

La *entridad*. Sobre el cine como promesa

Gustavo Galuppo

Arkadin (N.º 6), pp. 106-115, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# **LA *ENTRIDAD*. SOBRE EL CINE COMO PROMESA<sup>1</sup>**

**GUSTAVO GALUPPO**

ggaluppo@yahoo.com

Realizador audiovisual e investigador. Facultad Libre. Rosario, Argentina

Recibido: 10/02/2017 | Aceptado: 13/05/2017

## **RESUMEN**

El texto desarrolla una conceptualización de las imágenes cinematográficas en tanto performance, ligadas a las dimensiones propias del cuerpo, espacio, máquinas y gestos. Luego de un desarrollo inicial que indaga las distintas dimensiones performáticas de la imagen, junto al examen de sus posibles lugares y funciones en cuanto a la relación de sujetos y objetos, el artículo toma como referencia algunas obras de Trín T. Minh-Ha y Jean-Luc Godard para discutir los poderes del cine como medio de conocimiento. La propuesta de la condición designada por el autor como *entridad* procura pensar al cine como un arte de las distancias y las proximidades entre sujeto y mundo.

## **PALABRAS CLAVE**

Imagen; performance; estética; documental; ensayo

---

<sup>1</sup> El presente texto es una suerte de síntesis de un texto mayor, un proyecto de libro aún sin destino titulado *La imagen-huella. Elogio de la insubordinación*.

I

Las imágenes del cine<sup>2</sup> concebidas como una incesante materialización de posibilidades o como un proyecto siempre irresuelto, son el resultado de una *performance*, es decir, son realidades inestables y contingentes que se producen a través del comportamiento, del actuar, de la actividad de un cuerpo híbrido (hombre y máquina) arrojado al mundo, del desenvolverse dramáticamente (lo cual no implica la existencia de una intriga lógica) en un entorno determinado abierto a la fluidez del acontecer. La imagen, como enunciación *performática*, puede esquivar incluso el enunciado verbal para deslizarse en el tembladeral de lo que se expresa en la ambigüedad de los gestos y las posturas, en los ademanes y en la interacción fortuita con el espacio y con los otros. De allí que el cuerpo, en ese juego de acoplamientos y desacoplamientos, pase a configurar un territorio desde y sobre el cual se puede operar libremente para desvincularlo de su funcionalidad ordinaria. Arrancado así el cuerpo de la cadena de operaciones instrumentales, pasa a encarnar el desenvolvimiento sinuoso del drama concreto y abstracto a la vez de un proceso insurgente de autoidentificación. Pero paradójicamente hay allí, en ese proceso autoidentificatorio arraigado en la imagen, un acceso a la generalidad del anonimato de la vida dado en el cuerpo como puro sistema perceptivo. Esta identificación bascula entre la singularidad y la generalidad, y se desliza hacia el anonimato de una vida afectiva del cuerpo *sintiente* dado a las cosas. Se trata, por tanto, de la manera llana en que los gestos corporales, los movimientos y los ademanes de todo tipo volcados a la intemperie, constituyen la promesa del proyecto de un «yo» reconfigurado permanentemente en la ejecución continua de actos singulares y disfuncionales. Esta *performance*, desenlazada entonces radicalmente de las gestiones utilitarias de la intriga, se define por la ruptura administrada en una pura actuación, pero actuación ya sin marco de referencia, sin relato que la incluya y la justifique según la lógica de los medios y de los fines reglados. Una actuación, al fin, cuyo único objetivo es trenzar el cuerpo y el espacio para ofrecer ese gesto a la máquina casi como un rito sacrificial (eso que débilmente

---

<sup>2</sup> Entendiendo al cine como ese conjunto de operaciones de sentido que se ejecutan en (y entre) las imágenes y los sonidos desplegados en el tiempo, más allá del soporte material que las manifiesta.

se llama «puesta en escena»). Aquí la *performance* debe entenderse entonces en el sentido de una actuación que recusa de toda intriga para entregarse como reconocimiento siempre heterogéneo del propio sentir del *sí-mismo-entre-las-cosas*. Y allí también, por añadidura, puede entenderse como el proyecto de una autoidentificación divergente acometido desde la singularidad de un acto o de una cadena abierta de actos que recusan de la cosificación identitaria de la norma. Esta *performance* así aclarada implica también, por ende, la ejecución de actos *performativos*, es decir, de actuaciones que en su multiplicidad instituyen la posibilidad de un proceso de singularización cifrado en una identificación débil diseminada y reanudada en el tiempo.<sup>3</sup> Cada uno de estos actos, en tanto desligados de las prescripciones utilitarias que reclaman al cuerpo normativo, esbozan la posibilidad emancipatoria de cristalizar un gesto singularizante. Dichos actos, insubordinados por improductivos, ya no se configuran según la repetición ritual impuesta por la gramática del comportamiento social normalizado, sino que se inventan como acción inédita que, en lugar de referir al lenguaje de las estratificaciones sociales, cristalizan el pasaje de una reinención autoidentificatoria, de nuevos modos singulares del estar-en-el-mundo.

## II

La imagen, por tanto, como acontecer *performático*, despliega una señal provisoria que designa en su pasaje a un objeto externo a ella. Tal o cual cosa del mundo, cualquiera sea, se manifiesta en una donación precaria que será subsumida por la acción fundante de la imagen. Desde ahí dicha cosa, entregada en el misterio de su indeterminación, se ausenta para trazar su huella (como señal de una *no-presencia*) en una nueva forma dada ahora como representación, un signo vacío que atestigua apenas la dirección de una presencia diferida, es decir, de una ausencia. La imagen allí, como acto re-presentacional, supone por lo tanto la manifestación de una señal lábil que guarda apenas un lazo tan impreciso como improbable con la cosa que intenta designar. Esa relación opaca que arrastra a la representación en el torrente *performático* de la imagen es la incertidumbre misma que se establece como su naturaleza. Es allí, en ese centro difuso de la relación abierta por las contingencias de un encuentro, donde la imagen halla su razón profunda, su función vinculante atestiguada por el acto de la presión mutua entre un sujeto y el mundo que lo rodea y lo contiene. Por ende, la imagen es ese acto a través del cual un sujeto autoproclamado como tal asume una posición en lo real, se define a sí mismo como centro legítimo de un conocimiento determinado, y señala aquello que puede volverse «objeto» (visible) de conocimiento. Tales atribuciones no son, de ninguna manera, inherentes a esa entidad errabunda y variable denominada «sujeto», sino que son el producto de determinadas condiciones que hacen posible la designación de un estatuto de sujeto y de un estatuto de objeto en un tiempo específico. Sujeto y objeto son entonces un efecto y no una causa. Ambos suponen los efectos binarizantes y jerárquicos (de subjetivación y objetivación) que sobre eso que se naturaliza como «lo real» generan ciertos saberes legitimados como verdaderos. La imagen, por eso, puede verse como una especie de palimpsesto sobre el cual se han inscripto y se

---

<sup>3</sup> Ver la noción de actos performativos en relación a la consitución del género en Judith Butler.

han borroneado históricamente las huellas de ciertas condiciones generales que establecen los límites de toda experiencia posible. Y es en esa experiencia posible, asumida y determinada como tal en un tiempo histórico dado, donde se delinean los contornos de esas invenciones jerárquicas llamadas sujeto y objeto.

La imagen, allí, es como el pensamiento (dado que el pensamiento puede entenderse como ese acto que pone en relación a eso que se considera sujeto con eso otro que se determina como objeto). Ambos se funden en un mismo acto. Pensamiento y representación, desde las categorías kantianas, son la forma de la experiencia posible que vincula al hombre con las cosas. Y por eso ambos también pueden revelar el sustrato de las condiciones establecidas que han permitido manifestarse de tal o cual modo a lo que se llama sujeto y a lo que se llama objeto: por qué un cierto tipo de sujeto se declara como legítimo epicentro del conocimiento y por qué algo puede volverse objeto de ese conocimiento. Si en la imagen, como en el pensamiento, se evidencia por tanto el mismo acto que pone en sus diversas relaciones posibles a una conciencia con el mundo, la pregunta sobre la imagen implica también un análisis de las condiciones en las que se forman o modifican esas relaciones de sujeto a objeto, en la medida en que éstas son constitutivas de un saber posible que define además, y justamente, el estatuto mismo de lo que es un sujeto y lo que es un objeto.

El problema que de allí surge en relación a la constitución misma de la imagen así pensada, se puede entender en el efecto jerarquizante inducido por la racionalidad científica eurocéntrica. La imagen técnica es producto del despliegue incesante del desarrollo tecnológico y científico impulsado en la modernidad occidental, por lo cual lleva inscrita en lo profundo de sus tejidos más íntimos la división binaria sujeto-objeto avalada por esos saberes tecnocientíficos legitimados. La imagen técnica, allí, es el producto legítimo del accionar verificador y veridiccionante de las máquinas comprobatorias. Y su efecto es la estratificación jerárquica entre quien asume el rol de sujeto y aquello que éste puede designar como objeto de su conocimiento. Es decir, la jerarquización binaria de un vínculo ahora cristalizado como ritual positivado de dominio, sumisión y exclusión. La imagen, en esa medida, es el pensamiento mismo como correlato del proyecto colonialista occidental y del despliegue del impulso capitalista. Ambos, imagen y pensamiento, comulgan allí en la ejecución de actos vinculantes que definen políticamente las modalidades emergentes de una estructura social estratificada en polos binarios (sexo, clase, raza). En el centro de la pregunta sobre la imagen (¿quién y cómo filma a quién?) se encuentra por lo tanto la idea variable de un sujeto que se constituye como tal sobre la base de un saber legitimado institucionalmente y que, de ese modo, se declara capaz de señalar, conocer, analizar, interpretar, dominar y transformar lo real, haciendo así de las cosas por él nombradas o visibilizadas un llano objeto signifiante susceptible de ser explicado, determinado, categorizado, y tendido así bajo las redes de los dispositivos que articulan el saber con el poder.

El problema de la imagen, allí, es encontrar el modo de escapar a esas operatorias que prescriben la binarización jerárquica de los vínculos. Encontrar pasajes, líneas de fuga, pequeñas operaciones micropolíticas capaces de posibilitar la gestión de otros deseos.

### III

En 1982 la artista vietnamita Trin T. Minh-Ha realiza *Reassemblage* [Figura 1] y Jean-Luc Godard, el breve *Carta a Freddy Buache* [Figura 2]; dos obras tan diferentes como familiares, coincidentes quizás sólo azarosamente en el mismo año con una misma pregunta tomada como punto de partida para la reflexión sobre la imagen. ¿Por qué, siempre, una película debe ser «sobre» algo? En las sutiles argucias de ese «sobre» se delimita no sólo el territorio de un campo temático de abordaje (siempre un relato «sobre» un conflicto central o «sobre» un tema excluyente), sino también la disposición jerárquica de una cosa por sobre la otra, por encima de ella, dotándose aquella a sí misma del poder de determinar las manifestaciones posibles de existencia de lo que sería su objeto y, con ello, la derivada autoridad de constituir y modificar el estatuto de lo real según su perspectiva. La imagen puede concebirse como el correlato del pensamiento, en tanto y en cuanto este es el acto que pone en relaciones diversas a un sujeto con las cosas del mundo. Por eso la idea de imagen depende de las condiciones históricas que definen las posibles emergencias del pensamiento, las modificaciones que se formulan en torno a lo que es un sujeto y lo que es un objeto, y las relaciones que entre ellos se pueden establecer según el estatuto propuesto para cada uno. La pregunta por el por qué del siempre «sobre», en relación a la imagen, implica entonces la desterritorialización de esas condiciones de aparición de un supuesto sujeto y un no menos supuesto objeto.



Figura 1. *Reassemblage* (1982) Trin T. Minh-Ha



Figura 2. *Carta a Freddy Buache* (1982) Jean-Luc Godard

Minh-Ha, en una aldea de Senegal, no quiere hacer una película «sobre» las mujeres de ese sitio, sino en cambio hacerla «cerca» de ellas. Por su parte, Godard refunfuña por el encargo de una película «sobre» la ciudad de Laussane, ¿cómo hacerlo si la imagen de esa ciudad podría ser sólo el pasaje de lo inefable entre dos colores, el azul y el verde? La imagen, para Godard, debe ubicarse *entre* las cosas, como un puro pasaje, un venir *desde* para ir *hacia*, manteniéndose de ese modo en el despliegue de un movimiento que une a dos cosas; digamos, una pura *entridad*. De lo que se trata en ambos casos es de buscar modos de recusar de la lógica representativa del dominio de lo uno *sobre* lo otro, operatoria reclamada históricamente por el accionar colonial europeo desde el siglo XV. El planteo es, por ende, salir (o buscar salidas, descubrir líneas de fuga, pasajes) de aquella objetivación que supone ya un estar y un hablar *sobre* las cosas del mundo, esa disposición asimétrica que se asegura la potestad de explicar las cosas en sus determinaciones dilucidadas como propiedades inmutables y mensurables. Tal operatoria representativa enquistada en las imágenes, que reafirma la asimetría entre sus polos constituyentes desplazando a las cosas al rol de objetos pasivos, no es sino el correlato de la tradición cartesiana occidental: con Descartes el *cogito* funda a un nuevo sujeto que es, desde entonces, capaz de conocer a partir de la duda metódica y de la subsiguiente comprobación científica. Las imágenes técnicas, en gran medida, no son sino un producto de las condiciones establecidas por el despliegue tecnocientífico inaugurado por la razón cartesiana, por eso arrastran el pesado estigma de esa falta originaria que establece relaciones desde una oposición binaria jerárquica.

*Entridad*, *cerquidad*, neologismos que podrían designar operatorias imaginantes insubordinadas para componer un nuevo campo de trabajo del cine que desdibuje la operatoria binaria jerarquizante del modelo hegemónico.

#### IV

La cuestión de la imagen como problema deja de ser aquella relacionada con la representación de la realidad, con una supuesta adecuación desafectada al mundo que establecía desde la fascinación una relación dual entre la imagen y las cosas (ventana, espejo, etc.), para pasar a ser el dilema desplegado en una triple relación como acontecer de un rastreo: sujeto-máquina-mundo. El problema del cine, aquí, es entonces el conjunto de las prácticas posibles que se pueden ensayar para proponer la representación de un proceso de relaciones siempre abiertas entre el sujeto y el mundo mediadas por las máquinas. Pero es también sabido que esos modos posibles se delimitan y restringen por normativas que prescriben la factibilidad de su misma existencia. Entonces es justo ahí, en la certeza de un reglaje que establece la norma, que el problema se expande y se ramifica porque en esa imagen ya no hablamos solamente del espíritu y de las cosas, sino también de las máquinas y los cuerpos.

La imagen-cine podría concebirse como la conciencia imaginante de un *cyborg*, de una entidad híbrida, mitad humano y mitad máquina que, para pensar el mundo, para poder hacerse y tener imágenes para sí, para poder representarlo según el acontecer de una *performance*, tiene que lidiar con las intenciones coercionadas del humano y con las programaciones de una máquina que no son sino las directrices de un proyecto normalizador de funcionamiento económico y social, es decir, político. El cuerpo es ese nódulo sobre el cual se modela un aplastamiento que supone también una apertura degradante hacia el imperio de lo *todo-visible*, hacia el afán tecnocientífico de abolir el misterio de las sombras según una economía de la visibilización absoluta. El cuerpo racional, aquel del mecanicismo, es anatomizado, diseccionado, auscultado clínicamente, calculado; se puede hacer de todo con él, si hasta incluso al abrirlo a la elucidación de la mirada espectacular sus mecanismos internos asimilan el secreto de lo humano a la objetivación mecanicista del cadáver. El régimen anatómico de la disección es el régimen de las imágenes. Se trata de someter a las cosas inscribiéndolas en la comprobación de lo visible como verdad. Todo lo visible es medible, es calculable, es controlable, es programable; se categoriza jerárquicamente y de modo invariable arrancándolo del flujo vital de lo divergente, de lo siempre heterogéneo a sí mismo. Todo lo arrancado a las singularidades fluctuantes del secreto y de la sombra pierde la gracia del misterio y de la magia para ser volcado violentamente a la administración instrumental de los fines y los medios. La imagen técnica, hoy, responde abiertamente a la lógica diabólica de la disección anatómica: si el cuerpo descubierto en su interioridad y hecho visible como prueba de la ausencia de misterio se convierte en un cuerpo disciplinable, la sociedad misma privada del misterio por la lógica de lo *todo-visible* se torna también un cuerpo sumiso, fácilmente apropiado y controlado. Lo que la razón era al cuerpo, el régimen del mercado es hoy al cuerpo social. Y es sabido que el misterio, esa conmoción resguardada entre las sombras del secreto, podría ser el último garante de la libertad.

La imagen-cine, pensada por ende como término *performático/performativo* cuyo nudo es un cuerpo que se dirime frente al mundo entre los avatares del yugo y de la emancipación, exige problematizar otros factores en general invisibilizados en sus concepciones dominantes: el sujeto (que en la práctica podría proyectar su singularización emancipatoria), la máquina (como prescripción de las prácticas posibles según una

normativa), y la otredad del mundo (como resistencia de la vida insurgente a la objetivación utilitaria).

Desmontar así la lógica instrumental de las imágenes no es entonces un gesto menor, es al contrario una operación micropolítica lenta pero esencial. El posible descentramiento de las prácticas audiovisuales normalizadas que comportan los modos de ver y de hacer actúa molecularmente allí donde se manifiesta la imperceptible operatoria microfísica de un poder diseminado. Si en la imagen, como correlato del pensamiento hegemónico, se encuentran implicadas las condiciones que determinan la manifestación de los vínculos asimétricos sujeto-objeto y sus rituales de dominio y sumisión, el hecho de desfasar sus formas de aparición hacia otras modalidades divergentes supone también la posibilidad de desligar a esas imágenes de la dinámica mercantil establecida como condición de existencia colectiva. Las prácticas heterogéneas y nómades de la imagen se establecen por tanto como un acontecimiento micropolítico, es decir, como una desarticulación puntual y obstinada de uno de los mecanismos a través de los cuales el gran dispositivo del poder ejerce sus micropresiones invisibles para conservar y perpetuar el estatuto de su propio funcionamiento. Es a ese nivel una suerte de microrresistencia molecular que establece una línea de fuga hacia otros territorios en los que un mundo aún es pensable como composición ordenada de heterogeneidades, como organización comunitaria de cuerpos insurgentes y deseos insubordinados.

## V

Partimos de la idea de una imagen insubordinada investida por el orden de la huella; una imagen en la que es el simple aparecer de un «yo» en general, cercano al *cualquiera*, donde se puede situar la huella del término de su efusión, de una auto-presentación como signatura del simple y despojado discurrir sin finalidad de la vida insurgente. Es esa la prenda autobiográfica, como el puro aparecer de una huella garabateada que afirma una potencia de actuar más allá de las construcciones racionales y del lenguaje, en el prístino e incesante resurgir de un movimiento vital que acoge a cuerpos y deseos emancipados en un centro siempre descentrado. Esa es la que podríamos llamar Imagen-Huella, una imagen rasgada por una enunciación en primera persona en la que el «yo» manifestado es una especie de «yo» volcado sobre un rizo hueco que carece de fin. Es una pura enunciación que no enuncia nada más que el signo de su derramamiento: «Yo» existo. Esta imagen es la huella de mi presencia en el fondo común del mundo, la marca de un gesto ahuecado que rueda sobre sí para designarse como un aura diáfana. Sólo eso. La afirmación del *estar siendo*. El sujeto que aquí dice «yo» es un *alguien* indeterminado en el zigzag de su búsqueda, un *cualquiera* que recusa de toda posibilidad de ser definido identitariamente para mantenerse así en el terreno de la intuición difuminada por la singularidad del misterio y del secreto. Es una escritura de sí que enturbia la transparencia del signo descrifrable hasta convertirlo en puro garabato como rúbrica de una existencia liberada de todo reglaje normalizador. Es el reconocerse sobre el fondo insubordinado de la vida, puesto en situación entre las cosas del mundo desde una operación no jerarquizante. ¿Pero qué sucede cuando ese «yo» se ofrece al encuentro con un Otro haciéndose responsable de la existencia de esa alteridad? Lo que sucede es la elucidación de la cifra de la una imagen que podríamos llamar, desde



aquí, Imagen-Resto, el extremo radical de la Imagen-Huella, ese punto extremo de la correlación en el que comienza a plantearse el vínculo nebuloso entre el Uno y el Otro como ejercicio del vivir en comunidad. En esta imagen se dibujan los contornos de un encuentro como acontecimiento a la vez brumoso y despejado, el acontecimiento de una aproximación entre el Uno y el Otro reconocidos en una diferencia que no puede ser explicada por la norma jerarquizante, sino exiguamente brindada al espesor misterioso de un mundo en común, y respetada allí como un resto que se mantiene en el campo de lo indecidible. Se trata de no plantear las diferencias desde la oposición binaria afín a las operatorias capitalistas, sino desde la diversidad igualitaria que engendra invenciones de otros mundos posibles. Así, esta función imaginante implica entonces la responsabilidad asumida sobre la gestión de una economía del poder en relación al Otro, sobre la búsqueda de un saber *qué hacer* con la imagen del Otro y en relación al Otro, un saber y un *deber* establecidos dentro de los parámetros de la ética, del derecho, y de una práctica política que proyecta un reparto justo de lo sensible desde el fondo común de la vida frágil.

La Imagen-Resto, replegada en ese pasaje sobre la responsabilidad ética de la imagen, se revela como acción micropolítica que propone la asunción de subjetividades inéditas, en tanto y en cuanto en ella se postula la deconstrucción de la lógica binaria de los vínculos jerarquizados entre quienes toman el rango de sujetos y quienes son determinados como objetos. La acción implica un cambio pequeño. Pero tal operatoria molecular, que insiste sobre la subversión de los parámetros dominantes, no es menor, por el simple hecho de funcionar como un punto de fuga posible capaz de gestionar la invención de otras políticas de la imagen que puedan mantenerse en fuga permanente, siempre desmarcadas de las reapropiaciones mercantiles del capitalismo. Que una imagen no redundante exista y circule (aunque restringida y minoritariamente) implica lo posible contenido en la propagación de prácticas postuladas como siempre desmarcadas de los valores normalizados. Implica, allí, la resubjetivación singularizante que se insubordina ante la alienación instituida por las operatorias del consumo. Se trata de inventar y proyectar otra política de la comunidad desvirtuando el uso de las mismas herramientas que legitiman determinados modos de desubjetivación, de encapsulamiento físico y de sujeción de los deseos.

Allí, en esa configuración de la imagen, el problema del cine se revela en toda su intensidad como el misterio del sujeto, como el misterio del mundo, y como el misterio del Otro; entendidos todos estos polos como lo siempre divergente de una posible composición común. La transparencia supuesta de la imagen se espesa hasta velarse en el silencioso secreteo de las sombras contenidas, hasta enturbiarse en una constelación de volutas ahogadas en un vínculo misterioso que desdeña toda dilucidación, toda disposición a la exégesis del signo, ya que aquí el signo mismo se hace confuso hasta volverse garabato. Un pintarrajo como exigua rúbrica de una presencia singular derramada sobre el espesor del mundo que es mundo compartido con los otros. Esta es una marca ensombrecida, una palabra enmudecida en la deflagración de un grito originario que se dirige al Otro en el resguardo del secreto, tanto del ajeno como del propio. Ese es el misterio que se repliega sobre el cine como problema del *estar-en-el-mundo*. El misterio del Uno y del Otro que producen un encuentro rasgado entre la proximidad y la distancia, incendiado en la apertura incondicional hacia lo desconocido de un resto que es siempre la cifra de lo desconocido. Allí, el problema del cine es ese misterio, que es en gran medida el misterio antiguo e

inexorable del amor, ese arte antiguo y casi olvidado en el que dos diferencias irreductibles coinciden para proyectar en la duración del vínculo la creación de otros mundos posibles.

Podría llamarse, a ese misterio de lo común, de la emancipación, del amor, del cine: la *entri-dad*, un puro movimiento hacia el horizonte imposible del encuentro esgrimido como promesa.

### REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Trin T. Minh-Ha (1982). *Reassemblage*. From the Firelight to the Screen. Senegal. [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en

<<https://www.youtube.com/watch?v=J7atQb7Z5YM>>

Godard, Jean-Luc (1982). *Carta a Freddy Buache*. París. [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en <<https://vimeo.com/157873737>>