeable, en el caso del cine tercermundista, entre lo privado y lo público. Por otro lado, el momento del fracaso de la memoria y del reconocimiento atento en la percepción, cuando no se puede recordar, es para Deleuze un momento determinante para la creación de imágenes-tiempo. Cfr. Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo*, p. 81.



Tierra en trance (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967).

camente una película para elaborar sus conceptos. Esto último sin tener en cuenta otras producciones del cine tercermundista en América Latina. Es un tema que ha señalado Paulo Paranaguá, reconociendo que al hablar de cine latinoamericano se tiende a considerar a México como el fenómeno principal de la primera mitad del siglo xx y al *Cinema Novo* como el elemento central de la segunda¹⁶.

También nos encontraríamos con la idea de una cierta regionalización de la memoria, que cobraría mayor intensidad en aquellos países que no poseen una historia extensa. Al hablar del cine del Tercer Mundo, Deleuze vuelve sobre el concepto de «Memoria» –por primera vez ha escrito esta palabra con mayúscula al aludir al cine de Resnais¹⁷– como membrana que hace presente entre sí el afuera y el adentro, lo colectivo y lo individual, en el trance o la puesta en crisis. No es una memoria psicológica al modo de una facultad que evoca recuerdos,

pero tampoco una memoria colectiva como algo dado. La memoria es un asunto de minorías porque es en ellas donde lo privado se vuelve inmediatamente político. Este movimiento no implica que estas minorías quieran conquistar un estatus mayoritario, sino, por el contrario, lo que existe es un devenir minoritario cada vez más marcado, al punto en el que el *yo* es un pueblo tanto por todo lo que le falta como por todo lo que puede inventar¹⁸.

En este sentido, la objetivación de las imágenes y el cine moderno pasan a tener un rol transformador. Si bien no hay en los textos deleuzianos una investigación específica del formato documental, con toda la implicación que éste tiene en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano, el filósofo considera que las imágenes que crea Alain Resnais en su inolvidable *Noche y niebla* (*Nuit et bruillard*, 1955), en la anterior película *Van Gogh* (1947), en *Je t'aime je t'aime* (1968), en *L'amour a mort* (1984), pueden compararse con las creaciones conceptuales de Henry Bergson o Marcel Proust. En estas películas se trataría de personajes lazarinos que retornan de los muertos, Auschwitz o Hiroshima, Guernica o la guerra de Argelia. No son sólo seres espectrales sino también filósofos, aunque no hablen de filosofía, porque han pasado por una muerte, aunque no sea la propia y aunque esta experiencia no suponga nunca un culto a la muerte. Aquí Deleuze presenta una idea del cine que se muestra como un reflejo de la famosa reflexión adorniana:

(...) que el pensamiento tenga algo que ver con Auschwitz, con Hiroshima, esto es lo que demostraron los grandes filósofos y los grandes escritores después de las guerras, pero también los grandes autores del cine, desde Welles a Resnais: esta vez con la mayor seriedad¹⁹.

Si Alain Resnais y Straub-Huillet son para Deleuze los cineastas políticos de las posguerras europeas, es porque muestran que en Europa pensar en imágenes del pueblo ya no es posible²⁰. «En cambio –agrega– estallaba en el Tercer Mundo, donde las naciones oprimidas y explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis»²¹. La noción de crisis tiene para Deleuze una connotación positiva en este caso. Crisis/trance/memoria son conceptos-acontecimientos que siempre aparecen interrelacionados. Un momento de crisis, o trance, es un momento de actualización de la memoria, porque el circuito de la percepción no es el mismo que en el funcionamiento habitual de los esquemas sensorio-motrices. Mientras que en el esquema habitual, que instala el cine clásico –imagen-movimiento en sus diferentes vertientes–, la percepción se traduciría en acción-reacción, por el contrario cuando este esquema se ve alterado, falla la reacción y hay recuerdo. Pero incluso el recuerdo puede fallar, lo cual supondría una nueva dimensión donde los límites entre memoria e imaginación se vuelven porosos (imagen-tiempo). De algún modo, el cine de los países tercermundistas, debido a un estado de «crisis permanente» que les atribuye, es siempre un cine de memoria. Sin embargo, no sería totalmente asimilable al cine de la imagen-tiempo europeo, ni a la imagen-movimiento, si por esta se entiende la que identifica al cine clásico de la toma de con-



Tierra en trance (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967).

[18] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 291-292.

[19] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 276.

[20] La manipulación del fascismo y el nazismo han dejado a las representaciones de masas, en el cine, ligadas a modos totalitarios y a la propaganda.

[21] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 288.

ciencia revolucionaria. Sino que se trataría de un cine de transición a la modernidad, en el que el vínculo acción-reacción se debilita pero todavía permanece y el pueblo no está ausente ni presente sino en trance, en un momento de cambio.

Nuevamente Deleuze no escribe pensando en las películas que se estaban filmando en la década del ochenta, en relación a las dictaduras que habían sufrido –y en algunos casos todavía seguían sufriendo– algunos países latinoamericanos. Sigue refiriéndose al cine de las décadas de los sesenta con la categoría de Tercer Mundo, y comparando cinematografías como la de Rocha con la de Youssef Chahine, Ousmane Sembene, Jean Rouch... La memoria a la que se refiere es la de todos los pueblos oprimidos a los cuales les atribuye la pesada carga de la memoria del mundo, pero también la fabulación de un pueblo que vendrá. En este sentido, *Tierra en trance* mostraba el estado de trance como transición en el que se encontraba el imaginario país *El dorado* que alegorizaba la situación de Brasil. Sin embargo, como puede verse al final de la película con la coronación del político reaccionario, la salida del trance, como el golpe al janguismo, se consuma en una solución que abre un período de estado de excepción tal como sucederá en otros países de la región.

A pesar de todo, Deleuze sostiene una proyección utópica de y hasta cierto punto fascinada con las cinematografías tercermundistas. Aunque sin caer en una mirada etnocéntrica como la que se construye muchas veces sobre los imaginarios y representaciones visuales y simbólicas de América Latina y de lo latinoamericano, desde los centros de producción y circulación de los dispositivos de saber/poder. En el caso del cine, si bien se desarrollarían colectivos cinematográficos identificados con prácticas revolucionarias, utópicas o críticas con

respecto a la situación social, o también se producirían cinematografías menores, en trance como el cine de Rocha, también se tendería a un cierto miserabilismo muchas veces complaciente con las expectativas y deseos de las miradas de reconocimiento desde los centros de poder. Al respecto, la película-sátira de Luis Ospina y Carlos Mayolo *Agarrando pueblo* (1977) realizada en Colombia, supera cualquier comentario crítico.

Por otro lado, este pasaje del texto deleuziano –que habla sobre el cine ter-

cermundista como aquel en el que el ya no se trata del yo individual, ni de una conciencia social revolucionaria, sino de un yo en trance, en porosa membrana con un afuera, incluso aunque se trate de un cine de autor– resulta más estremecedor porque en el momento en que Deleuze escribe, ese proyecto de autores-colectivos, de permeabilidad entre lo privado en lo público, de un cine en el que coexisten capas de pasado de sociabilidad y culturas diferentes de potencialidad de un pueblo que devendrá en multiplicidad de pueblos, ha sido interrumpido.



Agarrando pueblo,
(Luis Ospina y Carlos Mayolo,
1977).

La cuarta persona del singular

ASISTENTE: Tenemos que encontrar un nombre urgente para Albertina, yo tenía pánico de que se me escape su nombre, me puse re nervioso.

ALBERTINA (señalando a la actriz): Además Albertina es ella, también podríamos llamarnos todos Albertina.

ASISTENTE: No, en serio, a partir de ahora te llamas Gisella.

ALBERTINA: No, no me gusta....

ASISTENTE: Bueno, lo lamento, pero yo me pongo muy nervioso, me tengo que acostumbrar a un nuevo nombre desde ahora, si no me voy a confundir todo el tiempo.

ALBERTINA: Bien, a partir de ahora yo te voy a llamar a vos Mirta.

Albertina Carri. *Los rubios, cartografía de una película*²².

Cuando Deleuze plantea una teoría de la enunciación cinematográfica, comparándola con las ideas de Franz Kafka sobre la literatura menor, lo hace desde el mismo lugar en donde enuncia el problema de la memoria y el cine político, concretamente, el de los cines llamados periféricos o tercermundistas. Hoy, sin embargo, cuando las cinematografías han diversificado sus modos de producción, circulación y consumo a partir de las nuevas tecnologías y cuando muchos de los planteamientos del tercermundismo han sido reabsorbidos y criticados a partir de los estudios culturales y poscoloniales, retorna la pregunta por el «quién» de las imágenes. Si la pregunta que se plantea Michel Foucault en lo que respecta a los modos discursivos es siempre «¿quién habla?», en su desplazamiento hacia el mundo de las imágenes, entendidas como discurso, la pregunta «¿quién ve?» ha lanzado una serie de reflexiones y discusiones en torno a las personas enunciativas.

Estas indagaciones han dado cuenta en el cine documental latinoamericano de la última década de un nuevo procedimiento, la inclusión de la primera persona²³. Este *yo* se inscribiría dentro del discurso cinematográfico, ya no a través de los enunciados colectivos que mencionaba Deleuze, sino materializando al director dentro de su film, entre otros recursos. De este modo, el director sería un actor más de su documental convirtiéndose en una primera persona que interviene ya sea con su propio cuerpo en las imágenes o a través de su voz como narrador. Existen varias razones tanto del orden discursivo como estético o tecnológico para esta mayor subjetivación del cine documental, pero es posible conjeturar que, en el caso del cine latinoamericano, esta utilización de la primera persona se deba a una limitación del documental clásico para narrar hechos traumáticos de la historia reciente.

Resignificando la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los realizadores, el documental en primera persona encuentra verdades parciales, tentativas y provisionales, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo

[22] Albertina Carri, *Los rubios, cartografía de una película* (Buenos Aires, BAFICI, 2006).

[23] Si bien en Latinoamérica este procedimiento es reciente, ya se podía encontrar en los trabajos de diversos documentalistas contemporáneos como Chantal Ackerman, Agnès Varda, Ross McElwee, Gerard Depardon, Alan Berliner y Michael Moore, entre otros. Pablo Piedras, «Un acercamiento a las modalidades de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Dispositivos para representar lo autobiográfico en tres films latinoamericanos» en *Actas de las Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales* (La Plata, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008).

[24] Pablo Piedras, «Un acercamiento a las modalidades de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Dispositivos para representar lo autobiográfico en tres films latinoamericanos» en *Actas de las*



Los rubios,
(Albertina Carri, 2003)

Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (La Plata, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008).

[25] Albertina Carri, *Los rubios, cartografía de una película*, p. 26.

colectivo, invirtiendo de esta forma la parábola del cine político militante de la década de los setenta²⁴.

Una de las películas que suele mencionarse como documental autobiográfico dentro de los debates sobre la primera persona en el contexto del documental latinoamericano contemporáneo es *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, que afronta su memoria como hija de desaparecidos. Una de las diferencias de este documental con otros de cineastas que comparten esta experiencia traumática como Nicolás Prividera («M», 2006), o María Inés Roqué (*Papá Iván*, 2000), es que la enunciación aparece desdoblada. Esto porque, según Carri, «intentaba hacer evidente la imposibilidad de narrar desde una primera persona y el necesario desdoblamiento de la directora en la actriz para poder ponerse delante de la cámara»²⁵. Así desde el comienzo, la actriz Analía Couceyro, aparece anunciando que interpretará a Albertina Carri, a quien también veremos y escucharemos a lo largo del film, debatiendo con el equipo, detrás y delante de la cámara.

Si retomamos el hilo del análisis deleuziano, que no se limita al cine latinoamericano aunque encuentra en este las potencialidades de un cine político diferente al cine europeo, pareciera que este *yo* del que se habla muchas veces como lugar de enunciación en el cine, se sitúa en el mismo lugar que el devenir minoritario, el cual, según Deleuze, conformaría una memoria política colectiva o un cine de autor, aunque no necesariamente un cine militante. Sin embargo, el filósofo no se habría detenido en esta persona. Por el contrario, habría ampliado el espacio enunciativo a una cuarta persona del singular. La posibilidad de esta



«M» (Nicolás Prividera, 2006).

ampliación estaría dada por las indagaciones teóricas de Pasolini sobre la existencia de un cine de poesía y un estilo indirecto libre, como el presente en su propio cine o en el cine de Antonioni. La formulación de la primera persona, en cambio, encuentra su sustento en las actuales teorías documentalistas.

Es interesante mencionar que entre los modos de documental que define Nichols se encuentra el documental poético²⁶. Sin embargo, son otros dos modos, de los seis que identifica Nichols, los que se utilizan dentro de la teoría de la primera persona: el documental participativo y el performativo. Mientras que en el primero el director puede provocar aquello que documenta sin que esto afecte su propia subjetividad, es en el segundo modo como el documental alcanzaría la plenitud de la primera persona. En el documental performativo el director es transformado por aquello que filma, ya sea que impacte en su cuerpo o en su discurso. Esta transformación se convertirá en el motivo del documental antes que aquello otro a lo que sus imágenes hacían referencia.

En el modo poético, según Nichols, no hay transformación de un *yo*, lo que se modifica es el conocimiento, lo que se busca son otras formas de acceder al objeto. Esto se logra experimentando con las imágenes, los sonidos o el montaje, fragmentando la realidad o los personajes y reuniendo nuevamente las partes en asociaciones libres. Es decir, antes que actos del habla performativos estaríamos ante elementos persuasorios del discurso.

Desde una perspectiva no enfocada en el documental y sin apelar a la pragmática, sino utilizando una semiótica propia, Pasolini había realizado una defensa comprometida del cine de poesía. Pero no lo hacía a partir de lo que este cine podía aportar formalmente sino en su capacidad para expresar una subjetividad. El cine de poesía quedaba definido en Pasolini mediante una técnica que denominaba «subjetiva libre indirecta»²⁷. Esta técnica nacía como analogía de la narración literaria libre indirecta que permitiría una suerte de inmersión del autor en el ánimo de su personaje, lo que implicaba la utilización de la lengua del personaje por parte del escritor. Sin embargo, lo que hacía a estas técnicas diferentes es que allí donde la literatura puede apelar a un lenguaje común, el director de cine carece de un diccionario de imágenes²⁸. No hay lenguaje que permita diferenciar la identidad del autor de la de su personaje. Las miradas, si bien diferentes, no estarían institucionalizadas ni formarían un sistema. La diferenciación no podía ser entonces una operación lingüística, sino que pertenecerá a la estilística²⁹.

La teoría del cine de primera persona incorporó esta crítica cuando se preguntó, a través de un ensayo de Elizabeth W. Bruss, si la autobiografía en el cine es posible. La respuesta pareciera ser negativa, porque el *yo* autobiográfico se vale del lenguaje para fundir en un significante único –*yo*– al enunciador y al enunciado. Este *yo* no preexistiría lenguaje, que es lo único que puede aportar el valor de identidad. También existiría el problema de la función de verdad. El lenguaje no tiene relación con el referente, lo que nos permite olvidar su parte de ficción. Las imágenes, por el contrario, tratan con lo real, lo que pone en evidencia, por ejemplo, la ficción del niño que frente a la cámara está inter-

[26] Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Indiana, Indiana University Press, 2001), pp. 99 y ss.

[27] Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona, Anagrama, 1970), p. 25.

[28] Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona, Anagrama, 1970), p. 14.

[29] Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona, Anagrama, 1970), p. 28.

pretando la infancia del director. Al no poder ofrecer el cine artificios equivalentes, cualquier proyecto de un cine autobiográfico estaría llamado al fracaso³⁰.

Philippe Lejeune responde enumerando una serie de técnicas que reforzarían la función de verdad e identidad en el cine: un cineasta puede filmar su presente, incluso registrar el proceso mismo de filmación en una especie de diario o bitácora, puede utilizar fotos o películas antiguas, también puede emplear la cámara de modo subjetivo, o resolver su incapacidad de decir *yo* utilizando su voz en *off*. Si bien no se puede hablar de autobiografía en los mismos términos que la literatura, sería posible, para el cine, la enunciación de una primera persona aunque sea de otro modo, aprendiendo a decir *yo* de otra manera. Pero aquello que parece estar fuera de toda consideración son los valores mismos de verdad e identidad³¹.

Para Deleuze, por su parte, la propuesta de Pasolini había puesto en entredicho tanto la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo como la función de identificación³². En el cine de poesía no hay diferencia entre lo que ve subjetivamente el personaje y lo que ve objetivamente la cámara. Lo que hace la cámara es adquirir una presencia subjetiva que simula la forma de ver del personaje «de manera tal que las visiones insólitas de la cámara (la alternancia de diferentes objetivos, el zoom, los ángulos extraordinarios, los movimientos anormales, las detenciones...) expresaban las visiones singulares del personaje y a su vez éstas se expresaban en aquéllas»³³. Lo que se muestra entonces no remite a un ideal de lo verdadero, sino a un seudorrelato, una simulación de relato, es decir, un poema.

Deleuze relaciona inmediatamente la propuesta de Pasolini –como opuesta a un cine de ficción o de prosa– con el cine documental, en el sentido etnográfico, o de reportaje –Robert Flaherty y John Grierson respectivamente– cuyas formas rechazaban el principio de ficción. Esto último, ya sea porque se remitían a un cine que intentaba señalar objetivamente la realidad o a un cine que buscaba mostrar la subjetividad de sus personajes, la manera específica con la que ellos veían la realidad. Esta recusación de la ficción del documental tradicional no significaba negar lo ficcional, sino la necesidad de mantener vigente, ante todo, un principio de verdad. Pero aquí Deleuze se remite a Nietzsche, para quien el ideal de lo verdadero o de lo real era la ficción más profunda. Por lo tanto las condiciones no habían cambiado. Lo objetivo y lo subjetivo están desplazados pero no transformados. Las identidades se definen de otra manera, pero aún se definen. La ruptura no estaría entre la ficción y la realidad, sino en un nuevo modo de enunciación que afecte a ambas.

La forma de oponerse al cine de ficción, no sería basándose en un principio de realidad, ni tampoco en una petición de verdad que, aclara Deleuze, es siempre la de los amos o los colonizadores, sino a partir de la función fabuladora de los oprimidos. Esto es lo que veríamos en el cine de Pierre Perrault –*La bête lumineuse* (1982), *Le pays de la terre sans arbre* (1980), *Le règne de jour* (1967), *Pour la suite du monde* (1963)–, de Jean Rouch –*Moi un noir* (1958),

[30] Philippe Lejeune, «Cine y autobiografía. Problemas de vocabulario» Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo* (Madrid, Festival Internacional de Cine de las Palmas - T&B Editores, 2008), pp. 17-19. El ensayo de Bruss al cual Lejeune está haciendo referencia es «Eye for I: Making a Unmaking Autobiography in Film» en James Olney (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton, Princeton University Press, 1980).

[31] Lejeune reconoce una ventaja al cine sobre la literatura. Si el cine es incapaz de fusionar los dos aspectos del *yo* autobiográfico, el enunciadore y el enunciado, ya que no se puede estar a la vez delante y detrás de la cámara, la primera persona escrita disimula este hecho: que el *yo* es un otro. Sin embargo, no lleva esta diferencia mucho más lejos, recuperando el valor de verdad en la técnica de la voz en *off* al decir *yo*. *Ibid.*, pp. 20-21.

[32] Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, pp. 199 y ss.

[33] Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, p. 200.

Les maîtres fous (1955)– y de Rocha –*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* ó *Antonio Das Mortes* (1969), *Tierra en trance* (1967), o *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964)–.

Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje, real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a «ficcional», cuando entra «en flagrante delito de leyendar», y contribuye así a la invención de su pueblo. No se puede separar al personaje de un antes y un después, pero él los reúne en el tránsito de un estado al otro. Él mismo pasa a ser otro, cuando se pone a fabular sin ser nunca ficticio³⁴.

El *yo* que deviene pueblo no sería una primera persona que se hace presente en el documental performativo, porque no es uno de los extremos de una transformación. No es un átomo, sino que, situado en medio, sigue deviniendo cada vez más minoritario hasta estallar en una multitud de átomos, o multitud de pueblos.

Esta es la razón por la cual Deleuze propone una nueva persona para una enunciación cinematográfica que sea a su vez política. Esta cuarta persona del singular encontraría su expresión en el estilo subjetivo indirecto libre de Pasolini, en las cinematografías en trance, pero también en el modo poético documental mencionado por Nichols. Pero no vamos a encontrar en Deleuze una definición de esta persona. Dentro de su filosofía de la inmanencia, que excede en lo que respecta al cine, la cuarta persona del singular es la condición de posibilidad de un *yo*³⁵. Esta falta de definición señala el lugar inestable que ocupa la persona en Deleuze. Por el contrario, su investigación se vuelve minuciosa cuando tiene que dar cuenta de los devenires. Mientras que en las teorías de la primera persona la transformación es genérica, Deleuze evalúa los devenires reconociendo aquellos que componen una política del devenir pueblo, como devenires minoritarios –devenir indígena, homosexual, negro, mujer, niño, incluso animal– en oposición al devenir mayoritario³⁶. Podemos encontrar ambos devenires (minoritario/mayoritario) en los enunciados cinematográficos de los cineastas del Tercer Mundo. Sin embargo, si bien existiría en muchas de las películas tercermundistas una apelación a la acción, la revolución y la toma del poder, estas cinematografías, como se ha dicho, estarían más próximas a la imagen-tiempo que a la imagen-movimiento. Mientras ésta última sólo produciría un espectador pasivo, en una ilusión identificativa, las otras apelarían a la memoria para empujar la acción fuera del espacio cinematográfico. No obstante, no serían totalmente asimilables a la imagen-tiempo del cine europeo. Probablemente la dimensión novedosa de estas imágenes las hace inclasificables según el régimen propuesto por Deleuze, y, por esto, consideró a estas imágenes en un estado de transición. David Martin-Jones, por ejemplo, se ha valido de la epistemología deleuziana para hacer un análisis de la construcción de la identidad nacional en el cine. Analiza, entonces, algunas películas que no son clasificables como imágenes-tiempo o imágenes-movimiento y apela a la categoría, recurrente, de lo híbrido³⁷.

[34] Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, p. 202.

[35] La idea de una cuarta persona del singular no aparece desarrollada en los estudios sobre cine, sino en *La lógica del sentido*. Las singularidades no son individuales o personales sino que presiden la génesis de los individuos y de las personas. Se presentan en un potencial «que no implica por sí mismo ni *Moi* ni *Je*, sino que los produce al actualizarse, al efectuarse, y las figuras de esta actualización no se parecen en nada al potencial efectuado». Gilles Deleuze, *La lógica del sentido* (Barcelona, Paidós, 1989), p. 118.

[36] Pensando en esta afirmación que para Deleuze el devenir menor/minoría no supone una idea jerárquica, sino un desvío del código social impuesto. La idea, por otro lado, viene de Kafka quien «sugería que las literaturas «mayores» mantenían siempre una frontera entre lo político y lo privado, por inestable que fuese, mientras que, en la menor, el asunto privado era inmediatamente político...». Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, p. 288.

[37] Cfr. David Martin-Jones, *Cinema and the National Identities. Narrative times in National Contexts* (Edinburgh, Edinburgh-University Press, 2008).

A modo de conclusión

Habría entonces que decir que los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, memoria y cuerpo, éste último encarnado en un pueblo en devenir, con los cuales Deleuze quiere comprender al cine latinoamericano, encuentran aquí su límite. Porque esa memoria del futuro –del pueblo que falta pero que vendrá– presente en la cinematografía tercermundista de los años sesenta y setenta era un proyecto truncado que, en el momento que Deleuze escribe, se está recuperando de la violencia ejercida por los golpes de Estado. Pero si todavía no nos desprendemos de estos conceptos, como si fueran categorías vacías, es porque su potencialidad sigue intacta, ya que aquello que fracturó esta memoria fue una crisis negativa –ya no el estado de crisis permanente potenciador de devenires– cuya finalidad era el exterminio de los cuerpos, del pueblo que devenía. El regreso a la democracia en los países latinoamericanos recomenzó otro período para las incipientes cinematografías y para la memoria colectiva donde esta cuestión pasa a ser central, aunque ya no en el sentido de la memoria de todos los pueblos oprimidos sino de las recientes de las dictaduras.



Los rubios (Albertina Carri, 2003).

Si debemos situar el análisis de la enunciación deleuziana en el contexto actual de las teorías de la primera persona, hay que decir que a Deleuze no le interesa detenerse en los modos de subjetivación o presencia del *yo*, sino en los intersticios, en los trances o transiciones, lugares en que ese *yo* deviene otro, entre singular y plural. Es por ello que recurre a inventar una nueva persona, una cuarta persona del singular. Tampoco es la misma situación de performatividad en la que un *yo* ya existente se transforma a partir de una situación o interacción con otros.

Quizá valga la pregunta de si esa nueva persona que menciona Deleuze, similar a la de una literatura menor en la que aún en soledad se producen enunciados colectivos, no es más acorde a la situación del cine, en la que aún cuando las condiciones de realización y filmación permiten un mayor nivel de autonomía e independencia a partir de las nuevas tecnologías, el cine sigue siendo una actividad colectiva, o entre singular y plural.

De este modo, jóvenes cineastas y documentalistas como Carri, Prividera, Roqué o Ana Poliak, si nos situamos en el cine argentino que hemos mencionado, no siempre se identifican con categorías y programas como los de la generación que se definió como Nuevo Cine Latinoamericano y que Deleuze entiende como cine del Tercer Mundo dentro de un ideario político y social con el que los padres de estos jóvenes cineastas, no desde el cine sino desde la praxis política, se comprometieron. Sin embargo una película como *Los rubios*, en

el desdoblamiento, en el devenir otro, en el final del equipo alejándose en el horizonte, en la incertidumbre ficción/realidad, en la puesta en crisis de los recursos de la memoria e incluso en la construcción de una memoria laberíntica, parecieran estar más cerca de los lugares intersticiales de los que habla Deleuze, que de un yo, identidad o memoria ya definidos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo, «En busca del pueblo. Juan Moreira de Leonardo Favio» en *La fuga*, http://www.lafuga.cl/dossiers/dossier_festivales/en_busca_del_pueblo_sobre_leonardo_favio/ (31/01/09).
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México, Ítaca, 2003).
- CARRI, Albertina, *Los rubios. Cartografía de una película* (Buenos Aires, BAFICI, 2006).
- CHANAN, Michael, *The Politics of Documentary* (London, British Film Institute, 2007).
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, 1982).
- DELEUZE, Gilles, *La lógica del sentido* (Barcelona, Paidós, 1989).
- HENNEBELLE, Guy, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (Valencia, Fernando Torres, 1977).
- LEJEUNE, Philippe, «Cine y autobiografía. Problemas de vocabulario» en Gregorio Martín Gutiérrez (ed). *Cineastas frente al espejo* (Madrid, Internacional de Cine de Las Palmas, T&B Editores, 2008).
- MARTÍN-JONES, David, *Cinema and the National Identities. Narrative Times in National Contexts* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008).
- MESTMAN, Mariano, *El cine político argentino, 1968-1976. De La hora de los hornos al exilio* (tesis doctoral) (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004).
- MESTMAN, Mariano, «La hora de los hornos. El peronismo y la imagen del Che» (*Secuencias*, n.º 10, 1999), pp. 52-65.
- NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary* (Indiana, Indiana University Press, 2001).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económico, 2003).
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona, Anagrama, 1970).
- PIEDRAS, Pablo, «Un acercamiento a las modalidades de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Dispositivos para representar lo autobiográfico en tres films latinoamericanos» en *Actas de las Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales* (La Plata, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008).
- STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 2001).