

## VI Jornadas de Sociología de la UNLP

### “Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”

La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010

#### Mesa 36

#### Sociología del Cine. Sociedad e imagen fílmica en la construcción del presente y del pasado

Coordinadores:

Elina Tranchini (UNLP); [emtranchini@cpsarg.com](mailto:emtranchini@cpsarg.com)

Clara Kriger (UBA, Instituto de Artes del Espectáculo); [clarakriger@hotmail.com](mailto:clarakruger@hotmail.com)

---

Autor: **Martín Chadad (F.SOC.- UBA)**

[martinchadad@gmail.com](mailto:martinchadad@gmail.com)

### **Memorias del subdesarrollo o la posibilidad de pensar la revolución con la imagen.**



*La victoria de la revolución es inmanente, y consiste en los nuevos lazos que instaure entre los hombres, aun cuando éstos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición.*

Gilles Deleuze

*La revolución era el nombre de una ruptura en el tiempo. Era la idea de que en política había síntesis nuevas en rupturas temporales. Esa es la idea de la revolución.*

Alain Badiou

**Deleuze y la posibilidad de pensar del arte.**

Para llevar adelante una reflexión sobre la relación entre cine y filosofía, me interesa problematizar la concepción de tiempo que a través de diferentes dispositivos cinematográficos posibilita abordar el sentido de la revolución como ruptura y síntesis de nuevas relaciones.

Este trabajo recupera algunas propuestas de Deleuze y Badiou para pensar el cine como una *experiencia filosófica* y la posibilidad de ésta de generar formas particulares de pensamiento que puedan producir resistencias al orden establecido. Suponer que el cine pueda producir pensamiento implica al menos debatir el estatus gnoseológico del arte y poner en cuestión algunos presupuestos que la Estética moderna estableció para pensar la relación entre sensación y entendimiento.

La Estética como disciplina filosófica a partir de Kant y Baumgarten ha establecido su campo en la posibilidad de determinar la relación entre el objeto del arte y lo bello en una representación intelectual que posibilite la universalización del juicio de gusto. En este sentido la reflexión sobre el arte queda siempre vinculada a la representación de lo bello y a la discusión acerca de las formas sensibles de conocimiento (su veracidad, si responden a alguna lógica similar a la del entendimiento o tienen una diferencia de grado o de tipo).

A diferencia de este enfoque (tradicional) que posibilitó la institución de una disciplina filosófica que puede pensar el arte, Deleuze va a afirmar que el arte puede ser una forma de pensamiento no limitada a *ser pensada* (desde la filosofía) como una *representación de lo bello*<sup>1</sup>. Si el arte no es una forma de representación de lo bello (ni tampoco una forma de producción que se limite a producir cánones de belleza u objetos bellos), es que podemos postularlo como un *pensamiento creador*. Pero ¿creador de qué?

Una primera respuesta sobre el arte como acto de creación, refiere a la invención de *ideas* como *espacios potenciales* cuyo proceso compromete las condiciones de producción de cada arte y a la vez la posibilidad de excederlas en la transformación del orden de la percepción.

Entonces tener una idea, inventar o crear, no se puede pensar como el resultado de la mera inspiración de un alma sensible (que percibe una especie de esencia o manifestación de lo bello), ni tampoco como la representación verdadera del objeto en el sujeto. La *imagen*

---

<sup>1</sup> “la filosofía no está hecha para reflexionar sobre cualquier cosa... Si la filosofía debiera reflexionar sobre cualquier cosa, no tendría razón de existir... Si yo les pregunto a ustedes que hacen cine ¿qué hacen?... yo diría exactamente lo que ustedes inventan, que no son conceptos porque, no es su dominio, que ustedes inventan es lo que podríamos llamar bloques de movimiento – duración...” DELEUZE, G (1987) ¿Qué es un acto de creación? Conferencia dada por Gilles Deleuze en la fundación FEMIS

*dogmática del pensamiento*<sup>2</sup> implica la orientación de éste hacia la búsqueda de la verdad como algo exterior que puede ser representado en el entendimiento.

La imagen de un pensamiento no dogmático, se opondrá entonces a la idea de que el pensamiento piensa por sí mismo, para abordar su producción siempre en un campo de posibilidades. Como un proceso que vincula los métodos y el lenguaje de cada disciplina con un orden de lo sensible (percibido) que se pretende transformar. Pero no se trataría de una relación lineal entre una forma de lenguaje (el de cada arte) y su capacidad para hacer venir o representar (poéticamente) aspectos de la vida (captar la forma o informar la materia). El proceso de creación es un *devenir* de lo que es hacia un indiscernible, más que *informar* pretende *deformar* y esta *acción fabuladora* es básicamente la formulación de nuevas relaciones (en un mundo donde no hay esencias) - la posibilidad de pensar para “un pueblo que falta”<sup>3</sup>.

El arte como *imagen del pensamiento* (no representativo) *compone* deformando sensaciones y percepciones (a partir de la materialidad de sus recursos), cuestiona el sentido de la experiencia como fundamento del saber y fabula generando preceptos y afectos que se independizan para formar bloques de sensaciones que tienen como regla la necesidad de conservarse a sí mismos.<sup>4</sup>

El acto de creación como devenir en las transformaciones que operan tanto para el artista y la obra como para el espectador que deviene con ellos está íntimamente vinculado al problema del tiempo y su duración. Una composición que dura *no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recuerda, su lucha siempre renovada*<sup>5</sup>.

Esto nos dice algo sobre el arte como ¿modelo? de pensamiento. Un pensamiento creador no es simplemente una rememoración del pasado o una representación de la verdad (a priori,

---

<sup>2</sup> De acuerdo con esta imagen, el pensamiento es afín a lo verdadero, posee formalmente lo verdadero y quiere materialmente lo verdadero... Por eso, mientras el pensamiento quede sometido a esa imagen que ya prejuzga acerca de todo, tanto acerca de la distribución del objeto y del sujeto como acerca del ser y del ente, tiene poca importancia que la filosofía comience por el objeto o por el sujeto, por el ser o por el ente.

A esa imagen del pensamiento podemos llamarla imagen dogmática u ortodoxa, imagen moral. DELEUZE, G. (2002), *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, p. 204.

<sup>3</sup> No hay literatura sin fabulación, pero, como acertó a descubrir Bergson, la fabulación, la función fabuladora no consiste en imaginar ni en proyectar un mí mismo... La salud como literatura, consiste en inventar un pueblo que falta. DELEUZE, G (1993); *Crítica y clínica*; Anagrama; España, pp. 14-15.

<sup>4</sup> La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el precepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación... Solo se alcanza el precepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado. DELEUZE, G (1993); *Qué es la filosofía*; Anagrama; España, pp. 168-169.

<sup>5</sup> DELEUZE, G (1993); *Qué es la filosofía*; Anagrama; España, p. 178.

atemporal), sino la incorporación del pasado en figuras estéticas (bloques de perceptos, afectos y sensaciones) que se incorporan y devienen en un presente cuyo porvenir es la “necesidad” del cambio (volverse otro en un universo posible).

Pero profundicemos estos problemas desde su abordaje cinematográfico.

### **La intensidad de un tiempo.**

En sus estudios de cine, Deleuze retoma a Bergson para transformar la identificación histórica de la imagen como una mera representación mental o psicológica (producto de la conciencia de un sujeto) que se configura en una concepción de movimiento como sucesión de instantes y de tiempo cronológico. De la interpretación deleuziana surge la idea de que las imágenes valen por sí mismas, se relacionan entre sí en un plano de inmanencia y se identifican con el movimiento en bloques que la conciencia percibe no como luminosidad que las hace visibles, sino como opacidad sobre la cual se imprimen. Así la conciencia ya no tendrá el lugar privilegiado como centro desde el cual se estructura el conocimiento, el sujeto deja de pensarse como la luz que se proyecta sobre las cosas y es concebido como un *centro de indeterminación* que genera *intervalos* en la temporalidad de imágenes a partir de la forma en que es afectado y reacciona.

Me interesa abordar estas concepciones, a partir de un análisis del film de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, producido en Cuba en 1968. El film enfoca el proceso revolucionario desde la mirada de Sergio<sup>6</sup> y transcurre entre los años 1961 y 1962<sup>7</sup>.

Lo propio del cine, para Deleuze, es *hacer visible el tiempo* y en el film lo interpreto en las posibilidades que el *montaje irracional* otorga para relacionar diferentes acontecimientos que actúan unos sobre otros y construyen una imagen de la intensidad del tiempo revolucionario.

---

<sup>6</sup> Sergio representa la figura del burgués con pretensiones intelectuales que a modo de personaje *vidente*, transcurre sus días en la Habana revolucionaria sin poder comprender el sentido del proceso político y las transformaciones sociales que este implica.

<sup>7</sup> Entre los años 1961 y 1962 en que se ubica la acción del film, la posición de los intelectuales y artistas en Cuba atraviesa una situación polémica: la primera censura a un film (PM de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera), el 1er Encuentro entre miembros del gobierno e intelectuales, las discusiones estéticas acerca del valor del realismo socialista y como telón de fondo la invasión a Bahía de los Cochinos en Abril de 1961. Situaciones que se articulan polémicamente a partir del famoso discurso de Fidel Castro “Palabras a los intelectuales”: *La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada.* <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>. Cf. GILMAN, C. (2003) *Entre la pluma y el fusil*, S XXI, Buenos Aires. Nótese también que el otro período más altisonante de esta tensión será entre 1968 (año de producción del film) y 1971 con la culminación del “caso Padilla”.

Memorias del Subdesarrollo en ese sentido se enmarca en lo que Deleuze denomina crisis de la imagen-acción. El montaje que intercala situaciones de la vida del personaje, imágenes-recuerdo, material de noticieros y películas, compromete los encadenamientos sensorio-motrices que producían la imagen-acción. No hay un hilo conductor que articule todas las situaciones, ni una organización cronológica y Sergio se muestra a lo largo del tiempo más incapaz de comprender estas relaciones.

El personaje de la película deja de ser un sujeto capaz de elucidar la acción y de responder o reaccionar. Sergio vagabundea<sup>8</sup>, y las imágenes de su deambular urbano son recurrentes, sus paseos no tienen un destino concreto, no llegan a ningún lugar a menos que sea llevado por otro. La calle aparece siempre como un espacio incomprensible<sup>9</sup> para Sergio, siempre en movimiento y difícil de transitar, difícil también de comprender. Frente a lo cual sus paseos están siempre atravesados por pensamientos contradictorios<sup>10</sup>: “todo sigue igual, parece una ciudad de cartón”, “todo parece distinto, he cambiado yo o la ciudad”, “ya no puedo comprender que pasa aquí”, “he visto demasiado para ser inocente”. Sergio es un espectador desbordado por todos lados.

Si la composición del film arroja una imagen de la intensidad<sup>11</sup> del tiempo revolucionario, creo que se manifiesta en la forma en que se articulan diferentes tópicos (o quizás imágenes-tópicos) sobre la época, que chocan a cada instante con las valoraciones del personaje y entre sí para pensar la revolución desde las complejas relaciones que genera<sup>12</sup>. Este aspecto es clave en el film, porque desde su propia materialidad nos impide anclar un punto de vista “verdadero”. La idea de collage (que se explicita en la entrevista filmada entre el personaje de Sergio y Gutiérrez Alea en el ICAIC) se presenta como una matriz de composición que rechaza cualquier estereotipo.

---

<sup>8</sup> *En tercer lugar, la acción o la situación sensorio-motriz ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo (balade), el ir y venir continuo... Ha pasado a ser un deambular urbano, y se ha desprendido de la estructura activa y afectiva que lo sostenía, que lo dirigía, que le daba algunas direcciones, por imprecisas que fuesen.* DELEUZE, G (1987); *La imagen-movimiento. Escritos sobre cine I*; Paidós; España, p.289.

<sup>9</sup> La cámara enfoca las caras anónimas de la gente con expresiones ambiguas y desinteresadas, lo cual refuerza la distancia entre Sergio y “el pueblo”.

<sup>10</sup> Es interesante pensar cómo opera a lo largo de todo el film el juego entre lo visual y lo parlante. Lo que serían sus pensamientos siempre se muestran en un primer plano de él y una voz en off, pero en los momentos de acción donde aparece hablando sus palabras son siempre triviales y limitadas, quizás reforzando el sentido del vagabundeo como crisis senso-motriz.

<sup>11</sup> Intensidad: Grado de fuerza con que se manifiesta un agente natural, una magnitud física, una cualidad, una expresión, etc. Real Academia Española <http://www.rae.es/rae.html>

<sup>12</sup> El montaje de documentos filmicos sobre la invasión a Bahía de los cochinos, el juicio posterior y el análisis de las estructuras de su organización son un ejemplo de pensamiento relacional a través de imágenes. Así como también la presencia permanente de imágenes de represión y hambre, que acompañadas o no de una voz en off que regule el sentido de esa serie posibilitan desarrollar una narración difícilmente reproducible a través de otras formas de expresión artísticas.

Bajo la *acción de lo falso* que implica el desfasaje entre acción y reacción o la discontinuidad cronológica de los acontecimientos, se pone en discusión el sentido cronológico del tiempo como base para la comprensión.

La escena del final es bastante elocuente, Sergio en su casa, recluso, aterrado, en blanco y afuera los preparativos para la guerra. La intensidad del tiempo se percibe a través de la construcción de imágenes ópticas y sonoras puras, el repiqueteo de su encendedor y el ruido ensordecedor de los tanques, situaciones que chocan entre sí, *son imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior*<sup>13</sup>. Un interior que se muestra insoportable en su duración.

Pero la imagen tiende siempre a ir más allá del tópico. Memorias del Subdesarrollo se vuelve cine político en cuanto tiende, con dispositivos cinematográficos, a producir un pensamiento crítico sobre la revolución y las relaciones que genera. Al respecto, la relación de los intelectuales y artistas con la revolución está permanentemente en tensión: las referencias al film PM (baile del inicio), la mesa del debate sobre el subdesarrollo y la crítica a Desnoes, Hemingway, Picasso, desde la visión de un personaje que no consigue encadenar una crítica articulada.



### **El mito de la transición y el devenir.**

Como afirma Badiou la potencia política de la revolución consistía en producir *nuevas síntesis* en rupturas temporales, entendiendo las síntesis como posibilidades de relacionar términos que generalmente no tienen relación alguna. En el film la ruptura entre las formas de vida “burguesas” y el “hombre nuevo” que propone el socialismo responde quizás a una *situación filosófica* que para Badiou exige esclarecer tres cosas: la elección, medir la distancia entre poder y verdad, así como también establecer el valor del acontecimiento.

El tema de la transición del hombre burgués hacia el socialismo también fue un problema central en el debate político del proceso revolucionario y la opinión del Che Guevara al respecto recuperaba este problema:

---

<sup>13</sup> DELEUZE, G (1987); *La imagen-movimiento. Escritos sobre cine I*; Paidós; España, p.290.

*En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo. Su imagen no está todavía acabada; no podría estarlo nunca ya que el proceso marcha paralelo al desarrollo de formas económicas nuevas... Lo importante es que los hombres van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad y, al mismo tiempo, de su importancia como motores de la misma...el premio es la nueva sociedad donde los hombres tendrán características distintas: la sociedad del hombre comunista.<sup>14</sup>*

La película aborda el tópico del hombre nuevo a través del devenir de Sergio. Pero este personaje que se construye a lo largo del film y a través de la interacción entre imágenes subjetivas (imágenes recuerdo) y objetivas no deviene hacia un hombre nuevo. Devenir es ingresar a una zona de vecindad pero no ser otro. Como modelo de salud es delirar y enunciar formas de resistencia al dominio.

Sergio no es precisamente un modelo de salud, sino más bien de enfermedad, es la persistencia de la voluntad de erigir una raza dominante (los valores de su clase). Más que un devenir, construye un mito de la transición.

El primer acto afirmativo de Sergio en el camino hacia la transición es escribir sobre su relación con los de su clase: “Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se fueron”. Pero Sergio no será un traidor a su clase, no consigue devenir en otra imagen de sí mismo.

Así se van intercalando en el film imágenes-recuerdo (subjetivas) donde se sumerge en su pasado pero no para que a partir de este pueda modificar su presente. El tratamiento de las imágenes-recuerdo articula el pasado actualizándose en el presente no como una cadena causal de acción y reacción, sino construyendo una *imagen-tiempo directa* en la que coexisten los diferentes tiempos como capas<sup>15</sup>.

Pasado y presente no sólo coexisten en la vida de Sergio sino que también su diferenciación se vuelve casi intrascendente y el derrotero de su presente se vuelve tan inmodificable como su pasado.

---

<sup>14</sup> GUEVARA, E. (1965) Revista Marcha, Montevideo, Marzo.

<http://www.patriagrande.net/cuba/ernesto.che.guevara/ensayos/el.socialismo.y.el.hombre.en.cuba.htm>

<sup>15</sup> *No se trata de una sucesión de presentes que pasan obedeciendo al tiempo cronológico. Se trata “o bien” de un esfuerzo de evocación producido en un actual presente y que precede a la formación de las imágenes-recuerdo. “o bien de la exploración de una capa de pasado en la surgirán ulteriormente estas imágenes-recuerdo.* DELEUZE, G (1987) *La imagen-tiempo. Escritos sobre cine 2*, Paidós, España, p. 149

## Relaciones, rupturas y síntesis.



Por último quisiera problematizar el sentido de las rupturas y nuevas síntesis que propone el film para pensar la revolución.

La potencialidad del cine a partir de la transformación que generó la crisis de la *imagen-movimiento* radica quizás en la posibilidad de conectar varios mundos en una misma historia. Para Deleuze es *la potencia de lo falso* como acción narrativa la que consigue articular diferentes tiempos y diferentes acontecimientos coexistiendo y componiéndose.

Si *la verdad disciplina al tiempo* (y al cuerpo), la organización narrativa de *Memorias del subdesarrollo* se ubica en la voluntad de resistir a ese disciplinamiento que cristaliza las interpretaciones en definiciones y clasificaciones tranquilizadoras.

En el film no hay verdades que se reconstruyan en un relato cronológico de sucesos hilvanados naturalmente sino relaciones; fuerzas que se afectan unas a otras y hacen una evaluación inmanente que sustituye el juicio del observador neutral.

Las relaciones pasan a ocupar un lugar central porque los personajes han perdido la capacidad de reaccionar lógicamente y con eficacia. La aparición de Elena posibilita a Sergio afirmarse en sí mismo y a la vez reforzar la conflictividad de los lazos que lo unen a su época<sup>16</sup>. Elena le acontece a Sergio, que no puede actuar frente al desarrollo de las situaciones. Pero Elena tampoco puede consigo misma, está cansada de “ser la misma” y quiere ser actriz.

Aunque el alcance de las relaciones que componen el film no se limita a las que se suceden entre los personajes, sino que también se presentan afectándose con imágenes ópticas y sonoras puras, ya sean las imágenes-recuerdo (su evocación de Hannah), archivos documentales, carteles de vidrieras, fotos, etc. La *organización cristalina de la imagen* hace de las cosas una materia viva que afecta el presente de los personajes y se pone en relación con ellos. En uno de sus paseos Sergio pasa por una escuela y la cámara enfoca el cartel de su nombre “Lenin, Escuela Especial” que continua en un falso *raccord* con la imagen-recuerdo de Hannah saliendo de ese colegio, su incapacidad de elegir continuar con ella y su partida un día de lluvia, que se enlaza con otro día de lluvia en que también es incapaz

---

<sup>16</sup> En palabras de Sergio: “Elena me obliga a sentir el subdesarrollo”... “no entiende nada de mi mundo”.



de decirle que no a Elena. En otra escena la grabadora hará también la función de conectar a partir de un objeto las diferentes capas de tiempo en el presente de Sergio.

Las rupturas avanzan en la forma en que se construye el relato sobre la historia de Sergio y también sobre la revolución. La cámara se independiza de la vida de Sergio, pero a su vez gira en torno a esta y ensancha el montaje intercalando material documental. Rompe la distinción subjetivo – objetivo y ya no hay una clara distinción entre lo que el personaje debería ver y lo que enfoca la cámara. Como también se abandona la intencionalidad de diferenciar la realidad y la ficción.

En Memorias del subdesarrollo la Revolución es un devenir como también es un devenir el del personaje y en la posibilidad de construir un relato que de cuenta del proceso creo que se juega la potencialidad del cine como modelo de pensamiento que propone nuevas síntesis.



#### Bibliografía.

BADIOU, A. (2004) “El cine como experimentación filosófica” en *Pensar el cine*, Manantial, Buenos Aires.

CASTRO, F. (1961) “Palabras a los intelectuales”, La Habana, <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>

DELEUZE, G (1993); *Crítica y clínica*; Anagrama; España

DELEUZE, G. (2002), *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires

DELEUZE, G (1987); *La imagen-movimiento. Escritos sobre cine I*; Paidós; España,

DELEUZE, G (1993); *Qué es la filosofía*; Anagrama; España

DELEUZE, G (1987) *¿Qué es un acto de creación ?* Conferencia dada por Gilles Deleuze en la fundación FEMIS.

GILMAN (2003), C. *Entre la pluma y el fusil*, S XXI, Buenos Aires

GUEVARA, E. (1965) *El socialismo y el hombre en cuba*, Marcha, Montevideo,

<http://www.patriagrande.net/cuba/ernesto.che.guevara/ensayos/el.socialismo.y.el.hombre.en.cuba.htm>