

PULSIONES BARROCAS: ETHOS Y FALSO DOCUMENTAL, *LOS ANTOJOS DE
MEJOR VISTA Y AGARRANDO PUEBLO*

JUAN MANUEL GÓMEZ DÍAZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2019

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo Cadavid

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

María Piedad Quevedo Alvarado

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A mi madre, mi abuela, mi padre y mi hermano, por dejar en mí lo mejor de ellos

A Clared Navarro Cejas, por soportar hasta el final mis pasiones barrocas

*A Alejandro Ascencio, por cantar siempre conmigo mientras mirábamos la tarde de
nuestras juventudes*

A Diego Ovalle y Camilo Chacón, que han sobrevivido siempre a mi lado

A Gary Huertas, por ayudarme a poner la mano sobre el interruptor

A Víctor Contreras, por su luz y presencia durante el vacío

*A mis compañeros de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de
Colombia:*

*Dany Solano, Sergio Reyes, Daniel Sánchez, Jean Marck Loerbrocks, Valentina Castillo,
Mateo Suárez, Camila Puín, Felipe Ferro y Felipe Betancur, por acogerme, iluminarme y
soñar conmigo a través de las agueridas sendas de la cinematografía*

*A María Piedad Quevedo Alvarado y Cristo Rafael Figueroa Sánchez, por leerme,
formarme, escucharme, enseñarme y, como yo, creer aún en el poder de los ingenios*

*A la calle 45, por verme subir, bajar y balbucear sueños entre el barroco y la
cinematografía*

ÍNDICE

Introducción

I. Regímenes del mirar: Barroco y cinematografía.....43

II. Ethos y cinematografía barroca.....71

III. Desengaño y potencias de lo falso.....104

Conclusiones

Anexos

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

Mi proyecto hace evidente una relación entre el barroco y el subgénero cinematográfico del falso documental. La película colombiana *Agarrando Pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo puede leerse a través de la pregunta sobre el grado de verdad que ofrece la imagen y la necesidad de desengañar la mirada cuando se enfrenta a sus representaciones. Esta inquietud por la mirada y la imagen del mundo propongo leerla también en algunos textos que pertenecen al fenómeno del barroco histórico, como la novela *Los antojos de mejor vista* (1632) de Fernando Rodríguez de Ribera. Desde el registro literario es posible analizar y encontrar la configuración de un ethos en el barroco, el cual se proyecta también sobre la era moderna en la que se inscribe el falso documental. Así, luego de establecer una comparación detallada de sus retóricas y finalidades particulares, propongo un retorno del ethos barroco a través del falso documental donde dicho ethos disputa el orden y el poder de la imagen.

El primer hecho que permite trazar esta relación es la importancia que se adhiere al sentido de la vista tanto en el siglo XVII como en el siglo XIX, lugar inicial del cine. El primer capítulo se dedica a reflexionar sobre las condiciones de estos regímenes oculares y comenta algunos avances científicos que crean este poder ocular, tanto en la España del Siglo de Oro (el telescopio, el cristal y los anteojos) como en la Europa del Siglo XIX que trajo el cinematógrafo (la fotografía y los procesos cinemáticos) a través de un puente construido por la disección del ojo y la nueva relación del hombre y el mundo a través de la cámara oscura, El propósito es exponer las formas en las que este ojo creó un modo de ver y pensar el mundo, el mirar configura unas subjetividades que se preguntan por la verdad del mundo y por la verdad que sus imágenes aparentan poseer, lo cual hace inevitable un repaso por algunos juguetes ópticos desarrollados como formas científicas de explicar el movimiento de los

cuerpos y su percepción (el traumatopo y el estereoscopio), esto nos lleva a una pequeña historia de la fotografía, y también evidencia cómo el cristal de los anteojos, su aparición y operación sobre el ojo ya no arroja datos productivos o confiables como en el telescopio, sino que lo convierten en el lugar de una indagación sobre los fenómenos y la mirada del hombre, invadida de desconfianza y acusada de deformar la realidad del mundo, borrando la realidad, el caso de *Uso de los anteojos para todo género de vistas: en que se enseña a conocer los grados que a cada uno le faltan de su vista, y los que tienen cualesquier anteojos* de Benito Daza de Valdés.

Los anteojos de mejor vista de Rodrigo Fernández de Ribera exploran aquella incertidumbre barroca frente a un mundo donde siempre hay una máscara que oculta estratégicamente una primera forma. El filme ejemplifica las preguntas sobre la verdad y los sentidos, pues la imagen que nos arroja un mundo enmascarado es aquella que percibe la mirada y es necesario desnaturalizar aquellas formas aparentes para mostrar su impostura. Esto resulta en una historia donde se revelan las formas originales de los sujetos en la ciudad de Sevilla frente a unos observadores que, desde la Torre de la Giralda, miran con unos anteojos que son presentados por el maestro Desengaño, los cuales han sido elaborados por la experiencia y su cristal está hecho de verdad, cualidad que los hace rebajar y desengañarse de las apariencias sociales de los sevillanos. La historia es una crítica a los simulacros de la mirada y la imagen del cristal de la época, y hace que la novela sea una ventana hacia la incertidumbre que se cierne sobre el ojo y la imagen del mundo en el siglo XVII.

El falso documental, por su parte, es un código audiovisual que simula a través de la apropiación de la gramática del cine documental una falsa imagen documental para cuestionar la fiabilidad de la información que esta transmite, y alertar la mirada del

espectador frente al simulacro de su imagen fílmica. En otras palabras, el falso documental recurre a una especie de imitación de las convenciones del cine documental en donde esta impostura, además de apropiarse y reproducir su formato narrativo, se “propone una meditación autorreflexiva acerca de los límites de la representación, la credibilidad de la imagen y su carácter potencialmente mentiroso y manipulable” (García, 2005, p. 301). Así, el falso documental comparte características con el barroco en lo relativo a la sospecha frente a la veracidad que ofrece la imagen y la mirada, y llama la atención sobre la escena de su propia elaboración, es autoreflexivo.

El relato comienza con un aparente documental sobre el trabajo de un equipo de filmación donde Mayolo es el director y Ospina el productor, contratados por la televisión alemana para elaborar un trabajo sobre cómo se viven la miseria, la pobreza y la cotidianidad de un país tercermundista como Colombia. Así, el filme examina la explotación de las condiciones de subdesarrollo de los países latinoamericanos por parte del mercado cinematográfico para llamar la atención de un público extranjero. Esta sátira es la crítica de un cine documental naciente en el país que se beneficiaba de la enajenación y objetivación de los sujetos para vender cine, y pretendía ser un llamado de atención a la ética de la producción documental y la necesidad de una presencia activa del público hacia sus representaciones.

A partir de lo anterior, considero que la pregunta sobre la imagen del documental y la necesidad de un mecanismo por el cual el régimen óptico logre despertar de su engaño es análoga a la pregunta sobre el sentido del mundo y la imagen recibida por los sentidos físicos que el sujeto barroco realiza en el siglo XVII. El desengaño, el artificio y las artes de ingenio no solo cuestionan, sino que llevan a cabo un ejercicio de “de-velamiento” ante un momento

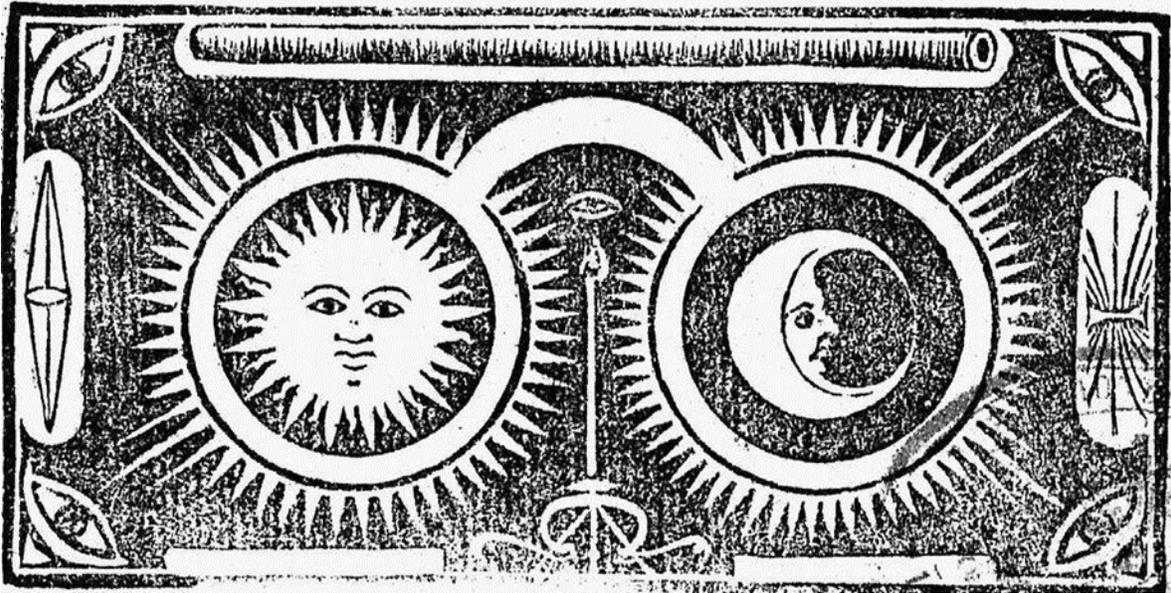
histórico trazado por la incertidumbre. De este modo, si dicho sujeto replantea su visión de mundo a partir de la crisis política, religiosa, económica y epistemológica del imperio español, el falseamiento documental responde a una crisis de la modernidad abierta por la instauración de otros modos de sentir a partir del cine y la fotografía. Más allá de establecer analogías formales, y encontrar en los falsos documentales barroquismos por excesos de formas, por ejemplo, esta necesidad de develar la imagen documental no solo responde a una crisis de la modernidad, sino que en su respuesta funda un cuestionamiento sobre el poder y el régimen de la imagen fundada en la modernidad.

En el segundo capítulo retomo el tema de lo barroco en el cine a través de la película del cineasta chileno Raúl Ruíz, «La hipótesis del cuadro robado» (1978), pues en ella se afirma ya haber una retórica barroca inspirada en Gracián y Góngora, por ejemplo, y aplicada al discurso cinematográfico. Esta afirmación la realiza Christinne-Buci Glucksmann en su ensayo *El ojo barroco de la cámara* (1987), donde construye todo un análisis detallado sobre la poética del cine de Ruíz. Esta indagación demuestra una posible ruta a seguir en este análisis, la de una lectura en clave estilística, que emparenta el proceder visual de la película con un proceder visual barroco. Sin embargo, un punto clave para el tema de los posibles neo-barrocos y retornos del barroco es repensar la misma palabra retorno. ¿Qué es lo que vuelve del barroco en el falso documental? Motivos, figuras, procedimientos, un estilo particular, pero también el desengaño y el desenmascaramiento que deben asumirse frente al simulacro de las imágenes al que recurre para construir una realidad aparente.

En este sentido, lo que puedo identificar en el falso documental es un ethos barroco. Las características propias de la estética barroca pueden indicarnos un modo de ser particular que podemos identificar en el sujeto del siglo XVII, que se presenta a través de la indagación

sobre el grado de verdad que proporcionan la mirada, el ojo y la percepción de la imagen del mundo; una subjetividad que se sostiene, de manera análoga a la del cine, desde una mirada que se ha convertido en productora de verdades. Aquel deslizamiento a través del desengaño es un modo de ser que comparte un mismo denominador del cual desconfiar: la imagen y la mirada. Más que un estilo o un simple uso, el barroco es un modo de ser, a saber, un ethos que se inscribe y está presente en la modernidad a través del hecho cinematográfico. Lo que me hace conversar con Bolívar Echeverría y su análisis del ethos y el comportamiento del ethos barroco en la modernidad en *La modernidad de lo barroco* (1978), de allí me atrevo a proponer, a través de la nueva mirada que activa este ethos en el falso documental, una especie de poética ocular de una “cinematografía barroca”.

Sin embargo, ¿de qué manera se inscribe este ethos barroco en el falso documental?, ¿sobre qué exactamente se realiza el desengaño?, ¿qué es y cómo podemos considerar lo falso en la imagen contemporánea?, ¿hay una especie de tradición de lo falso en el cine? El tercer capítulo estudia la identificación del ethos barroco en cada objeto de estudio a través del recurso del desengaño, vehiculado en dos sátiras, por anteojos o por una ruptura de la cuarta pared en el cine. Esta indagación sobre y con la mirada, nos proporciona analizar tres motivos cruciales en *Los antojos* y *Agarrando Pueblo*: la ciudad y el pueblo. Estos temas llevan la mirada a indagar la relación que la imagen tiene con el poder, al desengañar la mirada de las apariencias sociales y las representaciones falsas presentadas como lo real; en cada caso, la apariencia social lleva a cuestionar el orden de valores que prevalece como dominante. Finalmente, en esta indagación del desengaño audiovisual, se aborda qué sucede con lo imagen dentro de la imagen del cine, su montaje, su gramática, los falsarios y sus potencias siguiendo el trabajo de Gilles Deleuze.



I. Regímenes del mirar: Barroco y cinematografía

Tal vez se sienta lejano o confuso el hecho de relacionar el cine con el Barroco, en cualquiera de sus nociones. Sin embargo, si nos acercamos y observamos con atención el papel que toma el encuentro entre las imágenes y la mirada no es difícil ver la delicada y brillante relación entre el discurso de las imágenes y el siglo XVII español. En ambos lugares de esta relación, la imagen construye un lugar de poder donde el ejercicio de construcción de la realidad se enrarece al tiempo que el sentido de la vista.

El primer hecho importante que debemos pensar para construir el panorama *Barroco - cinematografía* es que, tanto en el siglo XVII como en el XIX¹, se establece algo que podemos denominar un régimen del mirar, es decir, la consolidación de una jerarquía del sentido de la vista,

¹ Trabajo sobre estos límites temporales ya que es en el siglo XVII europeo, en un conjunto de eventos simultáneos, los perfeccionamientos y aplicaciones del telescopio, uno de los aparatos técnicos claves para poder hablar de la óptica en España. Por otro lado, el siglo XIX es el que sostiene al cinematógrafo y la técnica cinematográfica, en él un crisol de invenciones, que van acercándose más y más a la captura y reproducción de la imagen en movimiento, fundan finalmente el cine como discurso visual.

el ojo y la mirada, dentro del ejercicio del conocimiento sobre el mundo exterior y sus fenómenos. Este capítulo hace énfasis en el impacto de ciertos desarrollos de la astronomía y la óptica en la España barroca que posibilitaron el empoderamiento del sentido de la vista, y en los estudios de la disección en el siglo XVII que, al describir la fisonomía del ojo, permitieron en siglos posteriores su analogía con la cámara oscura. De manera similar, durante el siglo XIX, alrededor de la práctica fotográfica y cinematográfica, se lleva a cabo otra revolución técnica y científica que influye directamente en el acto de observar las imágenes del mundo, y le otorga al sentido de la vista otro lugar de importante atención. Bajo circunstancias y preguntas distintas, el ejercicio de capturar y registrar imágenes funda otra jerarquía que transforma la vista y le otorga un carácter dominante.

Sin embargo, poner en diálogo estos conceptos nos hace pensar en el gran campo de investigación que ha construido la teoría sobre el *neobarroco*², que, a grandes rasgos, indica el retorno, la inmersión y la imitación del barroco en la modernidad, lo que supone que se alteran las condiciones normales que ella extiende en el ámbito cultural, social y político. Sin embargo, para esta investigación, si la noción de barroco también se lee fuera de sus nociones históricas y esta identificación inevitablemente supone conocer sus recursos, retóricas, figuras y estilo particular, el barroco se entiende más bien como un modo de ser y como un conjunto de comportamientos particulares, identificados con los que se desarrollan en sus condiciones especiales durante el siglo XVII. Es lo que se denomina un *ethos*, entendido como un “uso, costumbre o comportamiento automático”, un “carácter, personalidad individual o modo de ser”. Así lo indica ya, caracterizando otro acento para este campo, Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco* (1988); el barroco como *ethos* presente en la edad moderna es considerado *una constante metahistórica*,

² De gran importancia para empatar este trabajo, la obra de Omar Calabrese *La era neobarroca* (1999) y de Severo Sarduy, *Nueva Inestabilidad* (1988).

siguiendo la afirmación de Cristo Rafael Figueroa en su libro *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX* (2007).

Por lo tanto, cuando menciono una subjetividad barroca, me refiero a aquella modalidad y perspectiva visual que se desarrolla entre los siglos XVI y XVII en España y que, en su caso, constituye radicalmente su modo de ser frente al mundo; de igual manera, cuando hablo de una subjetividad moderna instaurada por el cine me refiero a la configuración especial que recibe la mirada a través de sus elementos; también, si hablo de una especie de voluntad inscrita en este modo de ser barroco, quiero indicar que si bien muchos de los temas que reciben especial tratamiento en el barroco, la mirada, la perspectiva, lo real, el lugar del hombre en el mundo, la visión, etc., han sido también debatidos en el Renacimiento o la Edad Media, es en el barroco en donde estos temas adquieren una singular inclinación hacia la sospecha y la desconfianza; la necesidad del hombre barroco entonces se dirige a cuestionar e indagar, con estas sensaciones atadas a su cuello, desde los órdenes religiosos hasta los órdenes políticos, morales y epistemológicos en su sociedad, y esto último, con su correspondiente relación con el tema de la imagen y la visión, es el que me interesa profundizar.

La evolución de la óptica en ambos siglos ofrece un abanico de nuevas experiencias y adelantos en el ámbito de la ciencia, la medicina y cierta nueva impronta en la apariencia social. La correcta combinación de estos proporciona la fórmula precisa para acercar y detallar objetos a millones de distancia, lo que permite explorar el universo y concretar los estudios de la luna y la vía láctea. Se proporciona también, con la graduación de la calidad y espesor de los cristales, la corrección de la miopía y una directa aplicación sobre las enfermedades oculares; quien usaba anteojos, incluso sin necesidad de padecer alguna aberración en sus *vistas*, señalaba la capacidad monetaria suficiente para obtenerlos, este nivel social que enuncian los anteojos empieza a

desarrollar cierta preocupación por la apariencia, lo que imprime una refinación en las maneras de verse y ser visto y una nueva forma y afirmación de la vanidad.

El impacto de los anteojos es tal, que su uso se desprende del ámbito científico y técnico y se extiende hacia el ámbito discursivo como una metáfora política para ahondar en cuestiones referentes a las apariencias sociales, por ejemplo, la no necesaria correspondencia entre lo que se ve y lo que se es en la sociedad de la época, y se convierten en un objeto que pretende filtrar una concreta figuración de la visión y de la percepción de realidades fantasmales. El cristal no solo se aplica al universo celeste o al mundo inmediato; se convierte en una especie de filtro y herramienta para pensar e indagar la imagen misma del hombre Barroco, a tal punto que esta transformación se condensa en un tópico como el de los *anteojos políticos*, principal motivo literario presente en uno de los objetos de estudio de esta tesis, *Los antojos de mejor vista* (1620-25), texto del sevillano Rodrigo Fernández de Ribera.

Estos hechos, la consolidación de la óptica, la aparición del telescopio, la disección, el entendimiento de la cámara oscura, la fotografía, los juguetes ópticos y el cinematógrafo, si bien presentan una especie de tejido técnico (no hay cámara sin cristales ni óptica, por ejemplo) no son abordados en una linealidad, pues los cambios en el ejercicio de la mirada, la técnica, el contexto y la sensibilidad indican que no hay una continuidad epistemológica ni sensible tanto en el aparato como en el observador. Esto es clave cuando hablemos más adelante de la cámara fotográfica, la cámara oscura y el ojo. Su aparición en la cotidianidad del siglo XVII europeo nos señala el camino en el ámbito técnico hacia la captura de las imágenes y la invención de la cámara fotográfica y posteriormente el cinematógrafo, requisito indispensable del cine³. Para poder pensar la

³ Aplica para los dos casos de esta afirmación la advertencia de Jonathan Crary en *La cámara oscura y su sujeto*, donde señala que no hay una continuidad entre el desarrollo tecnológico de la fotografía y el cine frente a la cámara oscura, ya que los presupuestos sobre la relación del observador frente al mundo exterior cambian para cada uno.

configuración de la mirada en la alta edad moderna es indispensable repasar los complejos procesos a los que se somete la percepción barroca en la reconstrucción de la realidad a través de la imagen, pues su composición visual modela el régimen escópico que predomina en la edad moderna, como ya lo ha planteado Martin Jay. Además, la compostura ocular barroca siembra los índices que van anunciando y conformando el extraño y alterado ojo que corresponde al paradigma científico moderno, que no es otra cosa que una ciencia de la verificación, proporcionada por la vista y la observación, lo que demuestra una voluntad de conocer dirigida hacia objetos o fenómenos medibles y clasificables, mejor dicho, observables y verificados por la indagación ocular. Este es el caso de Descartes en la *Dióptrica*, pero también de Leibniz, Spinoza (quien pulía lentes) y Pascal, todos ellos fascinados por los instrumentos y principios de la óptica.

No es difícil notar el abundante espacio que ocupa el campo del desarreglo óptico en la cultura barroca hispánica y, sin embargo, para hablar de la conformación de nuevas subjetividades (tema indispensable en toda innovación técnica y científica) propiciadas por la nueva experiencia de las lentes, hay que decir que fue en este campo, el de una ansiedad visual, que el Barroco encontró una especie de alegoría o, en sus términos, un emblema de la nueva posición descentrada, distorsionada y excéntrica del hombre en el mundo. El ojo es el medio o la parte por la cual el sujeto Barroco intenta en vano aprehenderse y asirse en la nueva inestabilidad, como dice Sarduy, en el todo inentendible en el que se encuentra, convirtiéndose en el órgano Barroco por excelencia. Me refiero a que, si en este siglo aparecen aquellas tecnologías que acercan, aclaran y corrigen aberraciones visuales, al mismo tiempo los conceptos que corresponden al universo humanista, la realidad concreta del renacimiento, el cristal, la visibilidad, la transparencia y la visión segura, entre otros, no aparecen ya como fuentes confiables o incluso posibles, dado que para el sujeto Barroco su conciencia, caída en abismos, no puede ser una mimesis de la naturaleza. Su ojo y su

visión no filtran con fidelidad el mundo, pues este mismo se ha transfigurado en una superficie engañosa y opaca, lo que permite la supremacía del motivo del espejo en el Barroco, pues este es la metáfora donde queda operando la deformación y la metamorfosis del mundo natural.

El siglo de las artes de ingenio comienza con la pregunta sobre la realidad y la certeza de un mundo que se daba por centro, verdad y lugar del hombre, y en medio de esta cuestión se ponen a su disposición, en un ejercicio de conocimiento y misterio, los efectos de difracción, refracción y reflexión de la luz, de la mirada especular, de los cristales que magnifican o minimizan la materia, en suma, el siglo de los artificios visuales que pretenden categorizar el universo. De este momento hasta la aparición de la fotografía me interesa resaltar la consolidación de nuevas subjetividades desde la invención del cristal hasta la aparición de las linternas mágicas y demás juguetes ópticos del siglo XIX; una vez ahogada la incertidumbre que caracteriza al Barroco, la invención de la fotografía, la cinemática o los estudios sobre la percepción retiniana desplazan la pregunta ¿qué es realidad lo que veo cuando veo? hacia ¿cómo capturo lo que veo cuando lo veo? Lo cual, si lo pensamos bien, fundaría la cualidad narrativa de la imagen en movimiento. Lo indispensable acá es que la subjetividad que se desarrolla como consecuencia de esa jerarquía visual en ambos contextos se sostiene sobre una desconfianza e incertidumbre hacia la nueva percepción del mundo a través de los anteojos, del telescopio o de la cámara.

En un primer repaso brevísimo que explora la formación de una cultura visual en la España barroca, considero relevantes algunos tratados de variada índole que son ejemplos de las nuevas configuraciones en la mirada y en la percepción del mundo: *De Humani Corporis fabrica* (1543) de Andreas Vesalio, puesto que a partir de la disección del ojo es que se construye la anatomía de la cámara oscura, el *Sidereus Nuncius* (1610) de Galileo Galilei por ser la piedra angular que funda una ruptura con los modelos celestes y consideraciones cosmológicas aristotélicas y totalitarias del

Renacimiento y *Uso de los anteojos para todo género de vistas: en que se enseña a conocer los grados que a cada uno le faltan de su vista, y los que tienen cualesquier anteojos*⁴ (1623) de Benito Daza de Valdés, el estudio sobre óptica más completo realizado en territorio español⁵.

Pensar en la visión dentro del periodo Barroco español exige rastrear la participación del telescopio y, por tanto, su evolución en manos de Galileo en la sociedad europea puesto que observar cuerpos celestes a millones de años luz y descubrir irregularidades en la superficie lunar significa, en un ambiente de total control inquisitorial, que el mundo que se tenía por estable y conocido empieza a convertirse en otro; el sujeto del XVII intenta de todas las formas posibles establecerse en un cosmos que acaba de ser descentrado por Copérnico, Kepler y sigue revelándose nuevo con Galileo. El progreso en astronomía y óptica que se observa durante todo el siglo XVII, sin embargo, parte fundamentalmente del desarrollo de la óptica, ya que con la innovación sobre el cristal se puede conformar un dispositivo astronómico como el telescopio a partir de una precisa combinación de lentes. El telescopio otorga la capacidad de acercar los astros celestes, indagar sobre las leyes naturales del mundo y reconsiderar las verdades que se creían indudables.

La ciencia era un frente fundamental para la Monarquía establecida por Felipe II en Madrid, sede real inaugurada en 1561 que, frente a la ausencia de un adelanto intelectual como el que se llevaba a cabo en universidades como la de Salamanca, funda la Academia Real de Matemáticas, la cual comenzó a ser bien conocida en Europa gracias a las actividades de sus cátedras. En 1591 la Academia pasó a ser una dependencia del Consejo de Indias y luego, en 1625, el Colegio Imperial se convirtió en el principal difusor de la ciencia en España.

⁴ Anteojos.

⁵ El análisis del tratado de óptica de Daza y el tema de la astronomía de Galilei y su impacto en la España del siglo XVII se apoya en el texto vital de Enrique García Santo—Tomás en “La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco” en particular, el capítulo I.

En este año fundó los Reales Estudios. Su formación hizo que durante toda la década el Colegio fuera el principal centro de recepción y discusión de la obra astronómica de Galileo, pues sus miembros mantuvieron contacto a través de profesores extranjeros con el resto de Europa y sus adelantos. Por ejemplo, en 1629 enseñó en el Colegio el polaco Alexius Silvius Polonus, cuyos trabajos enfatizaban en el hecho de que no había hipótesis más precisas que las que el toscano ofrecía en el *Siderius*, que desde 1620 ya era impartido por los profesores en la Casa de Contratación.

Si bien el *Siderius Nuncius* se difundió principalmente entre los cosmógrafos de Sevilla, sus saberes no fueron ignorados por el campo de la optometría. En 1623, Benito Daza de Valdés, notario de la Inquisición y miembro de la Casa de la Contratación, llevó a cabo el más completo estudio sobre óptica en España. *Uso de los anteojos* es el primer texto que incluye algunas de las tesis del *Siderius* aplicadas al campo de la óptica e incluso cita pasajes del texto sin nunca citar a su autor.

Observar el caso particular del tratado del cordobés, *Uso de los anteojos para todo género de vistas: en que se enseña a conocer los grados que a cada uno le faltan de su vista, y los que tienen cualesquier anteojos*⁶, no solo es una muestra de la influencia de Galileo en España en torno a la óptica física y fisiológica, sino también un considerable punto de partida para empezar a estudiar ciertas disposiciones, inquietudes y preocupaciones sociales que se adhieren más adelante al discurso literario como consecuencia del uso de los anteojos en la época, hecho enmarcado en las tensiones entre la astronomía y las nociones de la religión sobre el uso de lentes para magnificar y observar el cosmos. Al considerar el libro como “el testimonio que de forma más completa iba

⁶ Anexo 2.

a reflejar los debates existentes en el campo de la óptica, ofreciendo al lector moderno un completo panorama de cómo se percibía el uso de las gafas en ese tiempo” (Santo—Tomás, 2015, p. 92), accedemos a las sensaciones que produce un artefacto como los anteojos en el ejercicio de ver el mundo, a las reflexiones sobre la imagen y lo que significa corregir las *vistas* sobre él, finalmente, contemplar cómo se funda el entredicho de la veracidad sobre las imágenes *correctas* ante nosotros; de esta manera, si pensamos el texto literario como un espacio que puede contribuir la configuración de una subjetividad, me refiero a la forma en que se construye una manera específica de mirar y pensar, el primer rasgo que conforma a la subjetividad barroca es la sospecha.

El texto se compone de un prólogo y tres partes: la primera, *De la Naturaleza y propiedades de los ojos*; la segunda, *De los remedios de la vista por medio de los anteojos* y la tercera, *Diálogos*. Este último capítulo está compuesto por una serie de diálogos sobre la técnica y la teoría óptica entre un maestro optómetra, un médico (Claudio) y un hombre de *vista cansada* que acude a una consulta con el maestro para un examen de la vista, junto con su amigo Marcelo, quien sufre de miopía. No es extraño que el autor acuda a la forma dialéctica para resaltar la importancia de reunir técnica y teoría para la totalidad del objeto óptico, pues el diálogo es un género renacentista de mucha importancia, o que acuda a la ficción como forma para reflejar el estado de la ciencia en la Sevilla del Siglo de Oro. Llama la atención el cuarto diálogo, donde los personajes discuten sobre el telescopio y sobre lo que han visto en la luna, aquí el autor se sirve de un tópico utilizado a lo largo de toda la sátira menipea del siglo XVII, presente también en *Los anteojos de mejor vista*: la torre de la Giralda y, de igual forma, alcanza a exponerse el escepticismo creciente sobre lo que produce la visualidad de los anteojos para los ojos.

Esta torre, si bien funciona como recurso literario para adelantar el tema de esta sátira, la corrección moral de la vista, nos habla también del lugar crucial de la ciudad en la España del siglo

XVI. Si revisamos los grabados de Sevilla entre los siglos XVI y XVII, la imagen panorámica de la ciudad tiene inscrita en la parte superior la frase "Quien no ha visto Sevilla, no ha visto maravilla"⁷. Esa imagen de la ciudad, reproducida no solo por viajeros y grabadores sino también por escritores nacionales como Luis de Peraza, que escribió la primera "Historia de Sevilla" en 1535, es la vista de una ciudad que se convirtió en referente internacional y puerto vital de España al recibir, luego de la instauración de Casa de Contratación de Indias en 1503, el oro y la plata proveniente del nuevo mundo. El trazado callejero de Sevilla en el siglo XVI continuó con la fisonomía de la época islámica, sostenida en muchas zonas de la ciudad por la presencia de moriscos y judíos, a los que las leyes pretendieron aislar en algunas collaciones. La Sevilla del siglo XVI era el resultado de la transformación del urbanismo islámico montado sobre el romano-visigodo que, con los aires renacentistas de Italia, acogen cierta monumentalidad de los edificios, sus perspectivas, las calles anchas y rectas, etc. La bonanza económica proveniente de la conquista y del puerto hizo del siglo XVI el periodo monumental por excelencia en Sevilla; precisamente, junto con los más importantes edificios del centro histórico –la Catedral (terminada en 1506), el Archivo de Indias (1584-1598)– está la torre de La Giralda, el Campanario y el Giraldillo (1560-1568). Lo que nos indica que no es solo una atalaya cualquiera, resultante de una alta circulación del capital, sino que es un índice, como en los grabados, que representa poder, riqueza, crecimiento y maravilla, sentidos que se adhieren a su interpretación y a los que los personajes de Ribera, literalmente, ascienden.

En el Diálogo IV se encuentran el Doctor, el Maestro, Julián, Alberto y Leonardo. Estos últimos viajan a Sevilla, a lo que podemos creer es la torre de La Giralda. La vista panorámica y el ascenso que ofrece la torre sirven como excusa para comprobar el ajuste de cada lente. Una vez

⁷Anexo 3.

en la cima el Doctor observa el horizonte con un telescopio y alcanza a distinguir el “chapitel” de la torre de San Felipe a una distancia de seis leguas. La actitud escéptica de Alberto ante esto nos demuestra las sospechas que se crean sobre el ejercicio científico, rodeado de cierta magia y pseudo-conocimiento. Leonardo y Julián observan algunos de los lugares más importantes de la ciudad desde allí, mientras el Maestro insiste en la importancia del visorio, en tanto acerca, incluso con más claridad, lo que el ojo no alcanza a ver. Luego, cuando Leonardo le pregunta al Maestro por el tamaño de sus anteojos, lo que realmente le llama la atención a este son los “visorios” de largo alcance, ya que con ellos se permite ver la superficie de la luna, desconocida hasta la época. Sobre esto, Alberto confiesa:

La otra noche vidé la Luna con un visorio de tres cuartas de largo, y aunque no era de los muy aventajados, descubrí en ella aquesas concavidades que decís, y manifiéstense más cuando va creciendo o menguando, por donde parece que están en esta parte frontera de la Luna, y no en la circunferencia⁸.

Esta discusión es la forma estratégica que sirve al autor para hacer uso de los formulados principales del *Siderius* sin ningún tipo de censura o crítica y, además, para seguir defendiendo lo que Galileo había descubierto solo unos años antes: la irregularidad de la superficie lunar. El Doctor resume las observaciones de Galileo sobre la luna a través del telescopio incluidas ya en el *Siderius Nuncius* y el libre diálogo del maestro en torno a los adelantos científicos de la época nos habla de la decisión rotunda de difundir un conocimiento que la Inquisición consideraba como una herejía. Finalmente comenta:

Largo sería de contar, si hubiéramos de referir las cosas que se han añadido en materia de visorios; pero hablando de lo que yo he visto y de las experiencias que he hecho con ellos, sé decir que este instrumento de dos lunas no alcanza a mostrar grandes las estrellas, por

⁸ *Op.cit.*, pp.254-255.

largo que sea y por muchos grados que tenga la cóncava que se aplica a los ojos; sólo en el cuerpo de la luna, que está más cerca [...] ⁹.

Si bien el libro presenta una defensa estratégica de los avances de Galileo, se observa el enrarecimiento que tiene la percepción del mundo a través de los lentes. El pensamiento se concentra en la incertidumbre sobre lo que se ve, lo que se considera “real” del mundo en una discusión vital para el Barroco, pues no solo sirven para observar, resolver o acercar el mundo, sino que actúan como velos, simulacros, apariencias que corrompen la mirada. Daza nos recuerda, a través de las palabras del Doctor, sobre los riesgos de la vista, que:

[...] algunas veces de tal manera, que cree lo que no hay, haciéndole parecer en el aire una espantable figura, fuegos encendidos, pelear hombres armados, tres soles, aperturas de el cielo, cometas y colores de sangre ¹⁰.

Con estos diálogos podemos ver ejemplificado el impacto de décadas de avance científico desde Copérnico hasta el régimen establecido por los *visorios* de Galileo, circunstancia asimilada bajo la sospecha religiosa. Sin embargo, a pesar de querer insistir en los nuevos descubrimientos, la vista no escapa de la inseguridad sobre su información, lo que el hombre ve a través de los telescopios incluso pareciese aumentar aquella desconfianza. Si la vista imposibilita una mirada transparente y algunos fenómenos resultan in-creíbles, fantasmagóricos incluso, las nuevas formas astronómicas que los visorios acercan con detalle, y que además empiezan a enunciar nuevas naturalezas de su cosmos, se suman a la sospecha sobre la realidad en la que se encuentra el hombre Barroco, cuya visión se adhiere a su distorsionada percepción del mundo.

⁹ *Op. cit.*, p. 255-257.

¹⁰ *Op. cit.*, p.262.

De la disección al cinematógrafo: configuraciones visuales alrededor de la imagen en movimiento

Reflexionar sobre el régimen del mirar de la modernidad tiene varias perspectivas que siguen iluminando la relación con el Barroco: por ejemplo, el paradigma científico y filosófico moderno ya es meramente visual pues, como dije antes, Descartes, Leibniz, Pascal y Spinoza se concentraron en los aparatos y principios de la óptica, por ser esta una vía que establece un conocimiento construido a partir de la observación, materialidad, medición y clasificación de objetos a partir de la visión y el ojo. La vista aporta en el ejercicio epistemológico de la ciencia la capacidad de verificar, pues observar conlleva a una descripción detallada y precisa. De igual forma, podemos entender también la dominancia visual a través de conceptos como el *panoptismo* de Foucault o *la sociedad del espectáculo* de Guy Debord (Crary, 2001, p. 202).

Sin embargo, me interesa empezar este tema a través de una reflexión alrededor del ojo, su disección y la cámara oscura, pues son episodios históricos que apuntan a la cinematografía en el siglo XIX y que establecen otro paradigma visual donde la imagen del mundo también produce incertidumbres. El ojo se deja atrapar, ya no por objetos lejanos, astros o cometas, sino por el registro de las imágenes del mundo y su movimiento. Ese hecho construye otra forma de entender la imagen pues al simular ciertos de sus sucesos se establece otra distorsión de la realidad en la mirada, otra crisis del sentido de la vista. La sospecha que aquí se instaura, a diferencia de la barroca, ya no experimenta un descentramiento, pues su cosmos no se descubre, su fe no se rebate, su realidad se está expandiendo hacia nuevos caminos preparados y anunciados por la industria y refinamientos científicos, más cercanos a la reproducción que al descubrimiento de nuevos fenómenos. Esta sospecha es más bien una curiosidad financiada por el ideal de progreso moderno, la cámara, los juguetes ópticos y el cinematógrafo son máquinas que resuelven la pregunta de

cómo se ve, captura y proyecta la imagen en movimiento; no hay una búsqueda sobre la mirada, sino una búsqueda para contenerla y exponerla.

Nos corresponde hablar del sistema médico que se desarrolla en la llamada Revolución Científica¹¹. Lo que se conoce como la medicina moderna inicia a partir de los siglos XVI y XVII. Propiamente en este último hay una ruptura con los métodos tradicionales del saber, en particular, con la función que cumplía la descripción, ya que esta era una forma mínima de conocimiento en la ciencia tradicional. Sin embargo, gracias al giro epistemológico renovado que funda la nueva ciencia esta se convierte en columna fundamental en el ejercicio del conocimiento y consecuencia de la elaboración de una anatomía que describía lo observado en la disección de cadáveres humanos; observar y mirar se vuelven la nueva vía del conocimiento.

La anatomía humana es la primera disciplina biológica que se distancia de los saberes tradicionales basados en los estudios de Galeno de Pérgamo. La ruptura con esta tradición en el ámbito de la anatomía descriptiva y la aplicación de la disección de cadáveres humanos para el fundamento de la enseñanza morfológica duró algo más de tres siglos, en donde, Andrés Vesalio, es solo una parte del capítulo, pues luego de la publicación de *De humani corporis fabrica* (1543) se retira a Padua y abandona por completo los estudios anatómicos. La verdadera innovación de Vesalio es el cambio de estilo en el estudio anatómico, ya que estudia el cuerpo bajo precisamente una visión descriptiva arquitectural que concibe el cuerpo como un edificio estático: *fabrica* significa “edificio”, en donde por consecuencia solo se analizan las formas y no las funciones.

¹¹ Me acompaño en este tema del trabajo de José María López Piñero en *Medicina e historia natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*.

Las placas del libro séptimo de *De humanis* nos presentan la disección completa del ojo humano¹². Esta ilustración nos demuestra el capital científico que encarna el ejercicio de la mirada anatomista para derivar el conocimiento de la composición fisiológica de un órgano vital. Esta disección representa la ya establecida autoridad de una epistemología de la descripción, del mirar, que como ya vimos se acrecienta en los siglos posteriores con los adelantos análogos en óptica y astronomía. Entender el funcionamiento del ojo humano, en cuanto retina, cristalino, iris y córnea es entender la cámara fotográfica. Para la óptica médica su fundamento principal fue la completa sistematización de la óptica fisiológica, que se completó con el avance de la óptica física, cuyo progreso sólo fue posible a través del conocimiento del doble agujero estenopeico y, finalmente, la cámara oscura.

Si anteriormente nos permitimos hablar de la óptica para encauzar el tema del telescopio ahora resulta preciso pensar en la disección, pues la relación del ojo con la cámara oscura¹³ se desarrolla a partir del reconocimiento de las funciones de la única máquina que capturaba y percibía imágenes a partir de la luz y una superficie cristalina, pues al diseccionar el ojo podemos diseccionar también el principio de funcionamiento de una cámara oscura, el dispositivo técnico y “modelo más utilizado durante los siglos XVII y XVIII para explicar la visión humana y para representar la relación del sujeto perceptor y la posición de un sujeto cognoscente respecto del mundo externo [...] la metáfora de la cámara oscura, en tanto figura de la visión humana, dominó en toda Europa a lo largo del siglo XVII” (Crary, 2008, p.51). Lo que descubrimos es que la cámara oscura evidencia la conjugación de la máquina y el cuerpo alrededor de la visión. Es el instrumento donde el cuerpo se convierte en un componente más de la máquina, dispositivo o aparato técnico.

¹² Anexo 3.

¹³ Trabajo a partir del análisis de este fenómeno realizado en el mismo texto por Jonathan Crary en el capítulo *La cámara oscura y su sujeto*.

Aquí vemos la base de la naturaleza mimética de la fotografía y el cine, pues si estos solo reflejan la realidad, su mecanismo es el reflejo del mecanismo del ojo; el sistema visual se abstrae y las imágenes visuales ya no corresponden ni dan cuenta de la posición del observador en el mundo percibido ópticamente; las imágenes de la fotografía y el cine remiten a rayos de luz capturados en papel de cine o la electrónica del video.

Kepler desarrolla unos importantes estudios sobre la cámara oscura¹⁴ y la imagen retiniana (principio fisiológico clave en la percepción del movimiento de la imagen cinematográfica) a partir de la descripción de Giovanni Battista della Porta. Se identifica al italiano como uno de sus inventores ya que hizo una completa descripción de la cámara en *Magia Naturalis* (1558) a través de la explicación del uso de un espejo cóncavo para evitar que la imagen proyectada apareciera en sentido inverso. Esta cámara oscura es el modelo que “inaugura una organización del saber y del ver que socavó la ciencia del Renacimiento ejemplificada en la mayor parte del trabajo” (Crary, 2008, p.61). Sin embargo, con el trabajo de Descartes, en la *Dioptrique* (1637), ya podemos ver ejemplificada la descripción de la cámara oscura en la comparación tradicional entre esta y el ojo humano:

Supongamos una cámara [chambre] completamente cerrada a excepción de un único orificio, y que situamos una lente de vidrio frente a este orificio con una sábana blanca extendida a cierta distancia detrás de éste, de forma que la luz que proviene de los objetos exteriores forma imágenes sobre la sábana. Se dice que la habitación representa al ojo; el orificio, a la pupila; la lente, al humor cristalino [...] (vol. I, p. 686-687)

De esta manera la conjugación ojo-cámara ya era un lugar común para el pensamiento de la modernidad temprana¹⁵, pero lo que esta cita nos demuestra es la nueva pregunta que yace en el

¹⁴ Anexo 4.

¹⁵ Anexo 5.

hombre moderno y la nueva naturaleza de sus imágenes, al inspeccionar en la interioridad, es decir, en los mecanismos fisiológicos del cuerpo, además de sostener la dominante, hacia el área médica, de la observación, se llegan a descubrir los principios fundamentales de la visualización de los fenómenos del mundo, lo que nos sugiere que su búsqueda no se erige hacia arriba, en el cosmos, sino en la introspección del individuo. La subjetividad del hombre moderno es reubicada a partir de la materialidad y posición del cuerpo, término neutral en el ejercicio de la visión, ahora fuente de donde se extrajo el conocimiento sobre el observador.

Al igual que reconocer el desplazamiento de los procesos y dinámicas frente a la descripción, la observación y la captura del mundo, para cada sujeto su lugar histórico determina unas sensibilidades correspondientes que hacen necesario hablar también de las condiciones históricas de la visión. Escapar de este paradigma prolonga el imaginario de un mismo régimen escópico inalterado, ignorando que si se mantiene el ejercicio empírico que permite la reproducción de las imágenes en la cámara oscura, el artefacto a cambio sufre una construcción histórica en donde su enunciación y significación transita diversos órdenes simbólicos, culturales y sociales que enriquecen dentro de un orden discursivo sus funciones epistemológicas.

Si el cine o la fotografía se comparan con la cámara oscura, no es sino dentro de un espectro social en el que ya había tenido lugar una profunda ruptura con las condiciones de visión adquiridas por este dispositivo, pues en el siglo XIX la función de la cámara oscura cambia radicalmente. En los textos de Freud, Marx y Bergson, por ejemplo, el artefacto que unos siglos antes había sido considerado un lugar donde la visión era fuente de un conocimiento sensible y un artefacto de la verdad, ahora se convierte en un modelo incierto que enrarece la verdad (igual que el acto de mirar como una fenomenología óptica en el XVII). Aunque encontremos afirmaciones más parecidas a lo que experimenta el sujeto barroco, como la cita de Nietzsche que Santo—Tomás nos ofrece en

el mismo libro, “los sentidos engañan, la razón es el camino hacia lo constante; las ideas menos sensuales deben ser más cercanas al mundo verdadero. Es de los sentidos de donde proviene la mayor parte de las desgracias, estos son engañosos, ilusorios, destructores” (201), lo que nos demuestra que en ambos periodos hay una necesidad de desenmascarar esa palpitante jerarquía visual que es compuesta por nuevos y desconocidos fenómenos sensoriales. Sin embargo, como nos indica la cita, si es a través del ingenio que se práctica el desengaño en el Barroco, la filosofía mueve esta categoría hacia la razón, como lugar resultante del proceso de individuación de la cámara oscura, por ejemplo. Sin embargo, en este cambio de paradigma, no necesariamente la razón se elimina en la reaparición del barroco. Christine Buci-Glucksman afirma en “La Raison Baroque: de Baudelaire a Benjamin” (1984), como veremos más adelante, que el régimen ocular del barroco se presenta como una tensión que irrumpe y logra desatarse de la contención de la modernidad fracturando su pretendida transparencia, pero esta razón barroca no se asume como toda la razón, a diferencia de la razón moderna, entendida como la respuesta total y verdadera para el hombre y el mundo.

Los aparatos y avances en la óptica ya no se construyen a partir del arreglo de errores visuales o fórmulas para magnificar o acercar objetos lejanos, por ejemplo, sino que se dirigen hacia el entendimiento de la imagen en movimiento y, poco a poco, su registro exige la comprensión total de la postimagen retiniana. En el ejercicio de la cámara oscura se ve un espíritu implícito, pero salvajemente dominante en lo que sucederá a futuro en la fotografía moderna: la captura de la imagen.

Si seguimos la historia de la fotografía de Sougez, el paso hacia esta implica que el sujeto pudiera portar una especie de pequeña cámara oscura, lo que resulta en el desprendimiento de la exigencia del cuarto oscuro como habitación. Sin embargo, este desarrollo óptico no se ha

relacionado aún con el trabajo químico que permite propiamente fijar una imagen en una materia fotosensible. La captura y fijación de la imagen del mundo nos señalan el cambio radical sobre la subjetividad del Barroco, aquí la incertidumbre se soslaya al poder poseer físicamente, materialmente, una imagen idéntica a la que nuestros ojos observan, una *copia* fijada del mundo, una mimesis. La percepción que regala la fotografía es la que posibilita confiar en una imagen del mundo, lo que significa que ya no dependemos de nuestros ojos sino enteramente de un aparato técnico de captura que, además, tiene su propio ojo.

No fue sino hasta el trabajo del francés Joseph Nicéphore Niépce que se fijaron las imágenes producidas con la luz. En este punto si la óptica había avanzado gracias a la matemática, la anatomía y la medicina, junto con los adelantos en el trabajo y estudio de los cristales y padecimientos fisiológicos del ojo, ahora la revolución científica se alimentaba de la investigación química para poder capturar de manera prolongada una imagen de luz.

Niépce se dedica a un oficio de gran fama en la burguesía del siglo XIX: la litografía, inventada en Alemania por Aloysius Senefelder en 1795 e introducida en Francia hacia 1810. La litografía es el proceso de dibujar con una tinta grasa sobre una piedra particular. Durante 1814 y 1815, junto a su hermano Claude, aplica las proyecciones de la cámara oscura a la piedra litográfica y logra proyectar el dibujo y analizar la forma de registrar y fijar la imagen de luz sobre la piedra litográfica. Sin embargo, en la correspondencia que mantienen cuando Claude se marcha a París en 1816, podemos observar cómo Joseph se aleja de la litografía y prefiere otra técnica, que consistió en fijar directamente la imagen producida por la luz, o sea la imagen *foto-gráfica*, sobre superficies emulsionadas. Estas imágenes se conocen como heliografías. Si queremos fijar un inicio de la fotografía no es sino para notar que, a través de las cámaras, Niépce ha perfeccionado la configuración óptica que se le impone al observador y el avanzado conocimiento frente al

fenómeno de la luz, su observación, captura y reflexión. Aquí no solo la fisiología del ojo está perfectamente decodificada, sino que se ha llevado análogamente al mecanismo técnico.

Niépce se asocia con un pintor francés, Louis-Jacques Mandé Daguerre, quien ya en 1839 divulga la invención: el daguerrotipo, el primer prototipo que podemos considerar como una cámara fotográfica¹⁶. Esta asociación cuenta con una trayectoria relevante de procesos y avances que solo se incrusta como una pequeña parte de la gran vía hacia la fotografía moderna. Sin embargo, me interesa ahora reflexionar en ciertas subjetividades implantadas al observador a través de algunos juguetes ópticos que aparecen a lo largo del siglo XIX, ad portas de la creación del cinematógrafo, que pretenden simular el movimiento de los cuerpos y poco a poco también construyen el camino de su proyección.

Para la indagación que entrañan estos dispositivos es indispensable el descubrimiento de la postimagen retiniana, el fenómeno óptico que alcanza un nivel aceptado de verdad en el siglo XIX a través de la *Teoría de los colores* (1810) de Goethe. Las experiencias de los fenómenos visuales como el de la postimagen se vuelven elementos indispensables e inherentes de la visión humana y dejan de ser engaños o simulacros que enrarecen una percepción verídica¹⁷.

Este fenómeno funda una nueva objetividad en donde la información ocular es fuente confiable, es decir, se anula la dependencia del estímulo externo. “La postimagen —es decir, la presencia de una sensación en ausencia del estímulo— y sus modulaciones posteriores suponían una demostración práctica y teórica de la visión autónoma, de una experiencia óptica que era

¹⁶ Anexo 11.

¹⁷ La persistencia de la visión es la base del movimiento en el cine. Sin embargo, la neurociencia ya ha comprobado que lo que ocurre en realidad es que, en la percepción de un movimiento aparente, es decir, cuando observamos las secuencias en movimiento de imágenes estáticas como las que observamos continuamente en una proyección cinematográfica, es el cerebro quien procesa las señales eléctricas que provienen de la retina, las cuales se transmiten mediante el nervio óptico a varias de sus zonas para hacer dichos procesamientos.

producida por y en el interior del sujeto” (Crary, 2008, p.134). De igual manera, junto con esta renovación del estatuto de la visión, estos descubrimientos y los posteriores tecnicismos para apreciar las imágenes en movimiento nos muestran la incorporación de un elemento nulo en las reflexiones anteriores alrededor de la subjetividad, la perspectiva y la cámara oscura: la relación entre el observar y el cuerpo, que es igual a hablar del tiempo, ya que es en él donde se expresa la simultaneidad entre la imagen de la cámara oscura y su objeto exterior. Crary nos dice:

[...] a principios del siglo XIX, el acto de observar se vincula más y más al cuerpo, la temporalidad y la visión se vuelven inseparables. Los procesos cambiantes de la subjetividad propia experimentados en el tiempo se convirtieron en sinónimos del acto de ver, disolviendo el ideal cartesiano de un observador totalmente concentrado en un objeto (p. 134).

Sin embargo, es importante resaltar que esta objetividad para la post-imagen se construye sobre su misma subjetividad y no se asume este fenómeno como una prueba que proviene de la realidad. Me refiero, por ejemplo, a los estudios experimentales de las postimágenes que realizó el checo Jan Purkinje, quien continuó con las investigaciones de Goethe para saber cuánto tiempo permanecían las imágenes en el ojo, con qué cambios y en qué condiciones. Así, ofreció en 1823 la primera investigación donde se presentan diferentes tipos de postimágenes, que “son una muestra reseñable de la paradójica objetividad que podían llegar a alcanzar los fenómenos de la visión subjetiva”¹⁸(Crary, 2008, 141).

El estudio de las postimágenes a mediados de la década de 1820 condujo a la creación de varios dispositivos ópticos que pasaron de ser artefactos de investigación científica a formas de entretenimiento. Estos nos dan la posibilidad de ser leídos como los artefactos análogos en su

¹⁸ Anexo 12.

impacto social y científico al telescopio. Hablo de aquella genealogía que funda el taumatropo (1824), que literalmente significa “girador de maravillas” ofreciendo así una bella metáfora de lo que este siglo impondría en el espíritu del hombre, y que pasa por el fenaquistiscopio (1829), el zootropo (1834), el ya citado daguerrotipo (1839), el estereoscopio (1840), el folioscopio (1868), el praxinoscopio (1877), el kinetoscopio (1888) y, finalmente, el cinematógrafo (1895), que si bien no era propiamente un artefacto de investigación también pasó a ser un juguillo de feria que poco a poco se fue consolidando desde y por Méliès hacia un arte, un sistema de lengua propio. Sin embargo, es importante saber que “existen obviamente conexiones entre el cine y estas máquinas de los años 30 del XIX, pero con frecuencia se trata de una relación dialéctica de inversión u oposición, en la que las características de estos dispositivos anteriores son negadas u ocultadas” (Crary, 2008,148). Estos juguetes nos señalan cambios radicales que caracterizan la subjetividad moderna.

En estos dispositivos podemos evidenciar la constitución de un nuevo tipo de observador, con nuevas relaciones con el objeto, el mundo y consigo mismo, todo enmarcado en un nuevo tiempo de técnicas industriales, realidades, sensorialidades y producciones. “Una característica de la modernización del siglo XIX fue, por tanto, el desarraigo de la visión respecto del sistema representacional, más inflexible, de la cámara oscura” (151). En este sentido, me interesa ejemplificar esa nueva conformación del observador a través de uno de ellos: el estereoscopio¹⁹. Si antes con los fragmentos del *Tratado sobre los anteojos* veíamos al final cierta mesura frente al uso, digámoslo así, irresponsable de los visorios en tanto pudieran ocasionar fenómenos engañosos, los estudios sobre las postimágenes entrañan una impronta clave en la percepción y

¹⁹ Me apoyo de nuevo en Crary y en el capítulo cuarto de “Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX”, *Las técnicas del Observador*.

subjetividad de aquel sujeto moderno: existe una ruptura o fisura entre la percepción y el objeto, la percepción no es inmediata. Pues “estos estudios habían sugerido que alguna forma de mezcla o fusión tenía lugar cuando las sensaciones eran percibidas en sucesión rápida, y la duración que implicaba el verlas permitía, por tanto, su modificación y control” (143).

Así, por ejemplo, el taumatropo²⁰, que consistía en un pequeño disco con un dibujo en cada cara y que se giraba manualmente a través de unas cuerdas atadas en sus extremos. El dibujo clásico de un ave en una cara y de una jaula en la otra producían al girarlo la impresión, la sensación al ojo de que el pájaro estaba encerrado en la jaula. Ambas caras se veían a la vez y aquella impresión dependía precisamente del descubrimiento de que la imagen presentada sobre la retina no se borraba antes de que lo que había pintado en la cara opuesta se presentara al ojo. Es decir, hay una distancia implícita en el juguete, y es la de la percepción y el objeto mismo, si la percepción en la fotografía se queda en la imagen fotográfica con la certeza de su implícita mimesis del mundo, con el taumatropo se hace consciente que el movimiento no proviene del juguete, aunque este se mueva, sino de la sustitución rápida de ambas caras, del artificio, de percibir una simulación.

El origen del estereoscopio²¹ se cruza con las investigaciones sobre la subjetividad de la visión que se desarrollan durante las décadas de 1820 y 1830, y de igual forma con el campo de la fisiología del siglo XIX. Su funcionamiento depende de cuatro espejos que están ubicados de tal forma que permiten desviar las imágenes correspondientes a cada ojo. Están puestos uno al lado del otro de tal modo que al verse montadas uno sobre el otro da un efecto tridimensional o, precisamente, estereoscópico; para ajustarse al tamaño de distintas imágenes el aparato tenía un eje que alteraba el grado de separación. Este artefacto estaba ligado a los debates de principios del

²⁰ Anexo 13.

²¹ Anexo 15.

siglo XIX sobre la concepción del espacio. El hecho de que cada ojo viera una imagen ligeramente distinta se convierte en la década de 1830 en un hecho crucial para definir un cuerpo binocular y especificar las bases fisiológicas de la disparidad. Los estudios de Charles Wheatstone en 1833 midieron el paralaje binocular o el grado en que el ángulo del eje de cada ojo difería cuando se fijaban en un mismo punto. Con esto concluyó que la visión humana tenía la capacidad de sintetizar la disparidad retiniana en una sola imagen unitaria en toda circunstancia. La cercanía de los objetos produce en la visión binocular una operación en donde se reconcilia la disparidad visual: dos vistas diferentes aparecen en una sola. “Su realismo (del estereoscopio) presupone que la experiencia perceptiva es, en esencia, una aprehensión de diferencias. La relación del observador con el objeto no es de identidad, sino una experiencia de imágenes disjuntas o divergentes” (Crary, 2008, p.159).

Lo que quería conseguir Wheatstone era estimular la presencia real de un objeto físico sin necesidad de exhibir un dibujo o pintura. Quería una equivalencia entre la imagen estereoscópica y el objeto, ya que en ese momento ningún artista podía ofrecer una representación afín de un objeto sólido cercano. La forma que ofrecía el estereoscopio hacía que la nitidez del objeto creciera con la aparente cercanía de este con el espectador y la impresión de la rotunda tridimensionalidad crecía a medida que los ejes visuales de cada uno se diferenciaban. Ningún otro dispositivo de representación había vinculado hasta dicho punto lo óptico con lo real en el XIX. Sin embargo, la fusión de las fotografías que se veían en el apartado tenía lugar en el tiempo, y su convergencia podría en realidad, de nuevo, no ser segura. Este dispositivo entonces rompe con ciertos presupuestos de la pintura y la fotografía ya que la profundidad es totalmente distinta. La pretendida puesta tridimensional proporciona una sensación de atrás y adelante que parece ordenar la imagen en una continuidad de planos, los elementos visuales individuales que se presentan en el aparato son planos, recostados, cercanos o lejanos dependiendo de su disposición. El espacio,

entonces, se considera en tanto la separación de cada una de estas láminas planas. Este espacio está en el aire sin algún grado de perspectiva.

El estereoscopio funda un espacio desunificado en un conjunto de elementos divergentes y arrojados, sin homogeneidad alguna. Además, su imagen ya no mantiene el punto óptico de convergencia que proporciona a la imagen una unidad visual, como en la fotografía, sino que supone la supervisión de diferentes grados de convergencia óptica, es decir, percibimos un conjunto de retazos de imágenes. Así, la separación es rotunda y se obtiene no solo más información sobre la óptica, sino que se configura una dimensión nueva para el espectador:

[...] (el estereoscopio) hacía añicos la relación *escénica* entre espectador y objeto inherente a la estructura fundamentalmente teatral de la cámara oscura. [...] Si la fotografía conservaba una relación ambivalente (y superficial) con los códigos del espacio monocular y la perspectiva geométrica, la relación del estereoscopio con estas formas antiguas era de aniquilación, no de compromiso [...] el espectador estereoscópico no ve ni la identidad de una copia ni la coherencia garantizada por el marco de una ventana. Más bien, lo que aparece ante él es la reconstrucción técnica de un mundo ya reproducido y fragmentado en dos modelos no idénticos, modelos que preceden a la experiencia unificada o tangible que tiene lugar en su percepción inmediatamente superior (Crary, 2008, p. 169).

Se reubica la relación entre el observador y la representación visual. El observador tradicional se convierte en uno descentrado debido a la imagen diversificada y reproducida que estaba separada de índices externos. Su técnica de observación elimina rotundamente la posibilidad de la perspectiva, pues erradica el punto de vista en torno al cual se habían adecuado los significados entre el observador y el objeto de su visión. La relación entre estos ya no es la que propone al objeto en función de su lugar dentro de un espacio, sino la de un binomio de imágenes que simula la posición anatómica de los ojos del espectador, es decir, emula la estructura anatómica de este.

Finalmente, estas diferencias y especificaciones del estereoscopio eran solo una muestra de las diversas modificaciones no solo técnicas sino formales y subjetivas respecto al observador y su ejercicio de perspectiva y fijación visual de la realidad que podían ocurrir entre un invento y otro. Radical panorama del que reseñamos para el siglo XVII y, a pesar de ello, ambos momentos tratan de contestar a las consecuencias de sus avances científicos sobre su forma de comprender la imagen, el acto de la mirada y, sobre todo, la realidad. Para las postrimerías del cinematógrafo ya la cámara y el sujeto están unidos por un punto de vista único, el que ofrece el ojo del objetivo. La cámara es, entonces, independiente del sujeto que mira y se ubica como puente entre el observador y el mundo. El estereoscopio demuestra una abstracción y reconstrucción radicales de la experiencia óptica, lo cual exige una reconsideración del significado del «realismo» en el siglo XIX. Este se deriva originariamente de los nuevos conocimientos empíricos acerca del estatuto fisiológico del observador y la visión.

En 1890 nace el cine y al decir esto solo pienso en que un aparato técnico y una forma visual supremamente aguda convergieron en una extraordinaria armonía. Si anteriormente he dicho que la fotografía consiste en la captura instantánea de una imagen estática, el cine se construye a partir de la reconstrucción del movimiento, de la imagen del movimiento basada en la persistencia. El inglés Eadweard Muybridge realiza el primer trabajo donde se analiza el movimiento, la famosa serie fotográfica “El galope de la yegua Sallie Gardner”, en 1878.

En New Jersey, Thomas Alba Edison, quien inventó el bombillo y el fonógrafo, descubrió que si se hacían girar las imágenes dentro de una cámara se creaba la ilusión del movimiento (con la cantidad y velocidad de fotogramas adecuada) y con este principio se construyó la *black maria*

(1893)²², una caja oscura móvil que seguía el sol con un techo corredizo donde podía entrar la luz, una especie de primer estudio cinematográfico; sin embargo visualizar dichas cintas aún se realizaba a través de un aparato pequeño donde solo un espectador podía vivir la experiencia visual del kinetoscopio (1897)²³. Él, como Eastman, sabía que la luz era el principio para registrar y reproducir la imagen de la cinta celuloide. En París, los Lumière notaron que el mecanismo de la máquina de coser servía para avanzar, detener y exponer la cinta sensible. Así, la cámara de los Lumière²⁴ se abre por detrás para convertirse, a través de la luz, en un proyector. En 1895 proyectan el famoso material *La sortie de l'usine* conocida para nosotros como *La salida de los obreros de la fábrica*, el primer registro propiamente documental de una circunstancia cotidiana. El siguiente año se proyectó en un edificio del Boulevard des Capucines una película sobre una pantalla, a través del haz de luz y el objetivo de la cámara, con la posibilidad de que la visualización no fuera individual sino masiva, con un grupo de personas congregado, el primer público. Así se proyectó *L'arrivée d'un train a La Ciotat* o *La llegada de un tren a la Estación de La Ciotat*, que contiene la famosísima anécdota de que la experiencia fue tan real y tan sensible que ese primer plano del tren acercándose hizo pensar al público que efectivamente la máquina se venía sobre ellos, levantándose de sus asientos para procurar salvar sus vidas.

De manera similar, lo nuevo frente a los ojos sorprende, genera dudas, asombro, juegos visuales. Estas proyecciones que se hicieron rápidamente populares fundan el cine, en tanto técnica que captura la imagen en movimiento a través de la luz y una película sensible. Sin embargo, para entonces las capturas realizadas se encargaban de captar sucesos que encantaban al ojo, situaciones de la vida cotidiana y representaciones cómicas, es decir, aún no se contaban historias y, si bien la

²² Anexo 18.

²³ Anexo 19.

²⁴ Anexo 20.

narrativa estaba presente, ya que capturar el tiempo y el espacio conlleva naturalmente al movimiento, no había una estructura dramática que ofreciera un conflicto al espectador.²⁵

El cinematógrafo impone ya la naturalización de una imagen capturada, proyectada e iluminada para las gentes. Sin embargo, este espíritu mágico de la imagen cinematográfica tiene su primer truco cuando la cámara se atasca y vuelve a empezar en un fotograma donde un tren desaparece en un instante por completo, este evento es el soplo divino que prefigura al llamado *cine de fantasía* de George Méliès, el ilusionista.

El lenguaje del cine poco a poco se va perfeccionando bajo la necesidad de transmitir emociones, crear empatía y recrear lo que no se puede o no se ha visto, análogamente al régimen pictórico de Caravaggio en el Barroco, hacer las cosas visibles a través de la luz y su opuesto, darle más teatralidad a la luz con su peso. Así, poco a poco lo que conocemos como los directores de estos productos visuales fueron ahondando en la posición de la cámara como el observador, narrador directo en este discurso, la capacidad de información transmisible en su cuadro, y la continuidad de los fotogramas como línea temporal que influye en aquella experiencia sensible y narrativa. Así, por ejemplo, el inglés George Albert Smith en *A kiss in the tunnel* (1899) coloca la cámara encima de un tren, lo cual hace que el punto de vista de la imagen se establezca desde una vista aérea suspendida; este movimiento de la cámara es opuesto al de la llegada del tren pues ahora es la cámara la que acompaña su dirección brindándonos la sensación de sobrevolar el campo. Este movimiento es conocido entonces como *traveling* (literalmente viajar) y su forma *phantom ride*. El cine se despoja de su entretenimiento ferial y cada vez es el medio por el que las

²⁵ Para conocer un poco más sobre los numerosos trabajos cinematográficos y sus contenidos en esta época aconsejo el tradicional "La azarosa historia del cine americano" de Jacobs Lewis y el "Cine clásico de Hollywood" de Bordwell, Staiger y Kristin Thompson.

sensaciones se transmiten de múltiples maneras a través de planos, secuencias, escenas, movimientos y emplazamientos de cámara; el cine acoge finalmente su propio lenguaje dramático.

No solo se transfiere entonces la sensación del movimiento, sino que esta es una excusa para construir subjetividades a través de la inmediatez de la luz, las imágenes, el ritual de la proyección, la narrativa que logra apelar y conmover. Se funda una ley de la empatía para atrapar al público. Para esta visión moderna que funda el cine es indispensable la obra del norteamericano Edwin S. Porter, *The Life of an American Fireman* (1903) donde por fin se corta, monta y empata la cinta ya grabada, es decir, se funda el nivel y ejercicio narrativo más importante del cine: el montaje. En esta cinta se observa cómo ocurren dos acciones diferentes: vemos que la casa se incendia y luego el carro de los bomberos se apresura para llegar a ella. Se manipulan las coordenadas del tiempo a favor de una narrativa que pretendía transmitir la ansiedad de una persecución, en este caso, contra el incendio; un espacio desaparece para darle espacio a otro, esto no podría hacerse ni en la fotografía ni el teatro. La aparición de dos espacios distintos gracias al montaje funda la noción del corte por continuidad (recurso básico de la narrativa audiovisual) donde se debe mantener la lógica de las secuencias a favor de la acción y el movimiento; se muestra lo que pasa *después de*. El carro avanza mientras la casa cada vez se cubre más y más en llamas.

Este elemento indispensable, el montaje, entendido como el ordenamiento, selección y unión de planos registrados según la visión narrativa del director, el guion y el montador, puede ser considerado como el ejercicio cinematográfico más influyente sobre la subjetividad moderna, me refiero a que al manipular la secuencia temporal que conforma un relato, no solo se interrumpe la linealidad del paradigma narrativo clásico (planteamiento, primer y segundo punto de giro, nudo, clímax y desenlace) sino que al sobreponer, yuxtaponer, acelerar o ralentizar ciertos planos, sonidos, secuencias o imágenes, el discurso audiovisual es alterado estratégicamente para producir

un efecto particular en el espectador, esta nueva configuración sensitiva no solo impacta en su emotividad sino que conforma otra percepción visual y cognitiva que empieza, entonces, a sobrepasar el ámbito estético y narrativo del cine y se difunde y se expande hacia lo político y social. El montaje convierte al cine en un lenguaje artístico al manejar el tiempo y la imagen movimiento, pero al trabajar la composición de la imagen, las elipsis temporales por corte de planos, las nuevas perspectivas otorgadas al emplazar la cámara con ángulos que el ojo no alcanza a tomar, crear tensión, inmersión, dirige la mirada del espectador a los puntos de máxima tensión en la imagen, es decir, está creando una forma particular de observación para transmitir emociones, sensaciones e ideas hacia el espectador.

Para ejemplificarlo basta con observar una de las principales obras del cine soviético, la muerte de la res en *Смачка (La huelga)* (1924) de Serguéi Eisenstein, donde reconstruye una protesta de trabajadores ocurrida en la Rusia prerrevolucionaria en 1903. Este montaje, que se fundamenta a partir de la dialéctica marxista (tesis, antítesis, síntesis) esperaba transmitir en el tercer cuadro de esta composición, la síntesis, el ideal político de la revolución proletaria frente a los órganos estatales opresores. En el caso de *La huelga*, corresponde a la masacre del pueblo. Tal como se entiende desde la teoría del montaje de Eisenstein, este vendría siendo una sumatoria consciente o combinación de fotogramas, “tomas”, como jeroglíficos representativos que significan y transmiten, de manera similar al deseo reprimido en el Barroco, “la representación de algo gráficamente irrepresentable” (Eisenstein, 2006, p.34), es decir, el concepto de la masacre. De esta manera, en el último apartado de la película, *Exterminio*, se observa a los trabajadores conducidos a un campo donde, mientras se ven fotogramas donde se sacrifica una vaca, huyen de los soldados del ejército. Finalmente, los trabajadores son fusilados y apilados en montañas humanas, al igual que la res es degollada en el matadero. Las escenas soldado-vaca yuxtapuestas

por el montaje esperan apelar a un levantamiento en contra del Estado; la masacre no es representada como tal, sino que las imágenes del degollamiento representan su ejercicio.

Lo que sucede aquí, sin ni siquiera darnos cuenta, es que se ha reescrito la historia de esa masacre una y mil veces frente a un sin-número de espectadores, no hay reconstrucción de los hechos, eso sí, pero gracias a esta conjugación de imágenes el relato de la película se dispone a ser un espacio en el que una potencia barroca puede salir e interrogar no solo la linealidad del cine, análoga a la de la modernidad, sino la misma historia pues, aunque finalmente el propósito es dejar claro que es el Estado quien oprime y asesina al proletariado, si filmamos, cambiamos y alteramos esta secuencia, podemos hacer ver que es el proletariado quien derrota al Estado, revelando así otra forma de pensar y hacer la historia. Como dice George Didi Huberman en *Imágenes a pesar de todo* (2004): “El montaje solo es válido cuando no se apresura demasiado en concluir o en clausurar de nuevo, es decir, cuando inicia y vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia, no cuando la esquematiza abusivamente. Cuando nos permite acceder a las singularidades del tiempo, luego a su esencial multiplicidad” (180). Lo que nos sugiere que el montaje también posee, o que en él podemos integrar una mirada barroca, barroquizarlo, para indagar los ideales de la modernidad. El montaje nos muestra la configuración visual (lo que he llamado “subjetividad”) más potente instaurada por el cine, pues es el proceso en el que se dirige y guía la mirada del espectador hacia un punto de interés estratégico dentro de la imagen y sus secuencias, configurando una perspectiva y una composición que no son posibles en la fotografía ni en la pintura, imagen estática, como tampoco en los cristales de los anteojos o telescopios, pues aquí la imagen no es registrada ni manipulada.

El mejor modo de entender el régimen escópico de la modernidad “es concebirlo como un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas

visuales”. Esta perspectiva, que construye Martin Jay en su capítulo “Regímenes escópicos de la modernidad” de su libro *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural* (2003), nos indica que si repasamos un marco de eventos que fundan una hegemonía visual en los siglos XVII y XIX, existe un modelo visual que se hace presente en un contexto que supera sus límites históricos, es decir, es clave para reconocer, primero, su especificidad y, segundo, la inserción de la visualidad barroca en la época moderna, lo que significa que no solo podemos hablar de analogías en el establecimiento de regímenes visuales sino ubicar ciertos índices del Barroco activos en la modernidad.

Con esta idea, Jay caracteriza tres *campos oculares* en tensión en la modernidad: el primero es “el modelo que podemos identificar en la esfera de las artes visuales, con las nociones de perspectiva del Renacimiento y, en la esfera de la filosofía, con las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva”, el denominado «*perspectivismo cartesiano*» considerado como el modelo dominante y hegemónico donde el espacio, la composición y la arquitectura visual son geometrizados, limpios, intelectuales y racionalizados. El segundo, que se encuentra en disputa frente a este, se denomina según Svetlana Alpers en *The art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983), «*el arte de describir*» y se permite, entre otras razones, gracias “al posible desajuste entre la visión de la escena que tenía el pintor y la del supuesto espectador”. Este, según Jay, precede la experiencia sensible que provoca la aparición de la fotografía en el siglo XIX y se concentra en las cosas pequeñas donde la identidad de la luz existe en tanto se refleja sobre los objetos. Finalmente, el de mi mayor interés es el tercero, que se ubica como el segundo momento de malestar dentro del modelo dominante («*el perspectivismo cartesiano*») y es identificado puntualmente con el Barroco. Sin embargo, no es prudente afirmar que el Barroco como *estilo colorido, lleno de recovecos, desenfocado, múltiple y abierto* aparezca

indiscutiblemente en la modernidad, más bien “es posible entenderlo como una potencialidad visual permanente, aunque con frecuencia reprimida, que se extendió durante toda la era moderna” (Jay, 2003, p. 235).

¿De qué manera este modelo de visión se extiende en la era moderna? Jay realiza un rastreo teórico en donde son claves las reflexiones de Christine Buci-Glucksmann en *La raison Baroque* (1984) y *La folie du voir* (1986). Una de las ideas principales es aquella que considera la visión barroca como la oposición más relevante a la hegemonía del perspectivismo cartesiano. Pues en su espíritu estilístico, formal y epistemológico, la geometrización y limpieza de la concepción cartesiana se lleva a un desbordamiento donde los signos se desorientan, exceden y son indescifrables y opacos, se diversifican en una especie de espiral indefinible; la anamorfosis experimenta una actividad suprema. Dice Jay que para Buci-Glucksmann “el Barroco se deleita deliberadamente con las contradicciones existentes entre superficie y profundidad, con lo cual desdeña cualquier intento de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente” (p. 236). Además, si hubiera que señalar un único régimen escópico que finalmente conservó su integridad hasta nuestros días, ese régimen sería lo que Buci-Glucksmann llama *la folie du voir*, que identifica con el Barroco. Según la autora, este tipo de visión intenta configurar lo irrepresentable, aproximándose a una estética de lo sublime en contravía de la belleza, pues lo que anhela es precisamente una presencia que no puede poseerse y se concentra así en el deseo como posibilidad de ser, lo que denomina “el palimpsesto de lo inmirable”.

De igual forma, Jay intenta, como para los dos campos visuales anteriores, encontrar en vano una equivalencia en el plano filosófico, lo que nos conecta con una idea clave sobre la imagen y el concepto en la visión barroca pues esta “reconocía la inextricable relación que existía entre la retórica y la vista, lo cual significaba que las imágenes eran signos y que los conceptos siempre

contenían una parte irreductible de la imagen” (p. 236), lo que encontramos precisamente en el emblema barroco. Finalmente, Jay advierte que:

[...] en nuestra prisa por desnaturalizarlo (al perspectivismo cartesiano) y desmentir sus pretensiones de representar la visión *per se*, podemos caer en la tentación de olvidar que los otros regímenes escópicos que esbocé brevemente no son en sí mismos más naturales ni se aproximan más a la visión “verdadera” que la “perceptiva”, así, en el caso de la visión barroca, podríamos interrogarnos acerca de la celebración de la locura ocular que puede producir éxtasis en algunos, pero perplejidad y confusión en otros (p. 239).

Aunque esta advertencia resulte precisa para evitar otorgarle al régimen escópico del barroco el mismo espíritu que sostiene y defiende la modernidad, la verdad, la transparencia, etc., lo que es necesario pensar es que si bien no concedemos para ningún régimen ocular algún tipo de privilegio epistemológico, este régimen del barroco no pretende una visión verdadera o más natural, pues es el artificio más elevado, sino que su visión procede como una potencia que renueva la mirada porque al penetrar en el discurso de la modernidad hace visibles sus contradicciones e intenciones. Al hacerlas visibles en su deformidad actúa como implosión, de una de las mayores visualidades modernas, la del cine, y alcanza a proponer nuevos espacios donde se permite pensar e indagar en otras formas de visión que no responden a los parámetros de la modernidad, cambiando así sus canales de autorización y reproducción.

Lo que es posible en un cine como el del chileno Raúl Ruíz, exiliado por la dictadura y adoptado por la *Nouvelle Vague*, que dentro de la gramática audiovisual, re-piensa y re-crea los conceptos cinematográficos más cercanos a la lógica de la modernidad, la memoria, el tiempo, la mirada y la verdad, a través de la concepción que tienen desde la psiquis barroca, al punto que aplica en su cine aquella *folie du voir* propuesta por Christine Buci-Glucksmann; lo que nos hace pensar que, con la inserción de otra visualidad permitida por la hendidura del barroco, también

puede leerse la reaparición de un modo de ser barroco inmerso en la modernidad a través del hecho cinematográfico; si consideramos el régimen ocular barroco como un mecanismo que detiene la naturalización de la visión moderna, es necesario pensar en dos conceptos que trabaja Bolívar Echeverría en el libro que señalé al principio de este capítulo: al *valor de cambio* propio del sistema capitalista que sostiene la modernidad, un *ethos barroco* podría rebatirlo por el *valor de uso*.

La segunda perspectiva que me interesa abordar es la que establece una afirmación de Fernando R. de la Flor en *El quijote espectral: desarreglos visuales y óptica anamórfica a comienzos del Seiscientos en el ámbito hispano* (2002). En este texto podemos ver un puente con la concepción que hemos venido trabajando sobre la mirada barroca pues de la Flor afirma que es “es sobre la que o bien rebota, o bien se deforma la realidad del mundo, lo que representa es la capacidad de alterar, difractar, borrar lo natural, poniendo así un velo, una nota enigmática y artificiosa en las anteriores pretensiones ingenuistas de una pura mimesis y una correspondencia directa y simpática entre el ojo y su objeto” (p. 11). Así, a diferencia del régimen escópico cartesiano o incluso del arte de describir “el ojo en los relatos epocales (Barrocos) que construyen su imaginería, aunque acuoso, es monstruoso, mecánico, especular, enfermo hidrópico, ciego [...]” (p. 11).

Este enigma, cortina que enrarece la relación del ojo y la imagen, conlleva a la necesidad de liberar la mirada de esos simulacros, rupturas y cambios sobre los objetos. El desengaño es la vía instaurada por el régimen Barroco para poder ser a pesar de sí mismo. La ruptura con la relación directa de la visión y los objetos, y la veracidad de sus imágenes pareciese, a la par, establecer un mecanismo que le responde, en un nuevo orden, eso sí, a la metamorfosis del sentido, la verdad y la visión del código anterior. El desengaño se realiza en pro de construir una percepción de la realidad concreta, confiable, clara, propósito que de antemano es imposible por la carencia de

sentido a la que esta misma ruptura lleva. Una de las actitudes con las que se identifica el desengaño es con el ingenio y es este, precisamente, al igual que el *desarreglo óptico*, el tema principal de la novela del caballero de La Mancha según De la Flor (2002), pues sobre la subjetividad de Cervantes dice:

[...] Y es en este particular sentido, donde el autor del Quijote se nos revela verdaderamente como un moderno. Porque el eje de lo moderno consiste en ese abrirse a la percepción de que la realidad no es aquello que preexiste, sino precisamente aquello que es construido. No aquello que es percibido, sino aquello que la percepción crea (p. 14).

De esta manera, para completar a Jay, es en el Barroco donde se funda otra mirada frente a la crisis y los fenómenos ópticos, exige un modo de ser que tiene que abrirse camino a través de la construcción de una realidad, pero esta construcción no pretende regresar a un sentido, ni a un orden ni a un arreglo, puesto que no es posible. El modo de ser Barroco precisamente se configura en la encrucijada de los cambios de paradigma frente al Renacimiento, su enunciación y concepción de mundo. De la experiencia histórica de la crisis imperial española emerge una incertidumbre que abre el espectro para que el lenguaje encuentre otras formas de significar el mundo o de señalar su vacío de significación, permite que la palabra y la imagen se dirijan al develamiento en exceso de aquello que es arrojado por los sentidos: la apariencia, que desplaza una verdad que estaba iluminada. Sin esta, la atención se dirige a la práctica del desengaño que cuestiona y socava la estabilidad anterior, se dispone de un espacio en donde no hay sentidos o certezas, solo un salto al vacío; el ingenio es así la respuesta a esta indagación: hay que agudizar la percepción para poder leer y descifrar las fantasmagorías sensoriales. Las fronteras de la realidad, los espejismos visuales, los desarreglos epistemológicos configuran preguntas claves para la modernidad, dirigidas a la razón y a la representación, eso sí, su importancia se diferencia rotundamente del espíritu y acento que ellas poseen en el Barroco, puesto que la modernidad sí

tiene, o mejor dicho, sí elabora estratégicamente respuestas incuestionables que responden a los ideales de transparencia y visibilidad total que están incluidos en el positivismo y progreso que ella misma reclama, esta pretensión logra encauzar la reflexión sobre la construcción de la mirada y la imagen en términos de certeza y con una pretensión de verdad que desechan toda pregunta sobre la veracidad de los enunciados, de cualquier tipo, y desdibuja la decepción y el escepticismo que tanto tuvieron los discursos hispanos.

El cine se identifica con aquel *eje de lo moderno* en tanto nos confirma que lo que construye en su lenguaje nos sugiere siempre una especial atención hacia sus imágenes, pues lo real del cine es, de igual forma, construido a través del montaje, la cámara, la historia, el sonido, el color, entre otros elementos que crean la percepción de lo real. Sin embargo, como lo crucial no es la simulación de lo real, sino el cuestionamiento sobre lo real como una dimensión que se encuentra al exterior del ojo, extralingüística y extradiscursiva, el espectador deberá desengañarse frente a las imágenes que transmiten una pretensión de realidad, veracidad y anulan su materialidad y creación; deberá reflexionar profundamente ya no, como Cervantes, sobre la construcción social de la mirada sino que deberá sumar a la pregunta la construcción de la imagen y la verdad en el cine hacia la configuración de una nueva mirada, ahora sí, inscrita en las lógicas de modernidad. Precisamente, esta pregunta es la que se inscribe en un subgénero del cine documental que se conoce como falso documental, donde encuentro el segundo objeto de estudio de esta investigación, la película colombiana *Agarrando Pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo.



II. Ethos y cinematografía barroca

En esta articulación entre barroco y cinematografía, además de sus regímenes y procesos análogos alrededor de la construcción de una supremacía de la mirada, es posible preguntarse por un cine de *factura* barroca, es decir, un cine que pueda construirse a través de la opacidad, por ejemplo, que no sea la luz sino el peso de ella creándose en la oscuridad el que construya un lenguaje nuevo, que el ojo de la cámara no revele formas puras y regulares, sino que en ellas reina la anamorfosis y un vacío latente, que promueva un exceso de formas donde se pretende, en vano, llenar ese mismo vacío. Sin embargo, pensar en este cine no sería cosa nueva, y aunque tal vez no encontremos formas visuales como las que imaginamos, si buscamos esta *especie* de cine, podemos indagar en la obra del cineasta chileno Raúl Ruíz.

El cine de Raúl Ruíz deja huellas en los *Cuadernos de cine (Cahiers du cinéma)* de la Nouvelle Vague, en la industria fílmica francesa de *L'Institut National de l'Audiovisuel (La*

vocación suspendida 1977; *Coloquio de perros*, 1979; *La hipótesis del cuadro robado* 1979) y, por supuesto, en la memoria visual chilena, la dictadura y el exilio (*Diálogo de Exiliados*, 1974). Ruíz nació en 1941 en la ciudad de Puerto Montt, en 1972 estudia cine en Argentina durante un año y a su regreso a Chile trabaja con Miguel Littin, Helvio Soto y Aldo Francia. En 1973, debido al golpe de estado, Ruíz —en esa época militante socialista— parte al exilio a Europa, radicándose en Francia, donde desarrolla la mayor parte de su carrera. Sin embargo, lo que más llama la atención es que, aunque su obra se considere como una de las más importantes para hablar de cine latinoamericano, desde la publicación del ensayo de Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil baroque de la camera*, esta ha sido cada vez más emparentada con el barroco, pues como en este su poética se caracteriza por contener una mirada llena de efectos, o mejor, defectos como excesos, artificios técnicos, fragmentos fílmicos refilmados que van creando imágenes ambiguas que llevan al espectador hacia una narrativa laberíntica haciendo de su sintaxis visual sea casi una retórica neobarroca. Sin embargo, esta lectura y su proliferación en la recepción han activado una manera de identificar el barroco en el audiovisual a través de una noción formal, dejando, al parecer, la pregunta abierta sobre una especie de activación de un modo de ser barroco que sostenga, precisamente, todo su ornato.

En este sentido, *La hipótesis del cuadro robado* (1979) llama mi atención de manera particular. La película nos hace partícipes del diálogo entre un crítico y un coleccionista de arte alrededor de una serie de siete cuadros que fueron el motivo de una controversia social. En algunos de ellos se hacía alusión a un escándalo que involucraba a familias importantes de la época, por lo cual el Estado rechazó y censuró dichos cuadros. Pese a esto, el verdadero motivo de la censura por parte de la sociedad era la exposición de un ritual del Culto de Mitra, una secta de adoración de la androginia, aludida a través de una compleja codificación a través los cuadros.

El coleccionista y el crítico quieren mostrar a través de la puesta en escena de dichos cuadros, los *cuadros vivos*, lo que aluden las pinturas para poder entrar en ese *performance* pictórico y develar sus pistas: la película es una reflexión sobre la mirada dentro de la mirada misma que es el cine, pues es con una observación minuciosa, de los índices, de las pistas reveladores en dichas representaciones de los cuadros, que se pretende develar el misterio. En este aspecto, si estamos reflexionando sobre la mirada como tema clave en el barroco, en su agudeza, y el necesario ejercicio de observar con sospecha la información de la imagen, la premisa de la película podría ser ¿Cómo desmantelamos lo representado?, ¿cómo diferenciamos lo real y la realidad? ¿se puede hablar de algo barroco en ella?, ¿qué sería lo barroco en un filme? Sin embargo, la mirada no es importante por sí misma pues, al cuestionar la autoridad de la imagen, ella fluye y abre el campo para otras percepciones, lo que hace que se agudice junto con los demás sentidos y logre indagar también en el poder, la realidad, la verdad, la certeza, la autoridad, el conocimiento, el poder y el capital; estas relaciones son las que la convierten en un lugar de aguda atención. Este tipo de mirada es la que precisamente aparece en *La hipótesis*, pues la exégesis detallada de los cuadros se dirige principalmente a develar lo que el poder del Estado quería acallar en esas pinturas, la hipótesis sobre el cuadro faltante es vital en tanto cierra las pistas para develar qué es lo que contiene aquel ritual que debilita la autoridad del poder y su imagen.

La primera posibilidad de responder a esta pregunta consiste en identificar motivos y características formales y estilísticas que están relacionadas con el Barroco histórico, es decir, descifrar cierta codificación de su obra que se construye a partir de figuras y técnicas correspondientes con esta noción. Si detenemos la película en esa escena, en esa “puesta en escena algo rebuscada e ingeniosa” y observamos que el cuadro tiene el mensaje encerrado en sus personajes, al parecer árabes, templarios y religiosos que con sus manos y sus dedos remiten

lugares, rutas oculares, pistas y huellas alrededor del Culto de Mitra, podemos encontrar dos objetos: un espejo y una máscara. Podríamos afirmar que este espejo²⁶, este motivo, ya nos indica una relación con el barroco, pues como afirma Carmen Bustillo: “entre los variados motivos predilectos por el barroco, quizás el que se destaca en primer lugar sea el generado por el cuestionamiento de las apariencias, es decir, de la «realidad objetiva», entre los cuales uno de los más frecuentes es la imagen del espejo” (1990, p.119).

El espejo de uno de los cuadros, sin embargo, solo es una pista más hacia otro de los índices que nos van revelando poco a poco lo que las pinturas tratan de denunciar, pero sobre él no se realiza ninguna reflexión relacionada con la imaginería barroca, ni hay una deformidad de la imagen que refleja, algo que podría indicarnos una cercanía a las preguntas que motiva el barroco, sin embargo, en su indagación sobre las apariencias del espejo, este toma el lugar de las pinturas, haciendo que su representación y legibilidad se torne confusa, igual que la supuesta mímesis que este realiza, dejando su lectura en el poder del crítico y el coleccionista, quienes logran en su ejercicio de la mirada empezar a desentrañar un pista que los lleva a preguntarse por la censura del poder y a poner en escena estos cuadros vivos, activando los demás sentidos que estos exigen en cuanto performances. Al detallar cada vez más el problema en ellos con la verdad y la autoridad, la censura y su conocimiento, logran movilizar otra forma de ver en la linealidad cinematográfica, que es casi lo mismo que decir que la linealidad de la modernidad; logran activar el movimiento de la mirada barroca que tanto hace inestable el escenario de lo moderno. Esto mantiene la pregunta sobre la objetividad de la imagen reflejada: ¿Qué es lo real en esas pinturas si el ritual, su retrato y su impostura religiosa son representaciones dobles? Y más agudamente: ¿qué esconde el propio

²⁶ Es importante observar que el espejo solo se vuelve una pista más hacia la ruta que descifra lo que ocultan las pinturas y, sin embargo, no es su técnica sino su significado y relación con la pintura lo que podría continuar una relación con el barroco.

cuadro que es la cámara?, ¿cómo su ojo también indaga las relaciones que construye la mirada? ¿cuál es la consecuencia de ver estas relaciones? ¿cuál sería el *trompe-l'oeil* en el filme y en la gramática visual de Ruíz?, ¿existe esta figura en la modernidad propia de la imagen cinematográfica?

Existe un trabajo teórico relevante en esta lectura del barroco sobre la cinematografía llevado a cabo por Christine Buci-Glucksmann, en su ensayo “L’oeil baroque de la caméra”²⁷, que aparece en el libro que lleva el nombre del cineasta en el exilio, *Raoul Ruíz* (1987). Buci-Glucksmann indica que la relación entre el barroco y el cine de Ruíz es caracterizada a través de un *deseo loco de ver*. Una visión proliferante de signos, llena de sombras y espectros, donde la imagen está *suspendida* en el *artificio* y el *simulacro*. Hay anamorfismo y trampantojo en un cine cuya *mirada absoluta, omnidevoradora y omnicreadora* se relaciona con un *autorretrato de Dios* donde los espectadores son vistos y videntes al tiempo. Para Buci-Glucksmann, el estilo de Ruíz es *una suerte de barroco de segundo grado* en tanto su cine también es una proliferación metamórfica, ya no del lenguaje y sus significantes, sino de la imagen y de imágenes:

Una mirada barroca de abertura, entonces, donde un filme es siempre varios filmes, en una suerte de estructura ramificada y proliferante que no respeta ninguna cronología, ninguna dramatización de la acción, ningún espacio euclidiano: citar todo, mezclar todo y pasar, como el cine de los setenta, todos los regímenes de la imagen y de lo visual (cuadro libre, foto o tarjeta postal inmovilizadas, teatro abierto al espacio del cine, cine teatralizado). Como si en esta gigantesca combustión de formas, el cine no pudiera ser más que un palimpsesto barroco, un teatro de sombras y de memoria (p. 145).

²⁷ Aunque este ensayo influye de manera definitiva en la recepción de las obras del chileno en el exilio, no es difícil pensar su relación con el barroco, ya que en varias entrevistas el mismo Ruíz expone su interés en la literatura del Siglo de Oro y la influencia de autores como Gracián y Góngora. De hecho, realiza en 1996 una versión fílmica de veinte minutos de *Las soledades*. Por su parte, Glucksmann asegura que su estética barroca se emparenta con la de Gracián en tanto existe una “retórica amplificadora hecha cuerpo”, y su cine, con “la mirada absoluta” de Nicolás de Cusa.

Sin embargo, esta mirada hacia la forma de su cine revela una lectura en clave estilística y emparenta su proceder visual con uno barroco. En esta identificación y caracterización barroca de sus técnicas, temáticas y estéticas, la lectura sobre ese cine que *desestabiliza todo lo real*, del «veo, entonces soy», se distancia de la misma especificidad histórica en la que se enmarca el cine de Ruíz. A mi parecer, un punto clave para el tema de los posibles *neo-barrocos* y *retornos* del barroco consiste en repensar la misma palabra *retorno*, pues esta nos indica que para pensar un *volver* hay que *haber estado* ya, y este movimiento incluye un lapso de ausencia donde lo que manifiesta su regreso es la novedad; el ethos barroco que interviene en la modernidad a través del falso documental continua indagando la naturaleza de la imagen y el ejercicio de la mirada, pero ahora desglosa los niveles de la imagen cinematográfica para, luego de desengañar la mirada, proponer una nueva mirada, inquieta y desconfiada. ¿Qué es lo que vuelve del barroco? Sí, motivos, figuras, procedimientos, un estilo particular, pero esta identificación puede pasar por alto la singularidad material de su posibilidad, es decir, lo que dinamita la posibilidad de un *repliegue* de la estética barroca. En este caso, hay un deseo voraz en Ruíz por subvertir un orden, no solo visual, sino político, y el barroco es el código y el medio para adelantar un nuevo ver y por tanto un nuevo pensar frente a la experiencia dictatorial chilena²⁸.

La historización de la noción *Barroco* presenta en el *retorno* no solo la posibilidad de una relectura adecuada en contextos y condiciones distantes sino la caracterización de sus propias causas. Descontextualizar dicha noción ignora y separa los motivos históricos de los códigos estilísticos. Si bien se afirma que hay trampantojo en la estética Ruíziana, este simulacro, aunque

²⁸ Precisamente, esta es la hipótesis de Valeria De los Ríos en La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruíz (2015), su contrapunto a este mismo ensayo de Glucksmann. La lectura que hace De los Ríos sobre la textualidad de la cinematografía de Ruíz se encarga no solo de detallar sus procedimientos, sino que establece una analogía entre la crisis imperial y el exilio por la dictadura chilena como motivo histórico de un proceder denominado barroco.

de naturaleza barroca, no se enmarca en su misma naturaleza social, su devenir engañoso se articula desde el exilio y, por tanto, análogamente al interés del emblema barroco, adelanta una incursión en el problema de la memoria.

Lo que me interesa resaltar es que en Glucksmann tampoco aparece de manera directa la noción de *ethos barroco* para el cine de Ruíz, a saber, los rasgos de la estética barroca pueden indicarnos un *modo de ser* particular que sostiene su manifestación y rebasa las características estilísticas de una estética particular. Hablar de lo barroco por fuera de sus límites históricos tradicionales impone una idea de regreso si, por supuesto, se reconoce un punto de partida o lugar temporal donde se inscribe e inicia lo barroco; lo que Bolívar Echeverría sugiere cuando habla del *ethos barroco* desde “la vida cotidiana del siglo XVII”, lo que significa que este modo de ser posee un paradigma formal específico. De esta manera, el ensayo de Glucksmann se convierte en una especie de umbral que me permite distanciarme de una ruta metodológica frente a mi análisis, pues, aunque su lectura considere la obra de Ruíz como un espacio donde una potencia barroca se libera, su lectura del Barroco sobre un objeto que pertenece a la modernidad se basa en rasgos que, dentro de su gramática y narrativa visual, se consideran y emparentan con este; sin embargo, dejando al lado esta identificación, las rupturas que propician estos rasgos barrocos no parecen indicar otras transformaciones más allá de las que suceden al interior de la pantalla.

Me interesa concentrarme en el desengaño y el desenmascaramiento que debe asumirse frente al simulacro de las imágenes a los que recurre el cine para construir una realidad aparente, eso sí, desengaño y desenmascaramiento que se articula a partir de la crisis particular de la modernidad. En este sentido, poseer un rasgo barroco es poseer una *actitud* que podemos identificar en el sujeto del siglo XVII que se presenta a través de la indagación sobre el grado de verdad que proporcionan la mirada, el ojo y la percepción de la imagen del mundo; una

subjetividad que se sostiene, de manera análoga a la del cine, en una mirada que se ha convertido en productora de verdades.

Aquel deslizamiento a través del desengaño es un *modo de ser* que comparte un mismo denominador del cual desconfiar: la imagen y la mirada. Más que un estilo o un simple uso, el barroco es un *modo de ser*, a saber, un *ethos* que se inscribe y está presente en algunos falsos documentales. Entender el barroco a través de esta noción permite establecer una relación entre el barroco histórico y la modernidad como algo más allá de una influencia y un acontecer estilísticos. En mi planteamiento, lo que *retorna* en aquellos falsos documentales no es un momento histórico, sino una construcción subjetiva y particular alrededor de los fenómenos que nos arroja la visión y la imagen.

En *La modernidad de lo barroco* (1998) Bolívar Echeverría caracteriza el retorno de un *ethos* barroco en la época de la modernidad. Este ensayo es capital en la medida en que considera lo barroco como un fenómeno cultural específicamente moderno, es decir, analiza “la cabida que “lo barroco” puede tener dentro de una descripción crítica de la modernidad” (p. 12). Su propuesta se erige a través de una observación de la cultura como una forma particular de la vida en una situación histórica precisa, es “el “uso” o habla de una versión particular del código universal de lo humano [...]” (p. 161). Esta versión de una vida histórica particular se encuentra en constante reaparición, la cual trae consigo el conflicto de su misma *re-determinación* y re-constitución y se acerca a ese conflicto a través de las mismas y distintas modalidades en las que se presenta en cada condición histórica. Este concepto es resuelto hacia *un comportamiento social estructural* llamado “*ethos* histórico”, que no es otra cosa que el comportamiento humano que responde a una concreción cultural determinada, en este caso, en la modernidad. Lo que define para Echeverría dicha concreción es la introducción de una problemática que la identifique y dote de una identidad

social y una cotidianidad, por ello, toda su reflexión gira en torno a una situación particular que impone dicha noción de la modernidad: “el hecho capitalista”.

Este “*ethos* histórico” es entendido de tres maneras: un modo de ser que se repite constantemente a lo largo del tiempo con una misma intención; “una estrategia destinada a hacer vivible lo invivable” (pág. 175) y a resolver una contradicción insuperable²⁹ y, finalmente, como una *estructura social* que instaura un mundo específico, la construcción de una “morada”. Su perspectiva aborda este *ethos* y todos los demás fenómenos (cultura, modernidad y *ethos* barroco), como un conjunto de mecanismos para sobrevivir a una transformación propia de la modernidad, la transformación cualitativa de las fuerzas productivas conducida por el capitalismo. En este sentido, todo parece poseer un espíritu de resignación, pues no es posible escapar de la realidad capitalista, en tanto es un hecho histórico inevitable.

El *ethos* histórico de la modernidad intenta vivir en medio de la contradicción de su época, indicada aquí desde los metabolismos de una ideología y sistema económicos, y enfrenta y trata de hacer viable a través de su cotidianidad esta contradicción específica y determinada por su época. Pese a esto, intentar *hacer vivible lo invivable* o alcanzar *una conversión de lo inaceptable en aceptable* para lograr una armonía vital para la cotidianidad moderna, la tarea propia de este *ethos*, da lugar a una multiplicidad de versiones de sí mismo, otras modalidades que *son otras perspectivas de realización de la actividad cultural*.

Este *ethos*, modo de ser moderno, no es unitario ni regular. Posee varias modalidades que son otras perspectivas de realización de la actividad cultural, otros fenómenos de la cultura moderna que están en disputa y competencia dentro del escenario histórico. Las cuatro versiones

²⁹ La del hecho capitalista, el conflicto entre dos tendencias o dinámicas de la vida social que ella instaura: el valor de uso que es sacrificado por la reproducción de la riqueza, y la acumulación del capital, el valor de cambio.

que aborda Echeverría (*ethos* realista, *ethos* romántico y *ethos* clásico y *ethos* barroco) funcionan entonces como vías para interiorizar (o naturalizar) la espontaneidad del capitalismo en la vida cotidiana o, en otras palabras, enfrentar su contradicción, precisamente, uno de esos *ethos* es el llamado “*ethos* barroco”. Este *ethos* reconoce la contradicción de la vida moderna capitalista por *inevitable*, pero *resiste* y se *niega* a aceptar la elección que se impone junto con ese reconocimiento y “elige el término valor en contra del término *valor de uso*”. Sin embargo, esta resistencia no es posible para Echeverría, pues si bien este *ethos* “consiste en vivir la contradicción bajo el modo de trascenderla y desrealizarla” esta es puesta en “un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida” (p. 171).

Así, su noción del barroco parece ser una noción en donde su arsenal indagatorio se torna, digámoslo así, manso, ilusorio o, en todo caso, irrealizable frente a la asegurada imposibilidad de un verdadero cambio ante un sistema capitalista. Bajo esta perspectiva el “*ethos* barroco” se neutraliza en la búsqueda, ilusa, de una verdadera alternativa frente al sistema. Sin embargo, el “*ethos* barroco” que corresponde a mi análisis, siempre está, como en su poesía y pintura, desafiando al poder y jugándose por desestabilizar el código hegemónico, aunque no puede resolver su incertidumbre frente a la falta de sentido de su nuevo mundo, y este *horror vacui* se asume en un espíritu que asiste a este hecho desde el ingenio, fruto de una ironía que sonrío a la pasión de su destino: sin que esto signifique que asiste se asiste pasivamente o esta sonrisa sea trágica porque sonrío ante la imposibilidad del cambio.

Imitación, influencia, precedente: el barroco si bien no se desliga de los órdenes antecesores, lo transforma, apropia y fractura desde su interior. Si el “*ethos* barroco” como dispositivo para indagar el orden y el poder resulta en esta lectura de Echeverría cualificado en la

“toma de decisión por el tercer excluido”, que es sencillamente “aquella salida que no tiene cabida en el mundo establecido” (pág. 15), es porque este concepto, como hemos visto, se dispone totalmente alrededor de la situación del valor capitalista. La indagación total sobre este *ethos* se entiende como la toma de una decisión que enrarece e invierte los sentidos preestablecidos. La identificación de un *ethos* de la modernidad con el barroco radica en algo más allá de una analogía por vía de la historia del arte, pues lo barroco es una ambigüedad y opacidad que determinan el habitar los límites de un binomio —abstención-irresolución frente a la contradicción— en donde se inventa “un sentido dentro de la ambivalencia o en medio del vacío de sentido”:

El ethos barroco [...] no afirma ni asume la modernización en marcha, que no sacrifica el valor de uso pero tampoco se revela contra la valorización del valor, [...] Es más bien el decidir o tomar partido de una manera que se antoja absurda, paradójica— por los dos contrarios a la vez [...] Elegir la “tercera posibilidad”, la que no tiene cabida en el mundo establecido, trae consigo un “vivir otro mundo dentro de ese mundo” [...] Se trata, sin embargo, de un paréntesis de la contradicción y la ambivalencia que, sin pretender resolverlas, intenta de todas maneras neutralizarlas, adjudicándoles para ello el status de lo alegórico. El ser humano barroco [...] se inventa una “necesidad contingente en medio de la contingencia de ambas necesidades contrapuestas [...] (p. 176-77).

Esta noción de ethos, sin lugar a duda, corresponde a la atención especial de solo uno de los muchos comportamientos de la vida cotidiana del siglo XVII, y es el que corresponde al acto de elegir, que resulta problemático en aquella vida donde las condiciones impiden la adjudicación de una de las dos categorías vitales (sustancial-accesorio; aprovechable-desechable; indispensable-prescindible) a las acciones de la vida. La ambivalencia rotunda entre la vida y el mundo se convierte “en una ambivalencia ontológica, que llega al extremo de convertir la consistencia de estos en una realidad evanescente” (p. 174). Por tanto, aunque la actualidad de lo barroco se encuentra en la fuerza con que presenta el sinsentido de la modernidad y la urgencia de un presente

alternativo, el “*ethos barroco*” no es, sin embargo, por sí mismo, *un ethos revolucionario*: su utopía está en el más allá imaginario de un presente que es intolerable (por eso se repite *el hacer vivible lo que no lo es*) y que está transfigurado por su naturalización.

El *ethos barroco* que identifiqué en el cine se incorpora a través de dos imágenes y dos registros distintos: la *imagen mundo* y la *imagen cinematográfica*, la primera es la imagen que se registra para el cine, el escenario en que vivimos y viven las historias recreadas. La segunda es la imagen de ese mundo que es registrada, montada y proyectada, simulando a través del lenguaje audiovisual otro universo. Ambas imágenes, que se compenetran en el ritual del cine, son simulacros en los que la mirada y el ojo deben afinar su percepción para poder desligar, precisamente, una imagen engañosa de una imagen, si se quiere, referente de lo real. Frente a ellas, el espectador moderno deberá hacer uso también del ingenio para activar un desenmascaramiento de sus apariencias.

Si dejamos a un lado las lecturas de Guci-Blucksmann y pensamos únicamente en la película de Ruíz, podemos afirmar de nuevo que es una película sobre la mirada, sobre observar minuciosamente las imágenes, y en ese ejercicio empezar a observar otros niveles de indagación en la mirada, lograr con ella relacionar también lo que ha mantenido un papel clave en la inmediatez de la imagen tanto en el siglo XVII como en el siglo XX, su amistad con la autoridad, el poder y su verdad. Sin embargo, esta reflexión resulta del mismo relato que nos cuenta, un relato sobre otro relato oculto en las pinturas, que solo es posible iluminarlo y revelarlo a través de esa lectura de signos realizada por unos ojos particulares, unos ojos familiarizados en el ejercicio de escrutar la pintura, los ojos autorizados del coleccionista y el crítico que poseen el conocimiento completo no solo de las pinturas sino de las maneras de mirar sobre ellas, el desengaño se permite

en tanto estos ojos ya conocen una ruta. Si bien hay laberinto, no solo conocen los caminos sino sobre todo las salidas de cada uno.

Sin embargo, no es el cine de ficción lo que me interesa estudiar, a pesar de relacionar el cine con este ethos a través de aquella actitud de desengaño que identifico con un modo de ser propiamente barroco; deseo enfocar la atención dentro de ese lugar denominado por la crítica como cine de no ficción o *Non fiction*, especialmente en un subgénero del cine documental que comparte características con lo relativo a la sospecha frente a la veracidad que ofrece la imagen cinematográfica: el falso documental o *fake*, que en la aguerrida filmografía del cine colombiano encuentra su obra pionera en *Agarrando pueblo o los vampiros de la miseria* (1978) de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Ahora bien, ¿cuál es el relato de *Agarrando Pueblo?*, ¿hay un relato dentro de otro?, ¿es otra película sobre la mirada?, ¿quiénes y cómo miran? ¿qué miran y cómo nos hacen miran?

El relato comienza con un documental sobre el trabajo de un equipo de filmación (un falso documental es una película dentro de otra película) donde Mayolo es el director y Ospina el productor³⁰, quienes son contratados por la televisión alemana para elaborar un trabajo sobre cómo se vive la miseria, la pobreza y la cotidianidad de un país *tercermundista* como Colombia; una historia que ejemplifica la explotación de las condiciones de subdesarrollo de los países latinoamericanos por parte del mercado cinematográfico para llamar la atención de un público extranjero. Este trabajo fue la demostración de un cine documental naciente en el país que se beneficiaba de la enajenación y objetivación de los sujetos para vender cine. Por eso en la escena del taxi la película empieza con la sentencia “esto es para mandárselo a la televisión alemana [...]”

³⁰ Este guiño autorreferencial es característico de este subgénero, la aparición en la ficción de sus realizadores sigue ahondando en la pregunta sobre la verdad de lo que se ve. Es lo visto con Orson Welles en *F for Fake*. En este sentido, el falso documental comparte con la poesía barroca la atención a la escena de su propia realización.

no, es para filmar todas esas decenas de miseria... hay que acercarnos con cuidado, con respeto [...]”.

La mirada que se percibe en *Agarrando pueblo* también es una mirada doble pero distinta a la de *La hipótesis*. Los ojos autorizados son los de los cineastas, porque su relato es el de un equipo de filmación que a la manera del crítico y el coleccionista manejan un código especial dedicado a su objeto de estudio, pero los ojos que adquieren potestad y cuestionan también lo que dice esa imagen, los que se van autorizando, por ser esta la intención del formato falso documental, son los ojos de los espectadores, porque si la reflexión es de descifrar un relato dentro de otro relato, el falso documental quiebra la verosimilitud del mismo para anunciar de manera directa la falsedad a la que recurre su mismo acto, lo que conlleva a una pregunta sobre la epistemología y veracidad que se pone en la imagen documental y sobre nuestra mirada; este es el cine denunciando las trampas en su representación y la intensa e inmensa posibilidad de ejercer poder a través de los imaginarios que produce y que, frecuentemente, le convienen a los poderes que en ellos ven la posibilidad de expandir sus líneas de consumo, producción e ideología.

Carlos Mayolo y Eduardo ‘La Rata’ Carvajal interpretan al director y al camarógrafo que recorren los barrios marginales de Cali y Bogotá en búsqueda de habitantes de la calle. En una de las escenas que recrean y acentúan la precaria situación social, el equipo se ve sorprendido cuando un personaje interrumpe la escena y pone en crisis el rodaje y el curso del relato. Sin embargo, todo esto es una impostura, fuera de escena Mayolo dirige junto con Ospina esa historia sobre las experiencias del trabajo documental de este equipo de realizadores, con la firme intención de discutir el papel ético y la responsabilidad del cine frente a la realidad que captura y las imágenes que de esta produce.

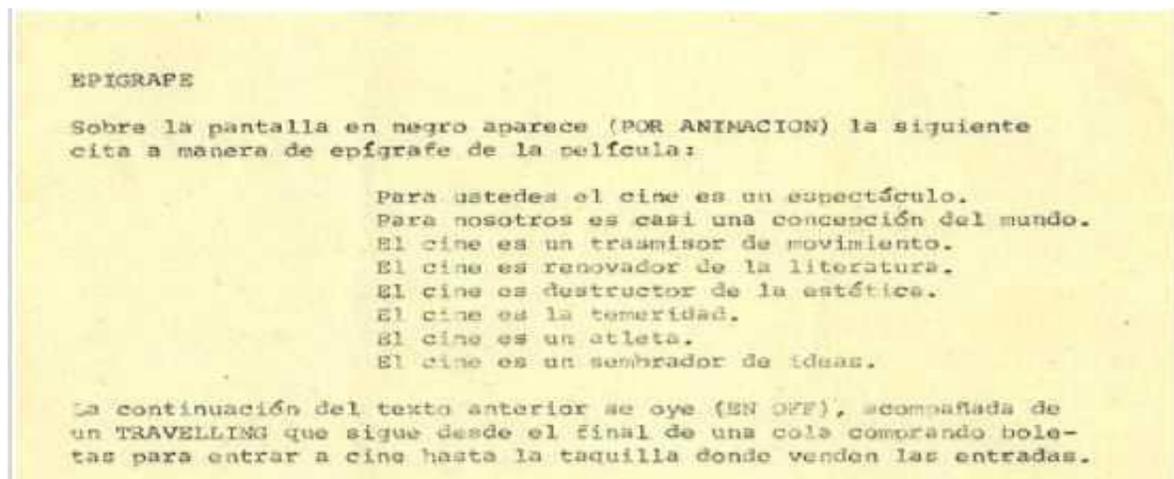
Mayolo y Ospina conocieron a Luis Alfonso Londoño, el personaje que irrumpe en escena, durante el rodaje de *Oiga Vea* (1972)³¹, en el barrio El Guabal de Cali. Londoño fue quien interpeló a ambos directores con la frase que daría título a la película seis años después: “¡Ajá, con que agarrando pueblo, ¿no?!”. Lo que Londoño quería decir con esta frase: “es que aquí vienen todos los gringos a tomarnos fotos y a filmarnos y uno no sabe qué hacen con esas imágenes o a dónde van a parar”, premisa que sostiene la crítica de la película, y reflexión sobre la responsabilidad sobre la imagen y su poder de construcción discursiva y, por tanto, de producción de verdad.

Luego de trabajar casi un año en el montaje de la película, Luis Ospina ensamblaba la cinta de 16 mm en una moviola prestada mientras intercambia cartas con Mayolo sobre el proceso y la versión final. Ospina cuenta que “[...] le añadió un epígrafe de Mayakovsky, un poco como justificando la película. Creo que él, como era militante del partido comunista, tenía cierto temor de lo que la película podía provocar en estos grupos. En Colombia la izquierda estaba muy polarizada: por un lado, estaban los del PC (Partido Comunista) y por el otro, los maoístas del MOIR (Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario). En otro bando los troskistas socialistas y así, cada uno se sentía poseedor de la verdad...Creo que finalmente Mayolo reflexionó, accedió a sacar el epígrafe...”.

Este epígrafe evidencia con rotundidad el papel que el cine poseía para Mayolo, su función vital y rol crítico en el escenario social colombiano y la transformación del cine que se desarrollaba al aceptar y poner en práctica su noción, este cine de espíritu vanguardista, de izquierda, no relega

³¹ El primer trabajo de Mayolo y Ospina, un documental que criticaba las consecuencias negativas que dejaron los VI Juegos Panamericanos en Cali y sus habitantes. Tras ser negado el ingreso a grabar por no estar propiamente identificados, Mayolo y Ospina decidieron salir a la calle y filmar las opiniones de los caleños que, como ellos, habían sido obligados a ver los juegos “por televisión y desde afuera”. En su recorrido por las calles de Cali, los cineastas encontraron habitantes que criticaban el dinero invertido en grandes estadios y no en las necesidades que presentaba la ciudad.

su reflexión al interior de su cuadro, como en *La hipótesis*, sino que activa al público y activa su ideología, enardece su mirada sobre el acto del cine y su profunda influencia como arte de masas, como arte inmediato. Esto, junto con el formato del falso documental, explota toda la voluntad revolucionaria que encontraba Mayolo en el cine; si la imagen tenía y producía un poder a través de su traducción de la *imagen mundo*, activar la conciencia sobre su uso y su poder es lo que sostiene ese relato que simula la realización de un documental amarillista.



Suponer que este epígrafe iba a acompañar una escena en la que había una fila para comprar boletas para entrar al cine, nos dice entonces que, ante el espectáculo, a la naturaleza taquillera del cine, existe una enorme responsabilidad frente a ese acto de la pantalla, una idea sin lugar a dudas revolucionaria: utilizar el entretenimiento de masas para despertar al público, liberarlo, apelarlo con una simulación de imágenes, con un relato falso que interroga y delata su propia falsedad.

Es en este contexto particular donde se inscribe en la película el accionar del desengaño, ese mirar nuevo sobre los documentales que se estaban realizando en Colombia, mirar con atención el producto en el que se convertían las temáticas sociales que abordaban; no podía haber un *cine sembrador de ideas* sin la naciente ola de cine independiente que se desarrolló en Colombia por los años setenta, fruto de aquella generación que vio morir dos años antes del estreno de *Agarrando*

Pueblo a Andrés Caicedo. La producción fílmica de Mayolo y Ospina prosperó durante las décadas de los setenta y ochenta a través de documentales de bajo presupuesto que se concentraban en construir y transmitir una mirada crítica frente al panorama social colombiano. El desencanto frente a la imagen documental y la mirada tradicional del cine comercial y mercantil se hace vital como forma de oponerse a lo que ellos llamaron la *pornomiseria*, un género cinematográfico que utilizaban los cineastas colombianos de ese momento para convertir la miseria en mercancía y lucrarse de ella.

El cine independiente³² tuvo dos orígenes en Colombia. El primero trataba de analizar la realidad y el segundo “descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla”³³. Gracias a la ley de apoyo al cine, a principios de los años setenta, se produjo un tipo de documental que copiaba y deformaba los procesos y resultados de aquel cine independiente³⁴. De esta manera, si la miseria era su objeto de análisis, poco a poco se convirtió en un tema impactante, en materia de mercancía y explotación atractiva y fácilmente vendible a un público foráneo, donde la miseria es el otro lado del sistema capitalista y los consumidores. Lo que producía el capitalismo era ahora su mismo objeto de consumo.

³² Podríamos afirmar que en aquel momento era lo mismo que decir cine documental, ya que en lo que se refiere al cine de ficción podemos encontrar piezas abismalmente diferentes a lo que empezaba a cultivar el grupo de Cali, me refiero a películas como *Préstame tu marido* (1973) de Julio Luzardo, *Mamagay* (1977) de Jorge Gaitán Gómez o *La pobre viejecita* (1978) de Fernando Laverde. Se llamo grupo de Cali al grupo que conformaban Luis Ospina, Carlos Mayolo, el escritor y crítico de cine Andrés Caicedo que durante los años sesenta y setenta (hasta la muerte de Caicedo hasta 1977) se dedicaron a escribir, filmar y producir documentales sobre la realidad de Cali.

³³ Pensemos en un documental como *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, donde se muestra el régimen de explotación al que es sometido el obrero por parte de terratenientes y patrones en los latifundios urbanos que rodean a la ciudad de Bogotá. Ya en este documental se puede percibir la necesidad de hacer del cine documental un objeto crítico a través del análisis de la relación entre la tecnología y las relaciones de producción, indagación ideológica que en la época se sostenía a partir de *El capital* de Marx.

³⁴ Por ejemplo, el documental *Gamín* (1977) de Ciro Durán, considerado como pieza clave del cine de la *pornomiseria*, relata la vida de algunos niños que viven en la calle, que han roto todo lazo familiar y que tratan de sobrevivir.

Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, la reflexión sobre la pobreza se redujo a una estereotipación y reproducción de lugar comunes hasta convertirse en aquel género que puede llamarse cine “miserabilista” o “porno-miseria”. La manipulación de la miseria llevó al cine colombiano a vender este nuevo producto como un espectáculo más y de esta manera, afirma Ospina, “Agarrando pueblo la hicimos como una especie de antídoto o baño mayacovskiano para abrirles los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición”³⁵.

Este “abrirles los ojos” es el desengaño del que he hablado, al afirmar que debe llevarse un despertar sobre la explotación de un cine *miserabilista*. Si bien Ospina habla desde su época y las condiciones que hicieron emerger el filme como una provocación para sacudir la mirada y la representación que se desarrolla en el cine, este desengaño atraviesa el cine transversalmente, pues de lo que nos habla es de indagar en el poder de la *imagen cinematográfica* como productora de supuestas verdades y simulacros que enrarecen y deforman de manera intencional las identidades de la *imagen mundo*.

El objetivo de esta película y la visión crítica del cine de la época puede resumirse en uno de los pasajes del libro de Mayolo *Mamá, ¿qué hago?*:

Latinoamérica se había vuelto el mejor sitio para la pobreza. Por supuesto, el cine de esa época, el de los setentas, no podía ocultarla, ni desconocerla. La miseria se volvió el tema. Todo el mundo salía con una cámara a filmar los defectos, las malformaciones, las cicatrices de una América Latina desigual y miserable. Todo el mundo, sin esculcar en medio de ese defecto social que es la pobreza, la filmaba como filmar un río, sin saber que es frío o como filmarlo sin su sabor salado. Todos le caían a los pobres con sus cámaras,

³⁵ Este testimonio pertenece a una entrevista realizada por Laura Martínez para la revista Arcadia en 2018.

creyendo que con el sólo hecho de filmarlos se volvían un documento sobre la realidad (26).

Así, en este caso, son los espectadores los que empiezan a sospechar de lo contado, de su intención desde el otro lado de la pantalla, es este su desengaño, activado por el juego con el formato documental, es un desengaño activo y recíproco. Este nivel de reflexividad se encuentra de una manera más pasiva en el filme de Ruíz, puesto que, si bien habla de develar un código soterrado, es dentro del nivel de la historia contada que puede llegar a formarse una reflexión sobre el cine y los cuadros que este representa, pero su naturaleza de ficción no pone en crisis su formato.

No hay espejos, evidentemente, no hay una lectura a través de algún recurso o motivo propiamente barroco, lo barroco está entonces en la nueva indagación sobre la mirada: en la película de Mayolo y Ospina hay una explícita reflexión sobre el ojo productor del cine, un ojo que se indaga porque se muestra como un ojo que desestabiliza lo real, lo que se dice haber sido documentado y del que debe sospecharse, puesto que pretende fundar en su relación con la *imagen mundo*, una transparencia inexistente; al igual que la mirada en el barroco, la mirada de *Agarrando pueblo* que se motiva en el espectador, que se revela en el artificio del falso documental y que se indaga desde su noción de cine particular, es la que introduce la duda, la desconfianza en una indagación ontológica que rebaja la imagen documental a una imagen simulada.

Sin embargo, su particular atención sobre el interés mercantilista, lucrativo y capitalista que engloba este cine de la mercancía, hace que cuestionar la mirada termine siendo lo mismo que cuestionar el propósito monetario del cine; despertar y abrir la conciencia hacia su poder de explotación y banalización de la miseria enlaza la mirada del espectador en un ejercicio perceptible integral, donde se pregunta sobre lo político de esas imágenes y su poder de autorizar solo ciertos espectros en su representación, lugares donde solo se ve de manera normalizada. El humor y la

sátira que se evidencia desde el comienzo de la película, en las frases de Mayolo, la forma de producir el documental, la escena final, la familia contratada nos lleva a activarnos en un ejercicio crítico sobre las apariencias de las representaciones, haciendo que, la falsa realidad que presentan como real nos dice, no es que se deba negar la pobreza, sino que la realidad de la pobreza se desfigura en lo real que el cine puede convertir en mercancía rentable, la pobreza es un valor de cambio.

Para ahondar un poco más en el género, el falso documental es un código audiovisual que simula a través de la apropiación de la gramática del cine documental una imagen más cercana a la realidad que a la ficción³⁶, para llevar a cabo un cuestionamiento sobre la fiabilidad de la información que esta transmite y alertar la mirada del espectador frente al simulacro de su imagen fílmica. En otras palabras, es un monstruo hibridado de la ficción y el cine documental. El falso documental recurre a una especie de imitación de las convenciones del cine documental en donde esta impostura, además de apropiarse y reproducir su formato narrativo, se “propone una meditación autorreflexiva acerca de los límites de la representación, la credibilidad de la imagen y su carácter potencialmente mentiroso y manipulable” (García, 2005, p. 301). Se recrea una realidad para luego señalar su impostura, lo que llamo propiamente desengañar la mirada. Lo falso reside en la elaboración de una ficción a través de recursos de la no ficción, lo que pone en crisis la credibilidad de lo visto. En esta corrupción de la verosimilitud documental está incluida una advertencia alrededor de la verdad de las imágenes, sus evidencias son dirigidas hacia la pregunta sobre la representación y su pretensión de verdad en las imágenes que reflejan la *imagen mundo*.

³⁶ No hay imagen dentro del cine que sea transparente, su naturaleza exige el paso por la cámara: el ojo del director y el canal de su subjetividad.

En la práctica, al apropiarse de un estilo mayor para inventar una realidad, algunos parámetros de la no-ficción (material de archivo, cámara en mano, voz en *off*, el formato entrevista a especialistas en la materia) disponen en su manipulación, precisamente, una subjetividad que recibe una singular pregunta sobre la imagen proyectada, otra mirada se activa frente a su pretensión de realidad, verdad y transparencia. Sin embargo, el falso documental se identifica no solo por la apropiación y simulación de los modos de la no ficción, sino que se bautiza en el mismo momento en que revela su artificio, su engaño, pues su espíritu acepta el código dominante del documental y lo manipula hacia la deconstrucción de una verosimilitud sostenida a través de la imagen. Me refiero a lo que Bill Nichols señala como la *modalidad reflexiva del documental*, en donde el trabajo de registro documental es el propio objeto del filme, la representación del mundo es el tema de “la meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva” (1997, p. 93). Su ingenio consiste en sublimar la credibilidad de una imagen que se muestra como registro de la realidad y al mostrar su puesta en escena, desacraliza su autoridad epistemológica.

Al tiempo de cuestionar y simular el dogma de objetividad del cine documental se juega con aquella noción tan problemática en el cine del realismo. Puesto que el documental es admitido como espejo de lo real, al imitar su estilo y la verosimilitud de sus estrategias retóricas, su fingimiento de los signos de lo real construye un simulacro de la representación. En este sentido, a pesar de que en su historiografía sea evidente una ambigüedad taxonómica, *Agarrando Pueblo* es considerado aquí como un falso documental en tanto es una película de ficción que simula un documental a través de una apropiación estilística de sus recursos.

Este rasgo especialmente llamativo e importante, su reflexividad, empuja la pregunta sobre su naturaleza de la imagen y realiza una pregunta sobre el conocimiento que esa supuesta imagen documental nos arroja. Esta desconfianza sobre su índice subvierte y debilita la relación entre un

posible discurso de los hechos y el formato documental: el relato de estas películas centra su preocupación hacia el cómo se representa más que hacía el qué, logrando que se cree una pregunta sobre ciertos problemas de la representación como el acceso a la realidad del mundo y el supuesto vínculo irrompible entre lo que la imagen indica y lo que ello representa. La reflexividad del falso documental indica una metaficción en la que se intenta arrojar en el espectador, en su mirada, en su percepción, que las realidades que observa están construida y producida a través de una cámara, del montaje, de la mirada del director, del guionista y que la imagen documental está lejos de ser solamente un registro mecánico y transparente de la realidad; la falsificación logra deconstruir la propia forma documental. De esta manera, si en el documental expositivo existe una autoridad epistemológica clara, está se convierte en el falso documental, a través de esta cualidad reflexiva, en una duda epistemológica; se duda de la capacidad de conocimiento que proporciona las imágenes, se pregunta sobre la función del lenguaje, la estructura de la imagen, su relato, la dificultad de verificarla y la autenticidad del sonido y el documento: lo que se preguntan estos materiales atañe a su propia naturaleza como representaciones, la falsificación debilita la condición privilegiada de la imagen documental pues siembre una desconfianza que rompe la relación entre la imagen y el referente, pues dejan ver que las imágenes pueden no tienen referentes en el mismo mundo que intentan documental, en el mundo real. En el falso documental se construye una tensión entre la construcción del discurso y la explicación del mundo para llevar la atención sobre la construcción engañosa, manipulada, desfigurada del mismo texto.

Por otro lado, en la primera escena el “director” refuerza siempre la imposición de sus intereses sobre el curso cotidiano de la vida, “abajo, eso, ¡muévalo!, ¡muévalo!, mueva el tarro, ok... gracias, gracias...”. Lo que muestra la apropiación de uno de los recursos del registro documental, y sirve para señalar en todo momento su simulacro y su crítica a dicha

espectacularización: me refiero a la puesta en escena, hiperbólica claro está, del rodaje y a la aparición en cámara de la cámara y el equipo de grabación. Una de las diferencias con el cine de ficción es que el documental no teme dar evidencia de su presencia en la cotidianidad, hay una conciencia sobre el registro y la captura de acciones simultáneas, una cámara observa a la cámara y pretende transmitir ese tiempo real que posee una imagen que no es preparada en estudio.

Me parece que el primer rasgo que caracteriza Alberto García Martínez para el falso documental en *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual* (2009) ofrece otra relación con el barroco histórico donde se ubica ese *ethos*, me refiero a que el falso documental también enfrenta una crisis en su momento histórico. En el caso del falso documental, sus preguntas y proceder se enlazan con los principios de un *ethos moderno* que vive en medio de una crisis:

En primer lugar, ya que está en su origen, lo analizaremos como una expresión más de la modalidad de documental reflexivo de Nichols³⁷ que, desde una mirada desconfiada y autoconsciente, señala una posible solución a la crisis de representación de la posmodernidad. (p. 306).

Me parece que el falso documental se presenta como un síntoma de dicha crisis, pues como indica Baudrillard en *La precesión de los simulacros* (1978), la simulación evoca ciertas preguntas que solo se posibilitan cuando una incertidumbre epistemológica (la que ofrece el mirar) se instaura en la vida del mundo, el mundo moderno del cine:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: «Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente

³⁷ Bill Nichols es uno de los teóricos más tradicionales para el tema del documental; en otras palabras, y como analogía, es el Maravall de este asunto.

meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella» (Littré). Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario» (p. 54).

La simulación del falso documental inscribe en su morfología algunas preguntas que encierra la crisis de representación de la imagen moderna. Sin embargo, como vimos, en el caso particular de *Agarrando Pueblo*, lo que incita el uso de este nuevo formato no es, de manera general, la necesidad de copiar un formato para rebajar la autoridad verídica de una imagen de registro o la convicción de que las imágenes que engendran los nuevos formatos, medios, aparatos técnicos de la modernidad, en la distancia entre su producción y su recepción, han sido manipuladas y por tanto nada en ellas nada puede ser transparente. Su película recurre a este formato como señalamiento a algunos documentales colombianos que mercantizaron la miseria como nuevo producto rentable del cine, se apropiaron de un formato para indagarlo, cuestionarlo, deconstruirlo desde sus parámetros para, como en un espejo, reflejar sus contradicciones y problemas, todo esto, en un momento colombiano trazado por ideologías plurales de izquierda que se asentaban en la convicción de un cambio frente al sistema y, con ello, una reactivación de las masas frente a este monstruo del capitalismo.

Esta crisis de la modernidad, de la que se habla de manera general en los textos que he citado, diferente a la que se presenta en el contexto del grupo de Cali, es análoga a la del barroco en tanto inmediatamente se instaura su régimen óptico este se deconstruye, es la que lee Echeverría en el *ethos* de la modernidad como una *ambivalencia fundamental*, donde los contrarios se anulan y pueden ser válidos o insostenibles. El falso documental, al pertenecer a esta cultura, al inscribirse en la modernidad, comparte esta ambivalencia sobre la imagen documental. Su crisis se pregunta

sobre el grado en que se transmite algo real y, al afirmar que no, rev(b)ela su teatro. Me parece que la premisa de la crisis de la modernidad que responde y al tiempo comparte el falso documental puede identificarse en la reflexión que realiza George Didi-Huberman en el prólogo al estudio del cine de Harum Farocki, *Cómo abrir los ojos*, en *Desconfiar de las imágenes* (2010):

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. [...] Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido “manipuladas”. Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico) [...] La cuestión es, más bien, cómo determinar , cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación [...] Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez (pág. 14).

Este *ethos* barroco que se caracteriza por preguntarse en qué medida los sujetos pueden acceder a la verdad a través de la imagen que produce el ojo se proyecta en la modernidad a través del falso documental y su pregunta sobre la veracidad de la imagen documental. El desengaño y la consciente simulación de las imágenes, del cine y del mundo, son las intersecciones entre el *ethos* del barroco histórico y el *ethos* barroco que retorna en la modernidad. Sin embargo, este *ethos* no se hace presente de la misma manera ni bajo las mismas preguntas en ambos registros y épocas. Su “cómo (nos) mira”, “(cómo) nos piensa” y “(cómo) nos toca” son particulares.

La afirmación de Glucksmann sobre la mirada que se establece en el barroco nos permite pensar otra posible dimensión de la mirada que se pretende instaurar en ambas películas: la mirada barroca se identifica por un *deseo loco de ver*, una pluralidad ocular que no solo contempla una multitud de signos, sino que, como ella identifica en la poética visual de Ruíz, no permite la construcción de un espacio euclidiano, ya que no es posible una linealidad, geometría y armonía

en medio de una aglomeración de imágenes. Esta visualidad que le permite entonces *encontrar una mirada barroca donde un filme es siempre varios filmes*, como en *La hipótesis*, también está presente en *Agarrando Pueblo*, pues si un falso documental es una película dentro de otra película sin lugar a duda hay una visualidad que rompe el espacio de una imagen unitaria, lineal, ya no porque mezcle una multitud de imágenes, sino porque en una imagen hay otra soterrada, subyacente y oculta que guarda una potencia alterna a la primera, logrando contradecirla, ir en contra mostrando sus incongruencias e intenciones. Esta potencia alterna es la que corresponde a aquella potencia barroca reprimida por la modernidad que, en este caso, se libera e interroga la imagen que se consume en la modernidad, la imagen-mercancía que logra ser fabricada el cine. Esta imagen es el resultado de una dinámica propia del sistema capitalista en donde todo lo que pertenece al mundo se puede intercambiar como una mercancía. Se logra instaurar, dentro de la inmediatez de la imagen, una especie de suspensión frente al problema que se representa (la miseria, de la pobreza, del abandono del estado, la orificación e instrumentalización) dejando que la sensación de observar y consumir esa imagen se dirija no hacia una crítica de lo que ve, sino a la necesidad de ser testigos del espectáculo que ella construye. Se diseña una imagen que logra hacer de ese problema un producto rentable, demandable y atractivo para que logre despertar la curiosidad y la posibilidad de gastar el dinero en la taquilla. En *Agarrando Pueblo*, esa nueva mirada que se propone a través de un desengaño, contra la ceguera que se extendía en la reproducción de esas imágenes sobre la pobreza que se volvían un documento de la realidad sin haber indagado nunca en esa condición de la pobreza, es una mirada barroca en tanto se relaciona y fluye hacia el valor político, ideológico y social que subyace en la imagen y el ejercicio documental miserabilista.

Es aquí, entonces, al contemplar ese espacio plural, que la mirada debe concentrarse en leer la otra imagen de la película, leer y ver ese *tercero otro* que guarda una visión definitiva; se construye una relación donde la mirada se quiebra y debe quebrar un espacio lineal para encontrar esa otra imagen y su potencia. Esta es la intención más relevante en ambos casos, indagar en otra posible visión que lea precisamente la otra imagen que se incluye en la inmediatez del cine, ya sea en una concepción del cine donde lo potencialmente simbólico es lo que hay que ver o en una crítica activa a la forma espectacular en la que el cine deforma una problemática social.

La mirada que se construye en este aspecto, que rompe el espacio y que debe ver un segundo nivel del cine, es una que, como el barroco, fractura los presupuestos de un régimen anterior, aquí, lo que podríamos considerar como los presupuestos temporales y espaciales de la modernidad. Es de esta manera que a diferencia del de Echeverría, el *ethos* barroco que identifico sí es revolucionario en tanto socava la autoridad de la imagen cinematográfica: en su crítica a la irresponsabilidad documental y mercantilización de un problema social a través de una supuesta imagen de archivo, la mirada que se quiere forjar en *Agarrando Pueblo* es una que observe sin reproducir las lógicas del sistema, que desarrolle una doble visión que lea sobre la secuencia narrativa las imposturas y simulacros de cierta imagen cinematográfica que convierte en mercancía todo lo que toca; su atención sobre la mirada se concentra en hacer evidente sus relaciones con el campo del poder, la autoridad, su verdad, sus índices de control y el sistema del capital.

En el espacio cinematográfico que se produce en este falso documental el ojo, casi que por naturaleza, debe indagar la imagen, un espacio que simula ser homogéneo, veraz, único y total y, al revelar su impostura permite un quiebre a través de la visión, una visión aguda que rompe con ese primer espacio representacional y su veracidad, lo que permite encontrarse con el motivo de cada imagen, con una falsedad que transmite la mirada crítica sobre el cine documental colombiano

del momento. Esta mirada inquieta, quebrada y sospechosa, interrumpe la totalidad y lee la imagen en pliegues, niveles e infinitas capas, con el propósito de motivar en el ojo del espectador, una mirada que detenga lo que se nos ha naturalizado dentro de los regímenes oculares de la modernidad: productividad, progreso, linealidad, transparencia, acumulación, orden y composición, para empezar a observar como si fuera la primera vez ya no con ojos convencidos sino con ojos nuevos y reformados; esto es lo que denomino propiamente una *cinematografía barroca*.

Esta potencia alterna se revela con el falso documental y corresponde a una potencia barroca soterrada. En el caso de *Agarrando Pueblo*, ella se hace radicalmente barroca, pues como lo indica Bolívar Echeverría, el ethos barroco disputa el valor de cambio por el valor de uso, lo que significa que sobre aquella imagen mercantilizada de la miseria (la *pornomiseria*) es posible evidenciar que el valor de cambio enmascara a la imagen y su representación como una mercancía y es posible deconstruir los imaginarios que la hacen reproducible y vendible: detener la espectacularización de la imagen y los lineamientos de la imagen-mercancía de la modernidad.

Para poder pensar cómo retorna y se hace presente este *ethos*, es indispensable describir estas nociones de desengaño e ilustrar su metabolismo desde el primer lugar de esta *comparación*, el siglo XVII español y su relación con el barroco histórico. Su mirada, desconfiada y autoconsciente, se hace evidente en los materiales literarios de la época. Si anteriormente hemos anotado que un tópico como el de los anteojos políticos solo es posible con la tecnificación y el desarrollo del cristal es porque todo motivo literario se puede historizar en la relación innegable de la literatura con el contexto donde se produce. Aquí, lo literario es lo que permite analizar la configuración de aquel *ethos* para establecer una identificación desde su especificidad histórica hacia la modernidad en la que se inscribe este subgénero cinematográfico; no se trata de un camino

de ida, sino de un retorno del barroco en una poética del anacronismo que este trabajo está usando. En los albores, ahora eclipsados por la sombra humilde de los monumentos literarios del Siglo de Oro, se encuentra un texto de 1623: *Los antojos de mejor vista* del sevillano Rodrigo Fernández de Ribera.



III. Desengaño y potencias de lo falso

El género de la sátira menipea³⁸, en el contexto del Siglo de Oro español, realiza su particular crítica social a través de la burla y la fantasía, en este caso, con el uso de una alegoría que explica su propio significado y función: la del *Maestro Desengaño*, quien compartiendo sus gafas mágicas permite al ciego “ver las cosas en el mismo ser que son, sin que el engaño común le turbe la luz de la vista más importante”. Este registro también hace “uso de la primera persona, la confusión de esta primera persona con el autor, situaciones de tribulación mental (sueños, visiones), oxímoros y contrastes (como apariencia / esencia), los discursos filosóficos y su cuestionamiento” (Gázquez, 2016, p. 243). Sin embargo, un elemento mayor es el espacio literario que abre cuando aborda ciertas maneras, sujetos y sectores sociales para señalar y criticar sus vicios, locuras, abusos, deficiencias y apariencias por medio de la ridiculización, la farsa y la ironía, todo dirigido a posibilitar un cambio o interrupción en la sociedad; lo que hace que su intención sea atacar, con

³⁸ En *Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea*, de Ramón Valdés Gázquez (2016).

una crítica política, la raíz de una sociedad viciada. En *Los anteojos de mejor vista* la raíz de todo mal es la hipocresía como ceguera moral voluntaria: la codicia, el deseo, los celos, el orgullo y la lujuria son el motivo de su invidencia; peligros frente a un hombre que, su parte, ignora la falsedad de su vida; las lentes de los anteojos consiguen despojar a todos los tipos urbanos de sus apariencias sin escasear en la crítica a sus costumbres.

En este género, donde se inscribe el texto de Ribera, podemos encontrar que los espacios donde transcurren algunas de sus fábulas son relativamente similares, aparece siempre una ciudad como centro de actividad y reflexiones alrededor de la experiencia y visión barrocas; la ciudad puede reflejar, inspirar y transformar los escenarios de la vida cotidiana donde la crítica y el humor del género se cristalizan a través de la ficción. El *espacio* urbano desarregla una vivencia percibida convirtiéndola en otra nueva, revelando un lugar diferente que provoca una nueva perspectiva. La realidad que se observa a través de aquel espacio está refractada, la nueva urbe presenta elementos conocidos, pero distorsionados a través del espacio alegórico; en él, la animalización, el carnaval, lo monstruoso de la realidad redefinen el ámbito de la cotidianidad y crean un repertorio plural de situaciones, al que solo es posible acceder con una mirada nueva y, como veremos en la novela, privilegiada.

Los diferentes tipos de sátira que dominan el campo literario en las décadas del segundo tercio del siglo XVII son el cúmulo de varias herramientas heredadas del desarrollo de subgéneros como la picaresca o la novela corta, así como los primeros manuales científicos y ópticos, la prosa de reforma, la recuperación de ciertas formas de teatro cómico, los espejos de príncipes y las piezas misceláneas como la *Plaza Universal* de Suárez de Figueroa.

Junto con este variado repertorio, lo que permite que el espacio urbano se refracte y refracte la cotidianidad y la mirada es el nuevo lugar donde se ubican los personajes dentro de la ciudad. El régimen escópico que al que alude la sátira genera nuevos ángulos de observación gracias al reposicionamiento del hombre barroco en y sobre el mundo, pues desde esa posición, parcial y circunstancial, alcanza a enumerar sus miserias y va ampliando el repertorio de denuncias de índole social sobre una realidad que desencanta cada vez más, denuncias posibles gracias a este nuevo espacio urbano alegórico y transformado.

La atalaya es la plataforma adecuada que permite observar, re-novar la mirada y elaborar el comentario satírico y mordaz, su altura física deviene en altura moral y con el nuevo uso de los cristales, los *antojos*, se amplían las perspectivas, se critican sectores y valores sociales y acercan lejanos horizontes y revelan nuevas formas ocultas en lo cotidiano. La transformación del centro urbano, Sevilla para el caso de nuestra novela, revela algo que ya he comentado anteriormente, la aparición en la imaginería barroca de un ojo productor, que, en su relación con el exterior, cotidianidad y ciudad, desestabiliza lo real y lo convierte en duda, estableciendo una identidad fantasmal de los fenómenos. Es esta fantasmagoría la que atraviesa el ingenio en la pieza de Ribera y es sobre estos fantasmas que se hace uso de un desengaño para develar las apariencias, eso sí, esta desestabilización se da gracias al cristal de los anteojos, en este caso.

De esta manera, existe otra relación entre la visión y el espacio, pues ahora se construye a través de la urbe como catalizadora de una crítica social, y la atalaya como lugar donde es posible una total observación y una renovación de horizontes y realidades. La visión se activa desde un lugar específico donde interpreta otro nivel oculto del espacio. La sátira entonces, como aquel formato o registro que es el falso documental, se convierte también en un espejo deformador de la realidad social. Esta crítica social es posible gracias a que la ciudad se ha convertido en un centro

económico, político y social en donde, para una sociedad estamental, la corte se convierte en el lugar de la movilidad social y la aspiración, pues contiene la promesa del ascenso, lo que se hace indispensable atender y hacer uso de las apariencias, las virtudes políticas (cortesanas) y su demostración, esta es la hipocresía de la que hablaba al principio del capítulo, que se suma a una ignorancia voluntaria, una ceguera; el texto de Ribera es una sátira porque la ironía está en que esa nueva Sevilla no es una ciudad imaginaria, sino la verdadera, la auténtica ciudad revelada por estos anteojos en donde la mirada ahora se relaciona con lo moral y lo político; los anteojos permiten despojar la falsa dignidad de los sujetos de la urbe y adelantar una crítica a sus costumbres: esta nueva realidad, ese *teatro mundi* es el que se desenmascara:

Teatro en que se representa la comedia o farsa de la vida humana, y el vestuario la tierra, de donde salimos a representar vestidos de hombres: este es el rey, aquel el pastor, el otro el mercader y, así, cada uno su figura; siendo los que miramos unos a otros, y todos ciegos, pues no vemos ni conocemos lo que somos hasta que nos volvemos a desnudar al vestuario de la tierra y al nada que antes, depósito común de estos trajes hasta el día en que se dé cuenta de la acción que a cada uno se entregó (52)

Sin embargo, también es indispensable anotar el nuevo matiz que acoge la visión con esta mirada barroca y satírica, pues si en *Agarrando Pueblo* los que son vistos, los pobres, no pueden verse en su representación cinematográfica pero, en cambio, sí son vistos por los cineastas y futuros espectadores, aquí lo visible se manifiesta a través de los edificios y actores sociales que son vistos desde la Atalaya, pero estos mismos no pueden ver, hay quienes ven sin ser vistos y hay quienes no ven nada mientras son observados; quienes antes no veían ahora ven gracias a la

tecnología del cristal de los *antojos*. Hay ceguera y distorsión, y se da un voyerismo escondido y oculto, que, frente a la cualidad saturada de animales y situaciones de lo urbano, va iluminando y revelando formas inusitadas con la luz. Pero iluminar presenta también una ocultación, ya que, para ambos casos, el foco de luz es limitado y se concentra a partir de ciertos intereses, contextos y lugares de poder ocular: la cámara, la atalaya, el cine y la sátira.

Nacido en Sevilla en 1579, Ribera es coetáneo de Luis Vélez de Guevara y Francisco de Quevedo, incluso, Lope de Vega le homenajea en la Silva segunda de su *Laurel de Apolo*. Aunque no figura entre los nombres prominentes del canon áureo, sus *Antojos* son fuente de textos más conocidos como *El diablo cojuelo*, y él mismo es un recurso para autores como Cervantes o Lope. Así mismo, Fernández de Ribera era aficionado al panegírico culterano y a la poesía religiosa, también practicó la sátira en *Epitalamio a las bodas de una viejísima viuda dotada de cien escudos y un beodo soldadísimo de Flandes, calvo de nacimiento* (1625) y en su conocida *El mesón del mundo* en donde también se presenta la crítica a una cantidad considerable de actores sociales de la época; el mesón se convertiría en uno de los escenarios satíricos predilectos del seiscientos hasta la sátira costumbrista de Francisco Santos³⁹.

Los antojos resultan atractivos tanto por el lenguaje, que contiene elementos culteranos y conceptistas, como por el tema que se explora, que para nuestro caso es la mirada, el desengaño. los simulacros de la imagen, adherida como un reflejo bestial de la urbe y, sobre todo, la impostura de los que aparentan y creen ser médicos, sabios, esposos y caballeros, solo para acceder a otros niveles sociales de mayor poder. El texto inicia con el viaje de un *peregrino* llamado Miser Pierres. Bajo este seudónimo el autor narra la vuelta a su añorada Sevilla luego de un turbulento viaje a

³⁹ (Madrid, 1623-1698) Fue un escritor conceptista y continuador de la tradición picaresca con *Día y noche de Madrid, discurso de lo más notable que en él pasa* (1663), obra que evidencia la influencia de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara.

Mallorca. Estas escenas iniciales nos remiten a algunos pasajes de *El Buscón* de Quevedo y otras novelas picarescas contemporáneas como *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo o incluso la cervantina *Rinconete y Cortadillo* que pudieran servir de modelo a Ribera; las caídas, la suciedad, los pordioseros y muertos dibujan el panorama de la urbe más importante del momento en la península. Pierres, para contener esta impresión a su llegada, se refugia en la Catedral, centro espiritual e informativo, donde además tiene su encuentro con un sujeto que “era un mixto de culto y bravo” y su apariencia empieza a crear un imaginario que rodea ya el acto de mirar de una opacidad misteriosa, al tiempo que va aumentando el tono irónico que indica una burla hacia sus actos, la pretensión del conocimiento y la charlatanería.

Sin embargo, la novela comienza cuando Pierres y su nuevo acompañante deciden subir, por invitación de este último, a lo más alto de la torre de La Giralda para poder observar a plenitud la ciudad. Este es el nuevo lugar donde la mirada barroca se proyecta sobre el espacio cotidiano, sobre esta atalaya se encuentra con el segundo y más cautivador personaje de la novela que, como el primero, no deja de ser llamativo a los ojos ya que con él aparecen por primera vez en el texto los *antojos*:

—Tenía a lo melindroso con los dos dedos apuntalados unos antojos que traía a la jineta sobre una alcayata de nariz, que tenía clavada en uno como rostro; [...]

— Él tenía mil vislumbres de trasgo; era todo una sotanilla forrada en un alambique de huesos y hecha de la quintaesencia de la bayeta; y no debía ser luto, así porque todo el pelo del vestido lo había gastado en las barbas su dueño, cuanto porque ella se estaba riendo toda; si bien esto no es cosa nueva en los lutos más recientes. Brujuleábanle por las goteras dos estacas muy largas que lo sostenían, metidas en dos chalupas de baqueta, que debían ser las piernas y los pies sin duda. Un semi-manteo de la misma especie estaba encargado

de cubrir toda esta máquina, aunque no de vergüenza, porque en mi vida vi cosa más raída; pero él hacía mucho en encargarse de tanto. Tenía la barba y la cabeza mosqueada de canas, bien empleadas por cierto. [...] (18-9).

Cuando más arriba he hablado del lenguaje de la sátira, me refería a que, por ejemplo, en esta caracterización del desengaño, lo fantástico y lo monstruoso sirve no para encarnar positivamente la verdad sino, como dador de esta a través de los anteojos, incitarla, buscarla y, sobre todo, ponerla a prueba, lo que convierte al texto en una pieza aguda y poco preocupada en construir una solemnidad en sus personajes o situaciones; el desengaño es caracterizado como un *trasgo* melindroso. Su lenguaje ofrece un campo para la crítica social y política, pues sus descripciones nos enseñan el trabajo del nuevo ojo que escruta la ciudad y, gracias a los anteojos, puede reflexionar y penetrar en el conocimiento verdadero sobre las apariencias. Ellas hablan burlescamente a través de los animales que las representan, en una especie de parodia asociada con aquella figura bajtiniana del carnaval o la carnavalización: los animales y monstruosidades que identifican a los sujetos ya desprovistos de apariencia, incluyendo al Maestro desengaño, son mecanismos por los cuales se desacralizan o invierten los órdenes sociales, políticos, económicos o religiosos.

Luego de saludar a los nuevos visitantes empieza a arrojar acusaciones sobre lo que ellos consideran estar haciendo en la torre aquí aparece por primera vez, de manera concreta frente a lo que se viene anunciando poco a poco en el texto, una indagación sobre lo falso como una incapacidad de observar con la mirada; así, una pregunta sobre la identidad real de la imagen del mundo y sobre su reducción a la misma, lo cual lo hace accesible solo a través de representaciones, empieza a cuestionar la fiabilidad de este sentido a tal punto que indica sobre él y los otros cuatro, cada vez con más insistencia, la ignorancia, el engaño y finalmente, la ceguera:

—La verdad es que no ven, ni saben lo que ven, aunque están mirando, y yo ¡es nada lo que veo agora! [...]

—Ahora, señores, no son vuestas mercedes solos los que, viéndose en tanta alteza, se desvanecen de manera que no conocen lo que dejan abajo ni aun tienen arriba, como no han subido por escalones conocidos [...]

— Vuestas mercedes no ven y están ciegos... [...]

— Vuesa merced se engaña, señor de mi alma; y si su compañero no ve más que vuesa merced, bien pueden buscar dos bordones y quien los decienda de aquí. Lléguese acá vuesa merced —me dijo a mí—: haga esta experiencia y esamínese de ciego (20-1).

Esta ceguera claramente parece ante una crítica social, pues con los anteojos se observa la verdadera realidad: las apariencias y comportamientos producidos por la necesidad de ascender social y políticamente, lo que concentra el poder en las cortes y la nobleza. Luego de tanta incitación, Pierres resuelve preguntar sobre la identidad de lo que ven:

—Señor, ¿es posible que aquélla no es plaza, y que aquéllos no parecen ministros de justicia, los otros negociantes? ¿No deben ser escribanos los otros, que se dan a conocer a cien leguas? ¿Aquellos no son frailes? ¿No andan coches por allí, y por acullá mujeres? (22).

En la cumbre de esta estratégica retención de la expectativa, el *Licenciado* le ofrece entonces el uso del artefacto cristalino:

—Vuesa merced —me respondió— es más capaz, por su mansedumbre, de toda buena doctrina. Y porque es menos presumido, hágame merced de ponerse estos antojos: verá las

cosas en el mismo ser que son, sin que el engaño común le turbe la luz de la vista más importante (22).

Con estas gafas puestas se abre entonces una nueva mirada sobre esa nueva urbe que ofrece la altura de la atalaya, aunque son los antojos los que hacen eficiente su altura moral pues, primero, desde las alturas, solo desde una posición poco común con otro ángulo de percepción por encima del populacho y la suciedad de la metrópolis, es posible observar con claridad un escenario que ahora se refracta de su apariencia cotidiana y se vuelve también otro filtro de cristal que transforma la realidad del día a día en su forma verdadera, en ficción y tema literario y, segundo, esa posibilidad solo la permiten los cristales, pues aumentan y amplían el rango y la perspectiva para poder refinar la mirada de tal manera que ya ninguna razón social o vestidura puede detener su indagación. Sin embargo, la urbe no se transforma como nueva sin dejar ciertos rastros que puedan re-identificar en su nueva forma las identidades anteriores, la nueva posición del ojo abre otra experiencia a la mirada, otro lugar y la visión nueva se compenetra en un ejercicio de verdad. Al permitirse dudar sobre los fenómenos que sus ojos contemplan, se de-vela entonces otra Sevilla:

Apliquelos al ministerio, pero, apenas usé dellos, cuando, asombrado, creo que se me deslizó un grito; y no fue mucho, porque lo que se me representó a la vista fue tan extraño, nuevo y prodigioso, que escandalizara a la misma torre, y aun le hiciera dar saltos atrás, si, como tiene lenguas, tuviera ojos.

—¿Qué es esto, señor Licenciado? —le dije—. ¿Dónde estoy?

—En su juicio —respondió él.

—No creí que tenía donde estar —dije.

—¿Ve agora? —me replicó.

—Veo cosas notables —le respondí [...] (22).

De esta manera, como más adelante se nos cuenta y por primera vez en el texto, se anuncia uno de los puntos clave de mi lectura: este *trasgo* es en realidad el *Maestro Desengaño*⁴⁰, cuyos antojos fueron hechos por la *Esperiencia* y el vidrio es de la misma *Verdad*. El tópico de los “anteojos políticos” se encuentra aquí como móvil para observar y realizar una crítica aguda al verdadero retablo de miserias que es la ciudad, crítica que parodia y rebaja las pretensiones sociales en animales que sirven para criticar las situaciones políticas, económicas y sociales: donde antes había médicos, ahora se ven verdugos; en vez de escribanos, buitres; donde antes había ministros, ahora aves rapaces; y sin quedarse atrás, los bueyes cornudos reemplazan a los maridos infieles y los caballos a los caballeros, parodiando e invirtiendo los órdenes comunes:

— ¿Qué ve? — me dijo.

— La misma plaza —volví a decir— que antes, pero llena de buitres y de cuervos, milanos y águilas y palomas, todo barajado (22).

Estas nuevas formas sobre lo que antes se veía, revelan sus aparentes vestiduras. Los *antojos* tienen la capacidad de desenmascarar una apariencia social donde lo *barajado* resulta ser lo verdadero, las formas animales y este cuestionar la apariencia se nos va tornando en una indagación directa hacia el poder social: la reducción a estas formas animales refleja y expone alegóricamente el espíritu de estas apariencias sociales, rompiendo esos mismos ordenes que las exigen; los *antojos* políticos se unen a la altura moral de la atalaya:

Ofrecióseme a ella el verdugo, que entraba por una puerta de la ciudad en un jumento de algún justiciado, y díjeselo a mi maestro de ceremonias.

40

—¿Qué le parece agora?

—Que es un médico en una mula —respondí. Y así era, y aun me temblaron las carnes.

—Advierta —me replicó— cuán engañado está, pues siendo un verdugo sobre un jumento, lo tiene por médico (23).

El desengaño solo es posible a través de la verdad y se realiza dentro de un ejercicio irónico, paródico y activo frente a lo que quieren parecer las gentes, la verdad que pertenece al cristal de los anteojos, que nos afirma que la mirada barroca necesita corregirse, aclararse, ponerse en duda para lograr relacionarse con campos políticos donde sea necesario desengañarse igualmente y, aunque el cristal también sea fuente de aberraciones ópticas, aquí resulta indispensable para liberar al ojo de una visión falsa de la ciudad. Sin embargo, este desengaño, desenmascaramiento, no solo despoja la falsa dignidad de los sevillanos, sino que crítica sus costumbres. Hablar de este desengaño a través de una sátira dispone la verdad en una carnavalización que refuerza la crítica a sus acciones: el autor describe con gran habilidad a los jugadores como abejas en su panal, observadas por alguaciles convertidos en osos que roban miel; en estos animales y está la parodia y ridiculización nos llevan hacia una crítica a los efectos de la casa de juego por malgastar el dinero y promover la corrupción⁴¹.

La verdad sobre aquel mapa que es la urbe de Sevilla, monstruoso, oscuro, lleno de penitencias y malestar, donde todo lo que pretende ser es falso pues los médicos no curan, la autoridad es corrupta, etc. se presenta en la misma plaza, con sus mismos edificios, solo que ahora y, sobre todo, al mismo tiempo que se puede observar su verdadera condición, casi que, de manera similar que *en Agarrando Pueblo*, hay un segundo espacio, justo detrás, donde recae un juicio que

⁴¹ *Op. cit.*, p. 32.

interroga y cuestiona lo que se consideraba como verdadero y su relación con la autoridad, el poder y sus discursos, autorizados en dichos valores que se aparentan para ascender social y políticamente; sin embargo, esto de “lo verdadero” o “la verdad” no es algo que el barroco pretenda erigir, pues lo que él considera una imagen desengañada, o desenmascarada de sus apariencias, no puede asumirse como ganancia material o metafórica, o sea, no necesariamente produce poder, como sí es su principal exigencia en la modernidad positivista.

Pareciera que, incluso si pensamos en la experiencia, artesana de estos *antojos*, es el subir y alcanzar la altura de la atalaya lo que les concede la oportunidad de quitarse el velo de los ojos, y recordando la anterior reflexión, de igual manera no todos suben, no todos pueden ver y no todos están autorizados a aquella verdad. Hay que alcanzar altura y distanciamiento para ver de nuevo como si fuera la primera vez, volver a ver dejando de ver de la misma manera, como si la reflexión del hombre barroco y la potencia de su mirada no radique ya en lo terrenal, sino que tiene que elevarse y desde la atalaya cuestionar e indagar las bases mismas que la sostienen, las bases de Sevilla, de su mundo. Sin embargo, este subir se realiza solamente para descender de nuevo y regresar a la ciudad con unos ojos desengañados, pues esta nueva observación permitirá que se irrumpa en las lógicas que las apariencias anteriores evocaban: la falsa sabiduría, el conocimiento, el poder, la autoridad, la apariencia, la máscara y la continuidad del poder afectado.

Este es el desengaño que identifico como el mecanismo de acceso a la verdad frente a una ceguera que no puede reconocer y observar una imagen más acertada. Actúa como una nueva luz bajo la cual todo ha sido transformado en su condición real, el desengaño sustituye y cambia una forma falsa por otra que es verdadera, y esto es posible solamente con una nueva perspectiva, desde un lugar como la atalaya y con un instrumento como los anteojos.

En todo esto, es inevitable descubrir que la ciudad no solo es tema literario, sino que se presenta también en el cine: existe una urbe en *Agarrando Pueblo*, solo que ya no refiere a una metrópoli sino, precisamente, a un pueblo, al que, de manera análoga, se observa y se accede desde el ojo privativo de la cámara, ojo privilegiado que registra todo lo que ve, aunque esto no acceda al privilegio, pues los lugares que conocemos a través de la película son lugares y sujetos que habitan y son la periferia, la calle, los otros. Si la ciudad sigue siendo el espacio, ¿qué es lo considerado como pueblo?, ¿cómo se representa el pueblo en ese cine? El pueblo que habita en ella es el objeto por excelencia sobre el que se desarrolla el acto cinematográfico de la película, pues sin pueblo no hay representación de la miseria, y sin ella no hay objeto de consumo y espectáculo; el pueblo es el motor de la reflexión en el falso documental del grupo de Cali, sin embargo, la ciudad no se opone necesariamente al pueblo, más bien, la ciudad posibilita la producción del pueblo, pues a ella responden los comportamientos y modos en que los sujetos se relacionan, cooperan y asumen una identidad que podemos llamar “pueblo”. Cali y Bogotá son lo que son sus habitantes y ellos conforman el rostro de sus ciudades; el falso documental nos habla de la producción de un objeto, el pueblo a través del cine, este no tiene espacio, pues aparte de la ciudad, el espacio que se le concede a ese pueblo es la periferia, la calle, el barrio marginal.

Si observamos el tratamiento de aquello que denominamos *pueblo*, recordar el origen del título de la película nos hace pensar que el pueblo es considerado como la realidad circundante, la realidad que se vende como mercancía y la realidad que se manipula para explotar sus condiciones de precariedad. Ella es leída y construida en la película a través de varios arquetipos que refuerzan esa idea de la miseria, en las primeras escenas de la película, en el taxi, Mayolo dice: “¿Qué nos falta?, ya tenemos, a ver... faltan locos, mendigos, gamines, ¿qué más de miseria hay, a ver?”. El mapa que se construye sobre ese pueblo, que no está presente sino representado y construido por

la cámara, de allí la ironía en las palabras de Mayolo, es un mapa iluminado parcialmente, pues como dije antes, su foco se limita a las “decenas de pobreza” que se necesita enviar para la televisión alemana y no, como pregunta el conductor del taxi, a mostrar cómo vive la gente en Cali.

Este foco responde como crítica al cine documental de la *pornomiseria*, pues su perspectiva instrumentaliza su objeto de estudio, por eso Mayolo dice “nos vimos como unos puros vampiros” ya que lo que buscan es tachar de su lista los ejemplares que completan el cuadro de miseria que van a vender: “¿listo, maestro, vámonos...entonces vamos donde las putas, ¿Dónde queda eso, ah? [...] entonces no nos queda faltando sino un loco, ¡un loco!, ¿vos sabes dónde podemos encontrar un loco?”. En este caso, el desengaño no puede activarse ni llevarse a cabo desde una distancia frente a la ciudad o al pueblo, es en él, desde sus entrañas que más adelante se invierte el orden de la imagen. El pueblo es un lugar exótico y desconocido para el extranjero y, de manera similar, repleto de monstruos, pues los locos, malabaristas de cuchillos y lugares *tenebrosos* son los que más habían *gastado película* en Cali.

Sin embargo, este pueblo no se agota en la periferia, Mayolo le recuerda a su camarógrafo que guarde material porque tienen que irse a Bogotá. Podría pensarse que este viaje también es un recurso para resaltar la necesidad de indagar la ciudad más importante del momento, Sevilla en el caso de Ribera; sin embargo, el cuestionar de manera tan directa la urbe significa también cuestionar lo que los centros urbanos sostienen frente a la periferia: progreso, modernidad, igualdad, oportunidad, etc. Por un lado, lo que se demuestra es que, aunque Bogotá es el centro, está lejos de dar ejemplo de su importancia pues también posee miseria, hambre y desigualdad y, por otro, siendo lo más importante, es que se radicaliza el hecho de que es esa misma pobreza y

miseria la que sostiene a esas ciudades y es falso de este documental, como un lente que aclara nuestra lectura, tiene la potencia de mostrar entonces esas incongruencias e hipocresías.

Hay una escena particular que indica otro tratamiento de las miradas en esta indagación. En *Los antojos* hay una situación novedosa e impactante que se funda en el ejercicio de mirar desde la atalaya y la mirada refractada y nueva del cristal, como nos lo indica García Santo-Tomás: la *anonimia*. El anonimato visual es preponderante, ya que los que son vistos no saben que lo son, y los que ven son desconocidos, como si esto fuera la primera vez, o la anticipación de lo que consideramos como el *voyeur*. Incluso revelando la monstruosidad, los mismos sujetos no se conocen buitres o burros, claro, esta identidad está expresada en clave moral, pero en el texto la mirada baja y nunca sube hacia la atalaya.

En *Agarrando Pueblo*, cuando consiguen por fin al loco, el maestro del vidrio y de los cuchillos, la cámara primera, no la que graba para Mayolo, sino la que graba para nosotros, en blanco y negro, deja por algunos momentos de encuadrar aquel espectáculo y nos muestra los rostros y las personas que observan: ellas miran la cámara, con curiosidad, extrañeza, distancia, sus ojos miran el espectáculo tratando de saber qué es lo que atrae a la cámara, dónde está la magia, lo que también los atrae a ellos; es la mirada del pueblo registrado pero que no puede registrar, no se le permite registrarse a él mismo, el pueblo mira algo que lo perturba, y lo perturba porque lo quiere registrar, la mirada se da cuenta de que algo está siendo usurpado, la mirada está siendo robada por la cámara del cine y de esta manera también padece de anonimia, porque su imagen es usada sin lenguaje alguno que remita su procedencia, la escena logra encarnar la posición de la película frente al cine como institución de la representación: primero, hay que abrir el ojo, puesto que la imagen registrada no admite identidad de lo registrado y ha sido robada, manipulada sin previo aviso y, segundo, detrás del robo y la manipulación de la representación solo resta el dinero

por el que el cine o los vampiros de la miseria corren, el color del dinero le resta toda importancia al documento.

Pero este *agarrar* pueblo posee otro problema que refiere a la naturaleza de la representación y, por tanto, a la naturaleza política del cine. Gonzalo Aguilar realiza un estudio sobre las representaciones de aquello que denominamos pueblo, entre otros temas, a través de ciertas películas del cine latinoamericano y argentino en *Más Allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine* (2015).

De manera inevitable, en el apartado *El pueblo como lo real: hacia una genealogía del cine latinoamericano*, aparece *Agarrando Pueblo* en su reflexión. Hay que partir del hecho de que su investigación parte de la pregunta sobre la manera en que el cine produce lo real a través de sus imágenes. En la película de los caleños la mercantilización de la miseria se expone satíricamente como lo real, pues la realidad colombiana sí posee pobreza o miseria, pero estos temas y esa realidad son manipulados y puestos en escena a favor de cierta mirada espectacular, si tomamos en cuenta que lo real es sobre lo que trabaja el documental o el falso documental, en este caso, los sujetos son producidos por la cámara a través de una caracterización burlona de ellos. Lo satírico, en este caso, se encuentra en hacer pasar como ficción un ejercicio que supone de la verdad, el documental. Esto cuestiona su aparente epistemología y la desfiguración de la realidad en una imagen que aparente ser lo real, que obedece a intereses monetarios desprendidos del espectáculo, logrando una crítica al cine que mercantiliza las representaciones de sus imágenes y ofreciendo una mirada atenta hacia este. Sin embargo, si aquí no hay animales, ¿qué pueblo es el que produce la película?

Aguilar describe el nuevo aporte de un naciente cine latinoamericano en los años sesenta, un cine evidentemente vanguardista y militante que figuró concretamente en la exhibición del

segundo Festival de Cine y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar en noviembre de 1969, donde se proyectaron *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruíz y *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, por ejemplo. Lo que irrumpe en varias de estas películas, dentro de la realización del proyecto latinoamericano que promulgaba el Festival (el pueblo tomaba el papel de lo real para la imagen), era que siendo un cine militante no había una representación del pueblo, ninguna apelación enardecida a la ideología o conciencia del espectador y tampoco un retrato de los sectores populares, había que activar un cambio en y hacia la realidad a través del movimiento de la voluntad política, había que unir la imagen con la acción a través de la creación de una masa activada por una imagen que los reconocía, más como hacedores de lo nuevo que como espectadores. El cine de los años sesenta no era un dispositivo para hacer del pueblo un actor pasivo, pues lo que se buscaba era transformar la realidad por medio de la acción (Aguilar, 2015).

Para esta relación del cine con el pueblo, con *los muchos*, Aguilar propone tres principios: el pueblo son los muchos bajo la guía de un líder, la aparición de los muchos responde a un orden que llama *coreografía de los cuerpos* y, por último, la muchedumbre se articula en una dimensión *político-audiovisual* a través del *enunciado mayestático*, el uso de una primera persona que incluye al otro. El crítico argentino identifica, sin embargo, una ruptura en estos aspectos y una disociación frente a la organicidad del pueblo; el cine de Glauber Rocha muestra, sobre todo en *Tierra en Trance* (1967), que ya no hay líder para interpretar la palabra del pueblo, y cuando este tiene la palabra rechaza el papel que se le había asignado. “La alegoría se suspende, el pueblo se torna ininteligible y lo real es imposible [...] Se pierde casi todo en términos de política [...] pero se conquista una lectura más plural, menos dogmática y plena de matices” (186). Si antes el pueblo era la concreción entre imagen y acto, con Rocha el pueblo es un concepto y deja de ser lo real

puesto que es “un mito burgués”; frase que finalmente abre la fisura frente al cine militante de los sesenta.

A pesar de ello, Aguilar asegura que, si se busca una ruptura total en la coreografía de los cuerpos y el plural mayestático, “fue sin duda la colombiana *Agarrando pueblo* [...] la que fue más lejos poniendo en escena la coreografía de un hombre solo, del lumpen, de aquel que no puede reducirse ni a la voz ni a la mirada del otro y que tampoco acepta ser insertado en la dialéctica mayestática del líder” (187). La película demuestra “que lo que se quería agarrar, con la seguridad y el entusiasmo de quien atrapa lo real entre sus manos, era un espejismo, un mito o un deseo obsceno de quien miraba” (188), efectivamente el pueblo que se transmite en esta imagen cinematográfica no pertenece a lo “real”, es producido por el cine como un espejismo que resulta de la relación de poder que instaura la mirada del cineasta vampiro, que ubica gaseosamente esa masa y en ella solo busca locos, prostitutas, gamines, etc. Sin embargo, me parece que el pueblo intenta, a través de aquellas miradas que responden con incomodidad a la presencia de la cámara en las calles, quebrar ese espejismo y desatar su presencia.

La mirada en la película posee dos direcciones, quienes observan también son observados: una mirada bidireccional se completa en esa respuesta a la mirada de quien observa, porque además quien observa (la cámara) registra conscientemente esas miradas. El pueblo o los muchos miran y se encuadran en la cámara no solo en la escena del hombre de los chuchillos, sino también cuando ese hombre del *lumpen* aparece en la película. Ese hombre al que se refiere Aguilar, que no es el único lumpen, pues también hay prostitutas, locos, etc., hace parte de esa mirada focalizada en encontrar ejemplos de miseria, pero no está reducido totalmente a la mirada del otro ya que la suya es la única en todo el relato que se impone frente a la cámara y que interrumpe la acción cinematográfica, desautorizando el ejercicio de ese consumo, de ese valor de cambio en la puesta

en escena. Ese hombre está en el pueblo y es el verdadero enunciado mayestático, pues es él quien dice lo que aquellas miradas evocan e insinúan, quien dice por la totalidad de la masa en la última escena: “¡Ahhh!, ¿con que agarrando pueblo, no? [...] ¡solo vienen a filmar aquí pa’ hacer reír a los demás por allá lejos! —”.

Se produce un pueblo desde la imagen del cine y es necesario activarlo y con-formarlo, de-formarlo. Las miradas que observan al realizador y su cámara, son partícipes en el ejercicio de la mirada de la película y, aunque al pueblo no se le permita ser un sujeto activo, con voz o representación propia, este debe reaccionar, pues la pregunta del taxista, por ejemplo, “¿para qué están grabando esa película”, proviene de una aceptación pasiva de la cámara y su curiosidad no implica una incomodidad, en cambio, la pregunta que parece leerse en los ojos y miradas de los demás, indica un posicionamiento crítico, que se pregunta y sospecha lo que sea que aquellos vampiros de las cámaras van a registrar de ellos, pues cercano o no, los va a producir en un ejercicio de distanciamiento, estas miradas son las que precisamente desenmascaran la falsedad de la cámara y el cine, desnaturalizan su producción, la interrumpen, están allí presentes no tanto para afirmar al pueblo sino para indicar que es la mirada del pueblo la que debe advertir sobre la cámara, aunque este no preexista a su mirada.

Es sobre la mirada del pueblo, sobre su representación (sesgada, mercantilizada) que es necesario un desengaño de esta, la activación resulta al develar el artificio del falso documental; el hombre del lumpen conlleva a ese desengaño. Para la escena final los realizadores contratan a unas personas para interpretar a una familia que vive en condiciones de extrema pobreza, imagen que responde al imaginario pleno sobre la miseria. En esta preparación de la escena, que parodia y carcome con brutal ironía la realización cinematográfica, se mantiene y se lleva a su punto máximo no solo la imitación sino la pregunta sobre la objetividad de la imagen documental. Todo

pretende ser calculado (“la familia aquí”, “el trípode allá”, “ahora es zapatero, no carpintero”, etc.) para poder “re-tratar” “re-poner” y llevar una imagen que deje índices de su producción, que supuestamente pertenece a una situación real (la pobreza) en Bogotá. Cada actor es una parte del mecanismo del falsario documental y las preguntas del “periodista” refuerzan la crítica al amarillismo sobre el tema de la miseria y el tradicional formato documental de las entrevistas.

Es aquí donde se nos ponen otros anteojos. Es una escena contundente en todos los niveles: la crítica voraz contra la subordinación del capital queda ejemplificada en la figura del productor; el llamado de atención hacia el actor, comprado en sus propias narices y la denuncia de la *pornomiseria* del trabajo audiovisual de la época. Hay que leer con cuidado, pues cuando el “hombre del lumpen” irrumpe en la puesta en escena (la de la “familia pobre”) que está dentro de otra puesta en escena, la relativa al falso documental propiamente, este segundo nivel de ficcionalidad refuerza la idea de simulacro dentro de la narrativa. Aquel “¿quedó bien?” junto con la mirada frontal a la cámara fundan, al final de la película, el momento en el cual se rompe la apariencia de documental y nos desengañamos de su imagen, pues se devela el artificio y se rompe la teatralidad; no en vano, además, la imagen entonces se nos muestra a color, como si ya la cinta estuviera *revelada*. Todo entonces resultó ser un fraude, una apariencia, una puesta en escena y una simulación programada, preparada y consiente de su accionar. El punto clave de esta película, la advertencia de que lo que se ve en la pantalla no corresponde a lo real, sino que precisamente su imagen, la del pueblo en este caso, es producida por el cine, nos sugiere la presencia y la activación de una mirada barroca que la invención y cuestiona hasta el límite los fundamentos de eso que cotidianamente llamamos “lo real”.

El espacio, sin embargo, pensado como la ciudad, en cada caso, desmantela otra categoría una vez la mirada ha traspasado el primer espacio de las apariencias, dimensión que se podrá

recorrer, interrogar y cuestionar, pues corresponde a una experiencia constatable tanto para los personajes como para los lectores y los espectadores, pues interviene rotundamente en la construcción de ese espacio enmascarado y sus intereses económicos, políticos y sociales. Si la mirada en el falso documental o desde la atalaya fractura el espacio, inmediatamente se realiza esta hendidura, el tiempo también es interrumpido, quebrado.

La experiencia temporal en ambos casos se fractura si entendemos el tiempo precisamente en los términos de aquel centro de poder que es la Sevilla barroca y que impulsa la narrativa lineal y cinematográfica del falso documental, si el espacio que se percibe con los nuevos ojos es el espacio develado de las falsificaciones, el tiempo que le corresponde también se despoja de sus apariencias: progreso, linealidad, producción, inmediatez, etc. Cuando nuestros personajes renuevan su mirada gracias a la verdad que poseen los anteojos del *Maestro Desengaño* y el espacio de esa ciudad satélite se muestra monstruoso y rebajado, el tiempo que ella evocaba, el de la renovación, instaurado desde su restauración urbanística iniciada en el siglo XVI, junto con el establecimiento de la Casa de Contratación en 1503, también es interrumpido por la hendidura que abre esta nueva mirada, revelándolo no solo como falsedad sino como sostén de sistema capitalista: el reverso de ese progreso está lleno de ruinas, hipocresía, corrupción y muerte.

Aquella linealidad que se instaura como sinónimo de avance moderno, el tiempo de la producción y la industria, se dispone en simultaneidad con aquello que contradice y rebate ese progreso, los animales, la corrupción, la miseria se ven al mismo tiempo que las apariencias intentan mantener el ideal que corresponde a sus roles sociales, correspondientes a los de una ciudad como Sevilla.

Esta simultaneidad y la ruina que se instaura en el progreso se radicaliza en el caso de *Agarrando Pueblo*, pues aunque Deleuze asegure que no existe una *imagen-tiempo* para el cine,

dado que el tiempo es un elemento que recrea pero no posee, el tiempo de la modernidad se rompe cuando nos desengañamos de la imagen documental, pues esta también abandera la verdad y el control absoluto que proclama el sistema capitalista, que, como hemos visto, ha fagocitado el valor de uso de una imagen social hacia el valor de cambio de la misma. El tiempo que se desmantela en aquella nueva experiencia temporal nos insiste en esa potencia barroca que interroga y cancela aquel valor de cambio. Romper el tiempo es crear una temporalidad simultánea donde se revela el lado oscuro de los proyectos que se instauran en las metrópolis, sus pretensiones y el camino alternativo para interrogarlas, evidenciarlas y combatirlas.

Es lo que sucede cuando Miser Pierres se pone los anteojos y ve, en su *juicio*, las formas sin apariencias, que ridiculizan y críticas a sus actores y pretensiones, ve el tiempo en el que se está fraguando aquella ciudad, un tiempo debilitado por las hipocresías y vanidades cortesanas y las ansias del poder, me refiero a lo que pasa con la escena del médico y el jumento nos habla de que lo que conlleva a esta inversión hacia lo animal es una crítica, en su caso, al engaño que encarna la práctica médica y por tanto, la corrupción que posee el campo de la medicina de la época⁴².

Este anacronismo, en tanto se desfasan el espacio y el tiempo, indica para la cinematografía barroca que tiene que fracturar el tiempo del capitalismo y reconocer el tiempo mismo que se desprende de la imagen que intenta registrar, pues, en este caso, nos enseña que aquella miseria, pobreza, si bien es una realidad social, está medida por el tiempo de la conciencia capitalista, moderna y extranjera. Esto se desprende de aquella escena el final de *Agarrando Pueblo*, donde el productor intenta sobornar al señor que protesta por su casa, quien rompe las cintas, quien rompe la puesta en escena para revelar el teatro y la ficción, la falsedad del documento, que trataba de

⁴² Op. Cit., p.23.

suspenderse con la perspectiva lineal que brinda el montaje, perspectiva casi análoga a la del tiempo de la modernidad, el progreso y que se cristaliza en la figura de los directores, dueños del relato, del equipo, del diseño e imagen de ese producto que construían en su discurso.

Este tiempo que corresponde a dichos espacios se consolida como tal en la estricta relación de la ciudad y la modernidad, pues los fenómenos que se ven en estas urbes responden al desarrollo urbano, uno de los pilares de esta subjetividad, que necesita para la producción en masa de las mercancías del capital, la concentración de la población en un mismo sitio, la industria concentra para sobrevivir, pero no cuida en absoluto, no le interesa, las vidas que la mantienen productiva. La sociedad industrial convierte simultáneamente estos espacios, para la perfecta estrategia del capitalismo, en los lugares de mayor consumo de bienes y servicios. Los espacios de *Agarrando Pueblo* son esto mismo, ciudades latinoamericanas que para los años setenta ya han sufrido procesos de industrialización que han dejado a su paso eso mismo que ellos recogen, locos, prostitutas, gamines, etc. Pero la masificación de las ciudades, situación presente en los procesos urbanos latinoamericanos y en cualquier espacio industrializado corresponde, precisamente, a una reacción frente a un tiempo específico y sus sucesos.

Me refiero a que, como señala José Luís Romero, en *Latinoamérica, la ciudad y las ideas* (2001), los procesos de masificación necesarios para convertir a las ciudades en centros industriales y productivos responden ciertas demandas económicas y comerciales, que en este caso, son la antesala para que aparezcan en esa masa, no solo sujetos lumpen, sino sujetos que no son aptos para las lógicas de la producción capital y, desechados, empiezan a engrosar las filas de lo que empieza a consumir la industria del espectáculo, la miseria, la pobreza, etc. En específico, Romero nos cuenta que las ciudades masificadas latinoamericanas, luego de la crisis de 1930, la que se conoce como la Gran Depresión, debieron ajustar las relaciones con los países extranjeros

que les compraban y vendían, a tal punto que solo podía atenerse a las condiciones del mercado internacional, deprimido y feroz, pues viendo caer sus cimientos desde la primera guerra mundial, los países europeos y Estados Unidos intentaban salvarse y preservar lo poco que les quedaba. Para ello uno de los pasos más importantes fue ajustar sus relaciones con los países de la periferia, los que les daban las materias primas y les compraban productos manufacturados. Las ventas se retrajeron y los precios se desbancaron. Los poseedores latinoamericanos de la riqueza replicaron esta estrategia por estar reducidos a estas condiciones, las nuevas relaciones entre el capital y el trabajo se edificaron entonces siempre a través de una energética política represiva a las clases populares, las que vemos efectivamente en las cámaras del grupo de Cali, que caídas en la miseria empezaron a buscar horizontes de salida, migrando hacia las ciudades, igual que los cineastas.

En algunas de estas se desarrollaron ciertas industrias que pretendían sustituir importaciones, que hicieron aparecer una demanda de trabajo urbano con una remuneración considerable que desató la imaginación de los sujetos de la periferia, que, con sus sueños en frente, llegaron a estas ciudades sin saber que serían tragados y devueltos como sujetos dispensables para el trabajo. “Había desarrollo urbano y, al mismo tiempo, desempleo y miseria urbana, porque la oferta de trabajo superaba siempre a la demanda” (320), lo que nos confirma que la fisura que abre la mirada barroca del desengaño en el espacio y por tanto el tiempo de la modernidad responde a esta dialéctica progreso-miseria que compone la propia naturaleza del capital.

Para el caso de Sevilla, aunque no se pueda hablar de procesos industriales como los latinoamericanos o, mejor dicho, iguales a los que ofrece la revolución industrial del siglo XIX para la media modernidad, basta con recordar, estableciendo ya de todas formas, en una opacidad prudente, una analogía con estos procesos. A finales del siglo XVI, Sevilla era la ciudad más rica y poblada de España, con cerca de 150.000 habitantes, así como la más cosmopolita del territorio

hispanico. Esto se debía a que ella albergaba el completo monopolio del comercio con América por real decreto, la plata que traían los galeones que llegaban de las Indias financiaba las nuevas y tan importantes iglesias barrocas para el fervoroso espíritu contrarreformista español de la época. (La plata era el metal que más llegaba a su puerto, nos recuerda Lope de Vega en una seguidilla: vienen de Sanlúcar/rompiendo el agua/ a la torre del Oro/barcos de plata).

Como es normal con la acumulación del capital en las ciudades, esta bonanza permitía que en ella convivieran todas las clases sociales, la nobleza, la clase burguesa de comerciantes y los más pobres, vividores y pícaros, que vivían al margen de la sociedad; los que encontramos precisamente como inspiración en las obras de Cervantes, las comedias de Lope de Vega y Tirso de Molina, y en las pinturas de Velázquez (lo que crea una nueva focalización y exaltación de aquellos sujetos que viven ya no en el brillo del oro y la nobleza, sino en la oscuridad de las grandes urbes).

Existe en la producción de Gilles Deleuze un período final entre (1981-1995) donde publica *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), dos libros claves en donde se problematiza el cine a partir de las tesis del movimiento y el tiempo de Henri Bergson y de la de los signos de Charles S. Peirce. Estos libros son el registro de las clases sobre cine que Deleuze brindó en la Universidad de Vincennes (actualmente, París VIII Vincennes-Saint Denis) entre el 10 de noviembre de 1981 y el 12 de junio de 1984.

En rigor, esta producción filosófica clasifica las imágenes del cine a partir de la conjugación de diferentes conceptos. El primer tomo clasifica las imágenes cinematográficas que pertenecen al régimen que denomina *imagen-movimiento* y define varias *especies: imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pulsión e imagen-acción*. En la segunda categoría inicia un análisis sobre la crisis de la *imagen-acción* en el cine norteamericano a partir de Hitchcock, que introduce la *imagen-*

mental como posibilidad para la aparición de un nuevo régimen cinematográfico de posguerra. Este régimen se denomina *imagen-tiempo*, es decir, situaciones audio-visuales opuestas a las situaciones sensibles del cine clásico de Hollywood.

Sin embargo, es el tercer volumen de sus clases, publicado bajo el título *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, el que dialoga con precisión con el concepto de lo falso y sus simulacros propios en la imagen cinematográfica; desde esta lectura propongo una indagación más profunda sobre lo real y lo falso para nuestra discusión y, de igual manera, iluminar otros caminos para ella. Este libro continúa con la indagación en torno a la *imagen-tiempo*, pero se enfoca en las *potencias de lo falso*. Deleuze desarrolla su tesis a partir de la pregunta: “¿Hay una relación, un vínculo particular entre el cine y la potencia de lo falso?”.

Me interesa retomar la introducción al curso, *Verdad y Tiempo: el falsario*, pues para nuestro planteamiento es clave indagar la noción de lo *falso* en ambos casos de estudio, ¿a qué nos referimos con lo falso y lo real en la imagen?, ¿la ciudad vista sin anteojos es falsa? ¿son falsas las representaciones en tanto predeterminan la forma de lo presentado?, ¿hay miradas falsas o imágenes falsas? y lo falso, ¿en qué consiste? Deleuze define y relaciona esta noción con otros conceptos en un ejercicio de “binarismos barrocos”, incluso, de una codependencia similar a la de los *pliegues* y *repliegues* en su teoría de la mónada. Lo falso se opone a lo verdadero y lo verdadero *no es lo mismo que lo real*. Ambas categorías están en la escisión y en un límite similar al de los pisos exteriores-interiores, pues “lo verdadero es la distinción entre lo real y lo imaginario” (21) y esto resulta en la diferencia entre la *esencia* y la *apariencia*, donde la esencia corresponde a lo real y la apariencia a lo imaginario. Lo verdadero se define por la diferencia y si lo falso es lo opuesto a lo verdadero, no es lo imaginario o lo aparente y tampoco es posible distinguirlos: “lo falso es la confusión de lo imaginario con lo real, de lo aparente con la esencia” (21). Esta incisión no ilumina,

sino que enrarece: “se llama error al acto que consiste en cometer esa confusión” (22), y se ubica en el opuesto del binomio⁴³.

En este punto, lo que determina el lugar preciso en donde habita, metafísicamente, este cristal es la unión de nuestros objetos de estudio: la imagen. Deleuze dice a sus estudiantes: “Ustedes comprenden que la distinción entre lo real y lo imaginario, entre la esencia y la apariencia, debe producirse en la imagen. En efecto, no tenemos manera de salir de la imagen. Entonces, tanto la distinción como la confusión se producen en la imagen” (21).

Siguiendo esta teoría, la imagen del falso documental es la imagen-cristal, donde no podemos asegurar si lo que vemos es real, en tanto representación o imaginario en tanto modificación y, además, porque en él falso documental todo el tiempo se dan atisbos de verdad y atisbos de falsedad, hasta el momento de desengaño. Aquí, por tanto, el falso documental posee un barroquismo de formas a la segunda potencia, en tanto hay opacidad y develamiento en una misma imagen.

Desde esta perspectiva, si pensamos lo *real* en *Agarrando Pueblo*, tenemos que pensar entonces en la esencia de la imagen, y la imagen esencialmente es el simulacro de la representación de la pobreza que ha sido encuadrada y puesta en escena para amplificar la crítica y parodiar la realización documental de la época en Colombia, el objetivo es llevar al espectador a cuestionarse sobre la ética del cine y lo que este representa; lo real es el simulacro. De esta manera, el momento de desengaño en el falso documental es precisamente el momento donde se puede distinguir aquella máscara que simula documentar y revelar nuevos órdenes invisibles para el ojo común. El

⁴³ ANEXO, podemos ilustrar el cristal que construye Deleuze con estas nociones de la siguiente manera (digo cristal a propósito, como se verá más adelante).

desengaño arroja lo real, al distinguir la apariencia de lo que se quería transmitir con la película. Lo verdadero es entonces la crisis ética y moral de lo que se presenta y cómo se representa algo para el cine.

Sin embargo, este análisis evidencia una lectura externa sobre la película, es decir, en el cine solo puede haber apariencias, pues como dijimos anteriormente, su tecnología y metabolismo de la cámara-montaje no permite acceder a lo real propiamente puesto que la imagen está siempre editada. La esencia del cine sería, pues, sus componentes: luz, movimiento y oscuridad y para el falso documental lo propiamente *falso* es el motivo propio de su accionar, ya que confunde conscientemente, a propósito, para aumentar el mecanismo de distinción que él mismo activa. Como hemos visto, la imagen cinematográfica no escapa de la confusión frente a las apariencias y las esencias, o entre lo real y lo imaginario, puesto que su naturaleza es capturar *imágenes-mundo*, y la acción de capturarlas ya enrarece en principio su forma, por tanto, así la película documental pretenda en su registro ofrecer una imagen libre de apariencia, no puede librarse de llevar en sí *potencias de lo falso*.

Si pretendemos, por el contrario, analizar internamente la película, me refiero ya no al nivel metafísico o material de su imagen, sino en su contenido más allá del tema de la mercantilización de la pobreza, volvemos a encontrar la dimensión de lo que se pretende *agarrar*, los muchos. Es con la dimensión del pueblo que podríamos pensar lo *real*, puesto que no hay apariencia en las miradas que miran a la cámara, en su incomodidad y sospecha, y al tiempo que se imagina ese pueblo miserable también ese pueblo se presenta como la distinción de ese imaginario, donde sus miradas muestran un cierto desconcierto. El cine interviene en la producción de lo real en tanto deforma, cambia y altera una instancia homogeneizadora de lo social, en este caso, la miseria. Que es real puesto que existe, pero es producida como una mercancía hiperbolizada y exotizada, sin

embargo, no se trata de negar la existencia de la miseria, pero lo real no es lo mismo que la realidad, *Agarrando pueblo* produce una imagen falsa de esa miseria, su realidad no es contada en el documental, pero sí es producida como si fuese lo real.

Para el caso de *Los Antojos*, y para el panorama barroco tal como lo entendemos aquí (si es que podemos pensar en esa categoría dentro del momento Barroco), lo real se sostiene gracias a las explicaciones científicas y religiosas sobre su mundo, justo las que fueron debatidas por sujetos como Galileo y Lutero, por ejemplo; lo real se pone en entredicho cuando las nociones que ofrecen una concepción del mundo son cuestionadas, cuando lo esencial se tambalea en sus cimientos. Los fenómenos de ese mundo ya no son asimilados por la vía de lo sensible, aunque el ojo alcance una considerable autonomía sobre los otros sentidos, pues su giro como productor lo convierte en un mediador sospechoso entre el mundo y su imagen. Sin embargo, a través del ingenio, los simulacros de la vista se liberan de alguna porción de la imaginería de la época, visiones, fantasmagorías, opacidades, son alteradas gracias a la necesidad de desengañarse.

Pero si pensamos en la mirada, sobre la *imagen* de la ciudad y las pretensiones sociales y morales donde se lleva a cabo un desengaño en *Los antojos*, lo *real* está allí bajo un velo de apariencias sociales cuestionadas por unos instrumentos contruidos por la verdad, donde de manera similar al cristal deleuziano, el cristal de los anteojos distingue la apariencia de la esencia en los actores sociales que se observan desde la atalaya. Podemos pensar que lo *real* (lo que en realidad debería verse sobre la ciudad) es descubierto entonces por medio de la incisión entre la apariencia y la esencia. El ojo y la mirada, por si solos, no puede distinguir entre ellas hasta que los anteojos dilatan esa pátina de pretensión social de los actores; su confusión sería el motivo por el cual la mirada ya no es una vía legítima para el conocimiento.

Sin embargo, lo falso no es lo que no es *real* propiamente, “lo falso es el trucaje, el maquillaje, es decir, las operaciones del falsario”, lo que en el falso documental hemos definido como la imitación de la gramática documental, para parodiarla y curvarla hasta exponer su artificio. Es el andamiaje que se construye con sus recursos para simular una imagen específica y hacerla verosímil, sumándole a esto, el montaje, la edición y los demás componentes que construyen el discurso audiovisual. De nuevo, una *función operativa*, el *falsario*, es aplicada en la discusión.

De igual manera, Deleuze afirma que *debe haber un aspecto que corresponde a lo real y otro a lo imaginario*, lo que para nosotros se traduce en la pregunta ¿Cómo podemos identificar lo real y lo imaginario dentro del falso documental? Pues bien, “lo que corresponde a lo real en la imagen es su valor representativo” (21) y lo que corresponde a lo imaginario “es la imagen en tanto que expresa una modificación de mi cuerpo o de mi alma” (22). El valor representativo de la imagen, como ya hemos dicho, sería entonces el pueblo mismo, la idea que se transmite del pueblo y la miseria está manipulada en su enunciado y esta ambivalencia, nos indica una distinción clave frente a la ubicación y el papel de la imagen en ambas textualidades, pues si la representación, la *idea* y lo imaginario operan en la imagen, ni lo real ni lo imaginario pueden formar parte de ella; lo que forma parte de la imagen son los dos polos: representativo/modificativo (22). Así, si la imagen se conforma con ambas cualidades, en *Los Antojos* lo imaginario confluye con lo real, pues lo que se ve sin anteojos es una modificación, en tanto a través de los cristales sí es posible desenmascarar las apariencias y digo desenmascarar puesto que, al ser una sátira, no es posible llegar a imágenes verdaderas, por supuesto que las imágenes originales no son burros, buitres, gallinas, etc. Sino que estos son los revestimientos que esa parodia e ironía que la sátira usa para ridiculizar y criticar la función social que esconden; lo que no indica que no sea posible un desengaño, pero este se reserva solo para aquellos que han subido hasta la atalaya, que se

desprenden por fin de su ceguera para ver los encubrimientos que cada sujeto social elabora, a nivel social, político económico y epistemológico. La capacidad de distinguir la representación de la apariencia y la modificación, el desengaño, se otorga a quien amenaza al poder, al conocimiento que encubre de apariencias a los que se dicen sabios, a la pose de todos ellos; ascienden a la atalaya y a los anteojos quienes cuestionan su propio conocimiento, quienes se preguntan por su misma impostura, por los que, como Miser Pierres, se preguntan por lo que ellos creen ver, es decir, que las personas bajo la torre de La Giralda no puedan ver al médico o al juez en su imagen rebajada, y que ese mismo desengaño solo es posible para aquellos que suben y poseen estos *antojos* especiales, indica que ese conocimiento que recubre al médico socialmente requiere del no-ver, de la falta de anteojos. O sea, ese conocimiento es parte integral del poder en tanto no le conviene que se desmantele su apariencia cortesana, caballeresca, noble, propulsora del control y conservación del poder social. Este puede ser atacado, precisamente, con una mirada desengañada.

Este lugar indefinible, donde se enrarece la distinción entre lo esencial y la apariencia es lo que corresponde a la *potencia de lo falso*: la indecidibilidad entre lo que es real y lo que es imaginario (29). La *potencia* enrarece el límite de lo verdadero, de lo real y lo imaginario, en un circuito donde corre uno tras otro y donde no se sabe y no se puede saber lo que es real y lo que es imaginario, ya no es el error de confundir, sino la imposibilidad de concretar el lugar de cada aspecto en la imagen y por tanto no saber qué es lo representativo de lo modificativo. De esta manera, si consideramos que no es posible definir una forma específica en la imagen, es la *potencia de lo falso* precisamente lo que se confronta con el mecanismo de desengaño en la sátira y el falso documental pues, aunque su función enrarezca la imagen, es su forma lo que sí podemos identificar, la *formación cristalina* que remite a la potencia de lo falso, así como la forma orgánica remitía a la forma de lo verdadero (35). Deleuze afirma que hay cristales o *imágenes-cristal*, y en

estas no se distingue lo que es real y lo que es imaginario porque *son coalescencias de real y de imaginario*.

Esta *formación cristalina* de la que habla Deleuze nos hace pensar en la refracción que produce el lente por el cual el Barroco mira el mundo. Si en el primer capítulo hablamos de las preguntas, inquietudes y avances que la óptica trajo al territorio europeo, miremos cómo aquí sigue siendo el territorio de la sospecha, y cómo Barroco y cine utilizan a su manera los anteojos, pues ambos poseen imágenes de las cuales sospechar, *imágenes-cristal*:

Para volver a hablar en términos de imágenes [...] es como si el punto de vista de la óptica —y los cristales tienen que ver con la óptica— tuvieran un sistema de espejos donde lo que se llama en óptica la imagen actual y la imagen virtual corrieran una tras la otra de tal manera que ustedes ya no pueden distinguir cuál es una y cuál es la otra, ni siguiera de derecho. Eso es: podría decirse también que una formación cristalina es la coalescencia de una imagen actual y una imagen virtual (35).

En el espejo barroco ya no se distinguen las formas, todo está enrarecido y la imagen actual del mundo se convierte en una imagen virtual y sospechosa. El cristal, sin embargo, se rompe con el desengaño barroco, y en el falso documental, la imagen actual que pretende registrar el mundo, como un espejo, es virtual y por eso es posible encontrar sus grietas. El paisaje, el cuadro, el espejo que se presenta de la ciudad de Sevilla en la novela también posee esta coalescencia, pues lo actual es una imagen virtual, que es rebajada de sus apariencias al final del relato gracias a la experiencia de los anteojos. La *imagen cristal* de la ciudad de Sevilla se corrige con los cristales de los anteojos, que difractan el paisaje urbano para que por uno de los quiebres de su imagen sea posible diferenciar la apariencia de lo verdadero, indicando, tal vez, que solo es posible indagar en lo sensible y su relación en la concepción del mundo a través de un nuevo punto de vista que arroje

otras perspectivas y ángulos desconocidos por donde se conocen otros modos de pensar y concebir la realidad.

Finalmente, el *falsario*, o la *potencia de lo falso*, definido como la imposibilidad de definir lo real y lo imaginario, lo representable y lo modificativo, la esencia y la apariencia se encuentra como aspecto de la imagen documental, ya que está en toda imagen cinematográfica. Sin embargo, esta potencia es anulada e ignorada por la pretensión de objetividad y claridad del formato documental, no solo por el hecho de que hay un ojo-cámara o un ojo-director que todo lo traduce o enfoca particular y parcialmente, sino porque pretende registrar y documentar una imagen-mundo sin alterarla, borrando la distinción entre lo real y lo aparente. El falso documental entonces interioriza el *falsario*, se hace uno con él y su imposibilidad de definir formas se convierte en su ironía y, barrocamemente, la lleva al extremo en donde la transforma: él muestra la *potencia de lo falso* en el momento en que quiebra su continuidad. Rompe la *imagen-cristal* para sublevar la *imagen-mundo* de la apariencia de la *imagen-cinematográfica*.

CONCLUSIÓN

Este sería el espacio para concretar esta investigación y exponer algunos problemas claves e indispensables para repensar y continuar indagando esta hipótesis en otros lugares, objetos y problemas. Sin embargo, quiero poner en discusión este trabajo a través de algunas preguntas y vacíos que, por supuesto, poseen una naturaleza barroca. Mi intención es repensar el espíritu de la articulación que presenté en los capítulos anteriores y ofrecer una posible forma en la que esta se compromete con la realidad: ¿qué significa la actualización de un *ethos* barroco en el cine?, ¿hay en realidad una propuesta innovadora, contundente en una práctica cinematográfica del barroco?

Me arriesgaré a contestar estas preguntas sabiendo que mis respuestas no pueden ser totales y no lo necesitan (precisamente la opacidad también es productiva, incluso cuando ella nos conduce solo a más preguntas), pero estos cuestionamientos me permiten por lo menos pensar, como lo hace este mismo trabajo, en la posibilidad real y radical de transformar nuestro presente indagando algunos sentidos y ejercicios naturalizados y amansados por el tiempo y la inmediatez que de él se desprende, sentidos como la vista, ejercicios como la mirada y su poderosa relación con los órdenes que en ella se establecen, la imagen es un discurso que debemos dislocar y repensar minuciosamente. Me parece que aspirar a ese cambio es y debe ser siempre la razón fundamental de la academia de las ciencias sociales y de todos los investigadores y estudiosos que hemos tenido el privilegio de pensar el mundo desde ciertas comodidades y desde el pequeño lugar de impacto que tiene la literatura, diferente al del cine, que crece cada día más y en diferentes formas tal vez por la naturaleza misma de su materia, la imagen.

Esta razón se vuelve indiscutible cuando los académicos hemos nacido en un territorio como el nuestro, en donde cada vez se hace más necesario indagar sin reservas los mecanismos

del poder y las instancias de discusión para interrumpir las lógicas de la modernidad. Nacer aquí, en Latinoamérica, hace que nuestra responsabilidad sea dar lo necesario y agotar ese mismo ejercicio de pensar para que en algún momento las condiciones de existencia sean justas, favorables y equitativas para que ese mismo ejercicio deje de ser un privilegio o un sacrificio de la libertad. Creo que el cine, como la literatura, esto no es nuevo, tienen un papel indispensable en la conformación de nuevos imaginarios, discursos y realidades, pero sobre todo es importante reconocer el sin número de estrategias que se desplazan en sus campos para construir, autorizar, naturalizar y combatir esas mismas realidades. Cada día debemos ser más certeros, más hábiles, más *videntes* en el ejercicio de socavar la imagen, pues ella mantiene un ejercicio de poder arrollador, un ejercicio que precisamente se funda con el uso y la transformación de esta en los siglos XVI y XVII, en donde, la mirada se agudiza para desentrañar sus pretensiones.

Mi propósito al leer entre la literatura y el cine, marco general donde se inscribe este trabajo, es señalar una ruta poco transitada dentro del ejercicio de estudiar un comportamiento particular que reaparece en la modernidad y presenta una constante inclinación por el exceso, lo inestable, lo mutable y donde se invierten las lógicas de la verdad, lo real y las formas estables. No me refiero por supuesto a teorizar de nuevo el retorno de un comportamiento barroco en nuestro tiempo, sino a indagar esta presencia sobre un nuevo objeto de estudio, el cine, el falso documental, y cómo está aparición en el discurso audiovisual potencia otras maneras de mirar el mundo y pensar el imperio de los sentidos y del saber que se manifiesta en el ejercicio de producir, reproducir, naturalizar y autorizar imágenes e imaginarios que le convienen y se ajustan a los órdenes del capital y lo moderno. Por eso es vital entender que el barroco se mueve de una concepción fija y centrada hacia una pregunta sobre las apariencias, la fiabilidad de todos los sentidos, los cuales rebajan lo que se tiene por verdadero, hacen que la verdad se encuentre ahora

en el desengaño; es un modo de ser inconcluso que regresa y se desplaza en un conjunto de características que le permiten seguir vigente y proyectar su espíritu. La incertidumbre se proyecta en la mirada del espectador a través del falso documental, en este caso, como una manera de activarlos frente a la crítica de la imagen documental, pero, sobre todo, si leemos esa cifra barroca, para indagar lo que se considera verdadero de las imágenes recogidas por la cámara. Este subgénero establece una tensión entre la explicación del mundo y la composición del discurso para llamar la atención sobre la construcción de su propio texto, se duda del conocimiento de las imágenes, a través de una forma autorreferencial que se impone sobre el conocimiento de los hechos que acontecen en la realidad y se documentan; imágenes que al tiempo ese las radicaliza en cuanto son eso mismo, imágenes, y no son el mundo.

Lo reflexivo y mordaz de su práctica, como esa conciencia barroca que rompe con las concepciones del Renacimiento y duda del lugar otorgado a la verdad, responde a una crisis de representación en la modernidad que se abre con la pérdida de los referentes y su simulación y construcción en los sistemas de signos, como la imagen o el cine; hay una imposibilidad de lo real, por la suplantación de ello por sus signos que ataca la pretensión del documental de enseñar el mundo tal y como es a través de una cámara. Esta hipocresía, apariencia y pretensión de verdad y conocimiento es la que denuncia la falsificación audiovisual. La función de su simulación documental es usar el engaño para criticar la supuesta transparencia de las imágenes, lo verdadero se presenta como una construcción, manipulada y reducida a una cuestión de estilo. Esto es lo que leo como un ethos barroco, la advertencia a las apariencias, la ubicación de la verdad en un desengaño; sin embargo, el barroco no encuentra una respuesta o una verdad, que el falso documental incluso pretende hacer material, el barroco es en cambio una incertidumbre constante, lo que nos indica que este desengaño no siempre equivale a la verdad pero sí al desvelamiento de

lo falso, la verdad continua siendo parte del terreno de las apariencias, si buscamos un conocimiento en la imagen del cine.

Como dice Christinne Buci-Glucksman, “algo así como un paradigma barroco se reivindica y se abre lugar”, algo así como una forma específica y particular de abordar y enfrentar su presente inmediato *aparece* en el cine, pero no surge de la nada como una entidad abstracta, no es una esencia que pueda trasladarse de ese momento histórico del “barroco” hasta la modernidad del hecho cinematográfico, para poder afirmar, o hacer fracasar en el intento de, que lo barroco está presente más allá de sus límites históricos. Este paradigma, actitud, práctica o estrategia reaparece cuando una crisis vuelve a transformar y a transfigurar el mundo cognoscible. El ethos barroco que se presenta en el falso documental responde a la inestabilidad y la deformación que la modernidad edita sobre la imagen: la afirmación de lo verdadero, de lo transparente, de que podemos no solo consumir sino vivir y reproducir los hechos que se involucran en sus imágenes. Esta evidencia desde luego que está ya en el mismo propósito de *Agarrando Pueblo*, pues al final todo en ella es ficción, no corresponde a lo real, lo deforma para hacernos preguntar, como lo hace la conciencia barroca: ¿qué es lo que vemos y cómo lo vemos? ¿Qué nos intenta decir esto de nuestra realidad?, ¿cómo la construye?, ¿cómo nos construye?

Cuando hablé de una cinematografía barroca, pensaba en aquella afirmación de Walter Benjamin cuando decía que el destino del cine era penetrar la superficie de lo real para poder revelar órdenes y relaciones invisibles para el ojo común, intención que se puede trasladar a la sátira de Ribera y es perceptible en la obra de Ospina y Mayolo; algo que para cualquier realizador o director de cine es claro: el cine es luz pero, por sobre todo, es hacer visible lo invisible, aquello que se denomina “simbólico”, “subjetivo” y, por supuesto “común”, igual que en la literatura. El ojo común es el ojo que se ha perdido, favorablemente, durante el barroco y es el que, a grandes

rasgos, este cine debe mover hacia un ojo nuevo, un ojo que establezca una mirada como puesta en abismo, que indique que para poder ver realmente hay que dejar de ver y comenzar a observar que lo que percibimos, en nuestro caso, no es una mimesis de la realidad, una extensión de lo natural, o un espejo del mundo, sino una parte, una mínima parte de la existencia que los regímenes oculares nos han impuesto; para un cine con emblema barroco, ver significa ver a contrapelo, a contracorriente el mundo sin reproducir lo permitido y lo estable.

Este manifiesto, sin embargo, solo potencia algo que el cine elabora una y otra vez: la subjetividad del espectador, solo que la dirige como un mecanismo que puede dismantelar su propio artificio; lo que se indica ya no es el punto de máxima atención dentro del cuadro, la información en la composición o la importancia de los personajes, se indican las fracturas y pliegues que la imagen posee en su tratamiento cinematográfico y ofrecen un espacio para rebajar su autoridad. Leer un modo de ser barroco en el cine significa seguir indagando las virtudes y poderes instalados y reproducidos en la imagen del cine, en el sentido de la mirada, pero sobre todo implantar una incertidumbre y una mirada como puesta en abismo que advierta el error de creer que el ejercicio del desengaño ofrece una verdad, una epistemología menos hipócrita, una respuesta y un mundo sin teatralidad: lo que el ojo barroco instaure en el ojo moderno del espectador es una nota enigmática sobre la supuesta correspondencia entre el ojo y su objeto, la realidad y su representación en el cine, lo que es igual que desconfiar de las pretensiones de la modernidad que se construyen en ella; este filtro deforma no solo lo real sino lo que pretende serlo.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Argentina: FDC.

Buci-Glucksmann, C. (2015). *El ojo barroco de la cámara*. En: Revista chilena de literatura. Vol. 89.

Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Bustillo, C. (1943) *Barroco y América Latina un itinerario inconcluso*. Venezuela: Monte Ávila.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. España: Cendeac.

Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.

De Ribera R., F. (1632). *Los antojos de mejor vista*. Recuperado de http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/suarez_figaredo_antojos.pdf

De la flor R., F. (2002). *El quijote espectral: desarreglos visuales y óptica anamórfica a comienzos del Seiscientos en el ámbito hispano*. Recuperado de http://www.toposytropos.com.ar/N6/dossier_el_quijote/flor.htm

De los Ríos, V. (2015). *La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz*. Chile: Revista chilena de literatura. Vol. 89.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

Figuroa, C. (2007). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana, cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia-Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

García Santo-Tomás, E. (2015). *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco*. España: Iberoamericana-Vervuet.

García M., Alberto. (2006). *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. España: Depósito académico digital de la Universidad de Navarra. Zer: Revista de estudios de comunicación. Vol. 22.

López P., J.M. (2007). *Medicina e historia natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. España: Universitat de Valencia.

Mayolo, C. (2002). *Mamá, ¿qué hago?* Colombia: Editorial Oveja Negra.

Sougez, M. (2006). *Historia de la fotografía*. España: Cátedra.

Romero, José Luis. (2001). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Ruíz, Raúl (director). (1978). *La hipótesis del cuadro robado* [Película]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel.

Ospina, L. y Mayolo, C. (director). (1978). *Agarrando pueblo* [Película]. Colombia: Satuple.

Valdés, D. Benito. (1623). *Uso de los anteojos para todo género de vistas: en que se enseña a conocer los grados que a cada uno le faltan de su vista, y los que tienen cualesquier anteojos*. Recuperado del archivo de la Universidad de Salamanca.

1.

V S O B.E.
DE LOS ANTOIOS

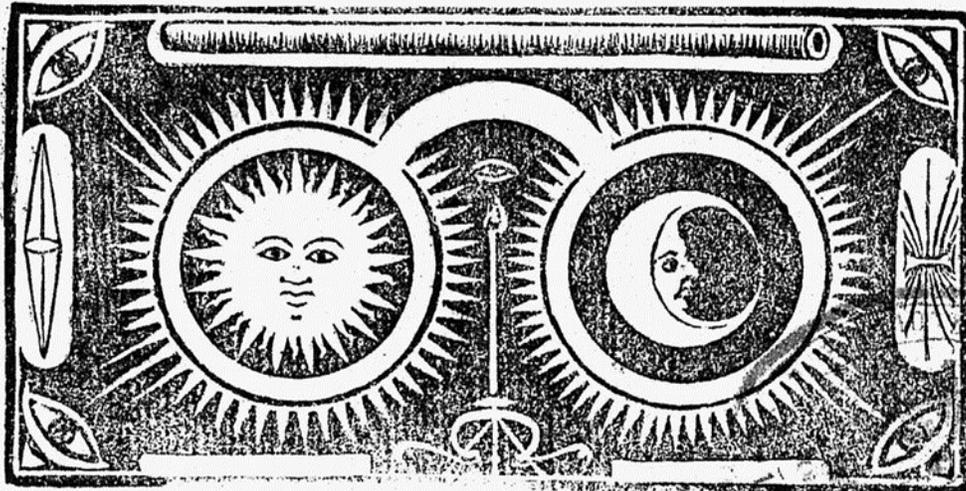
PARA TODO GENERO DE VISTAS:
En que se enseña a conocer los grados que a cada vno le faltan de su vista, y los que tienen qualesquier antojos.



Y ASSI MISMO A QUE TIEMPO SE AN de vsar, y como se pedirán en ausencia, con otros auisos importantes, a la utilidad y conseruacion de la vista.

POR EL L. BENITO DAÇA DE VALDES,
Notario de el Santo Oficio de la Ciudad de Sevilla.

DEDICADO A NUESTRA SEÑORA
de la Fuensanta de la Ciudad de Cordoua.



CON PRIVILEGIO.

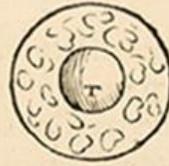
Impresso en Seuilla, por Diego Perez. Año de 1623.

SECUNDA. III.

IIII.

V.

VI.



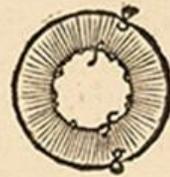
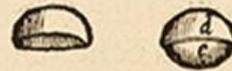
VII.

VIII.

IX.

X.

XI.

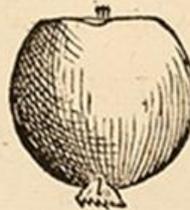
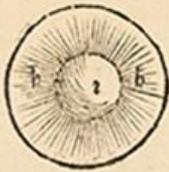


XII.

XIII.

XIIII.

XV.

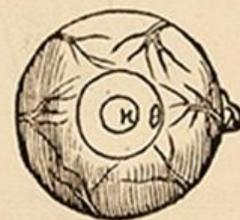


XVI.

XVII.

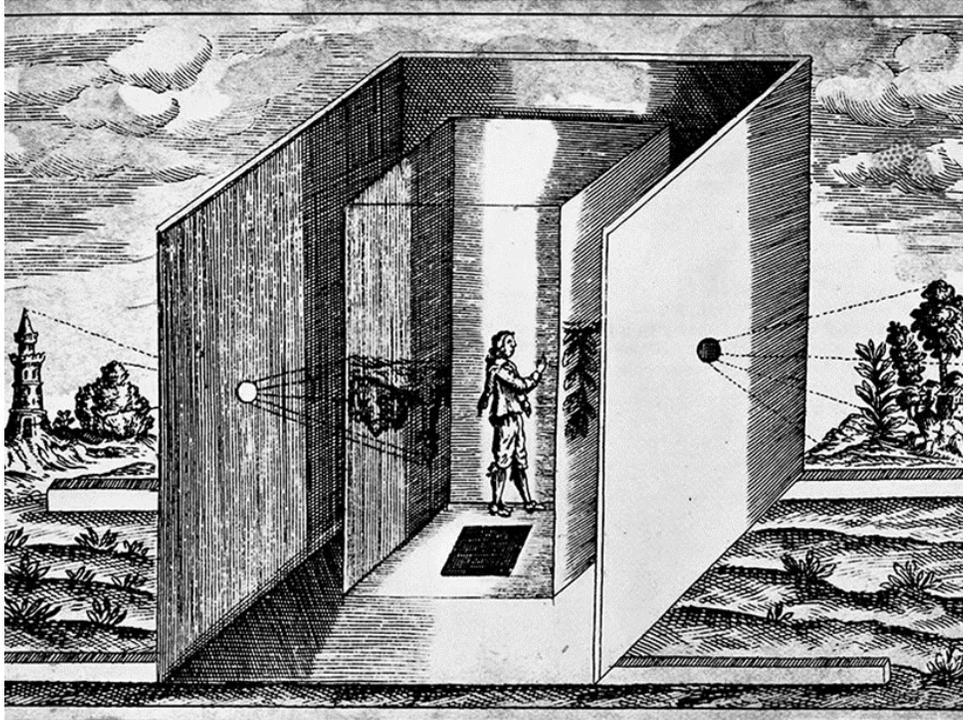
XVIII.

XIX.

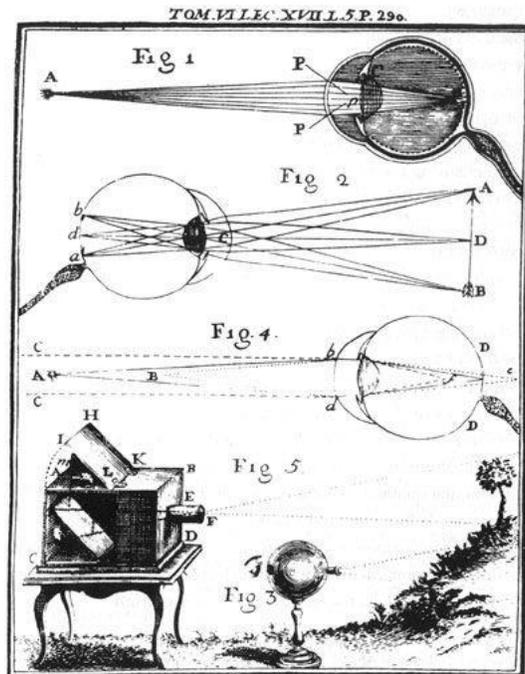


DECEM ET OCTO FIGVRARVM HIC SERIATIM

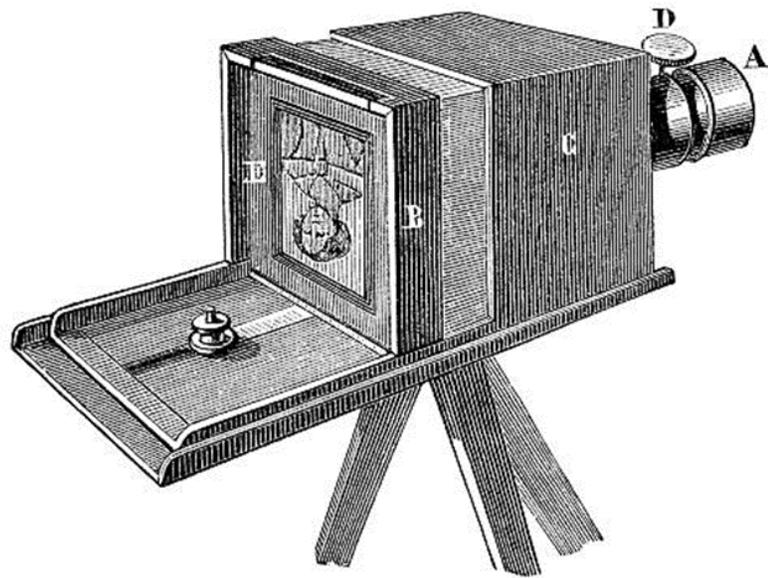
4.



5.



6.



7.

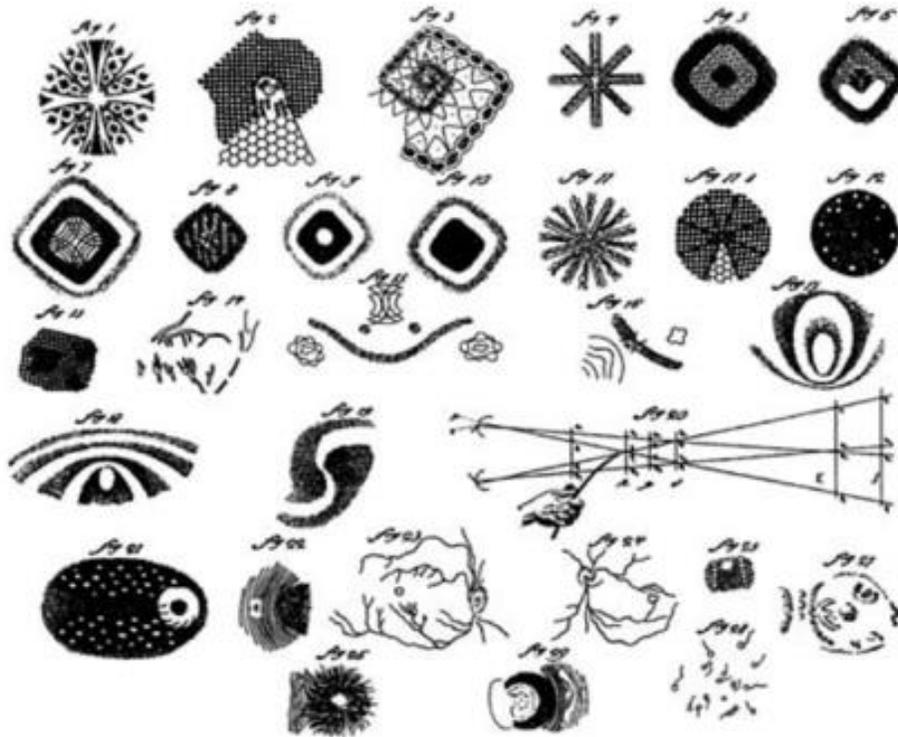
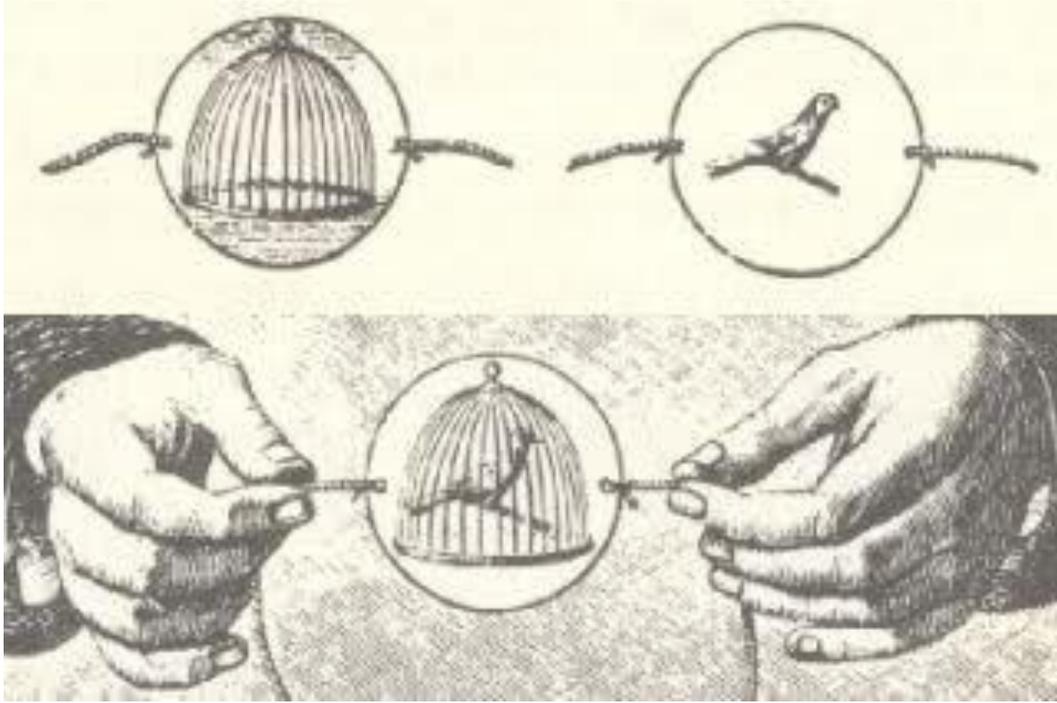
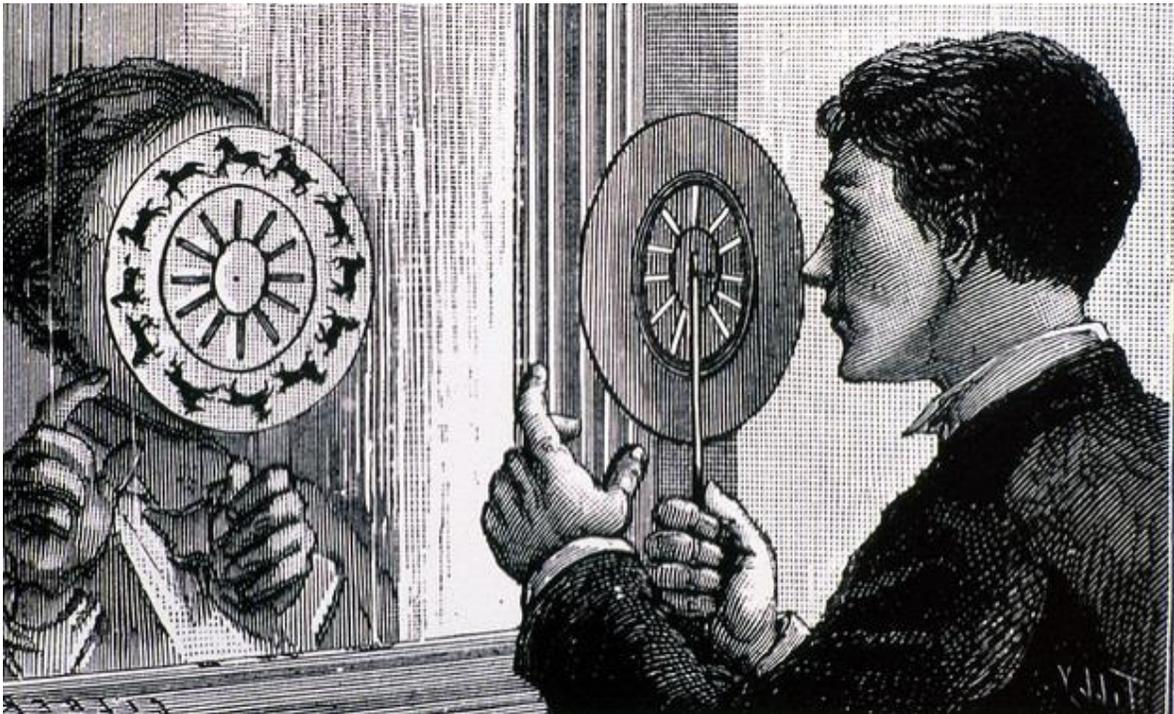


FIG. 3.2. The plate of figures appended to Purkinje (1819/1823a).

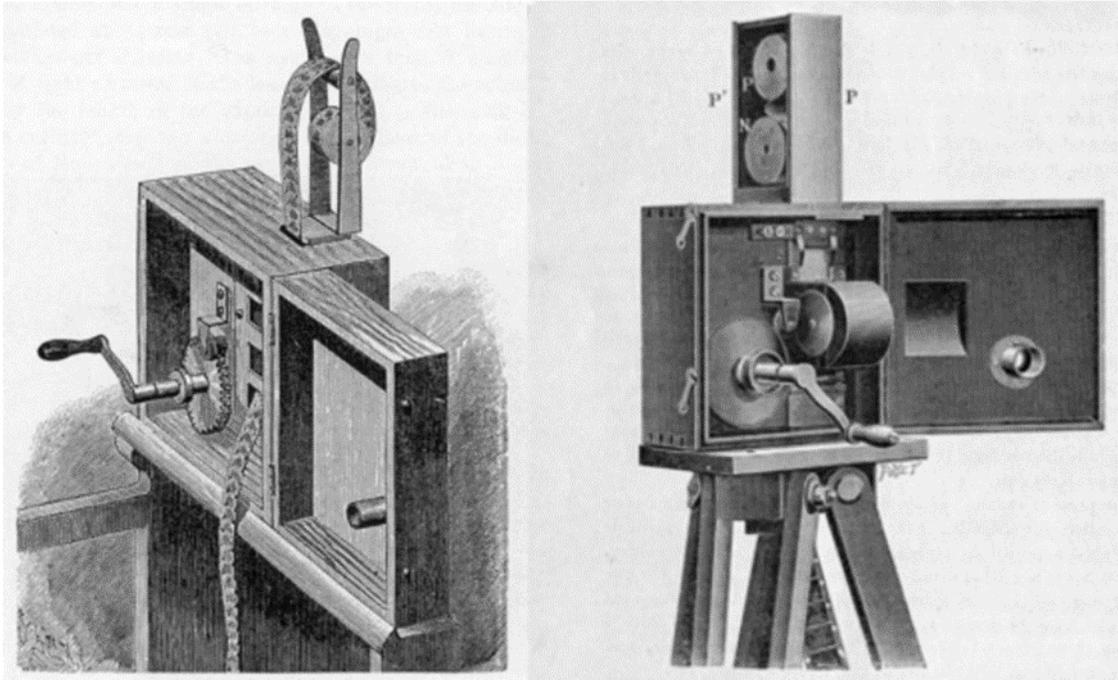
8.



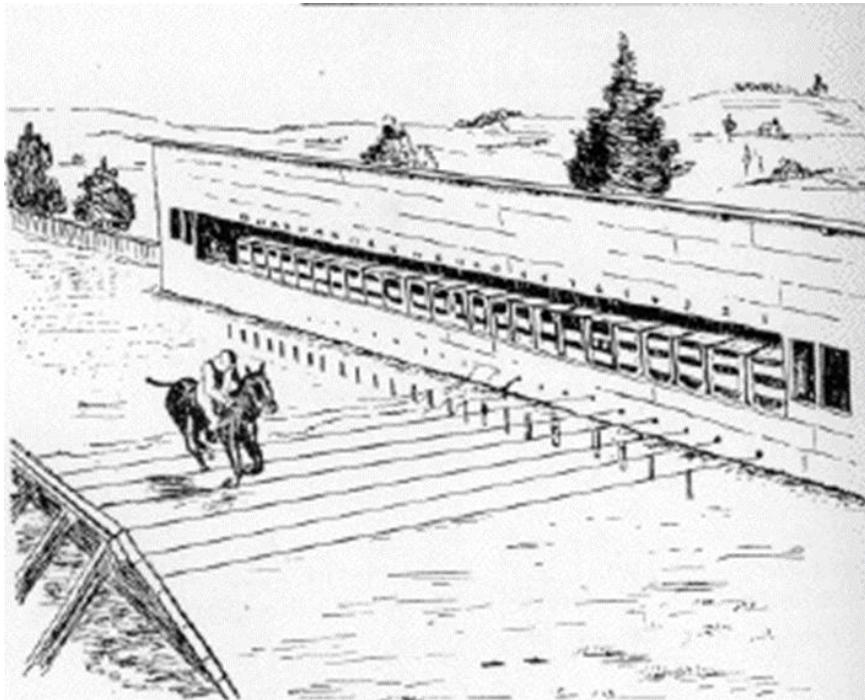
9.

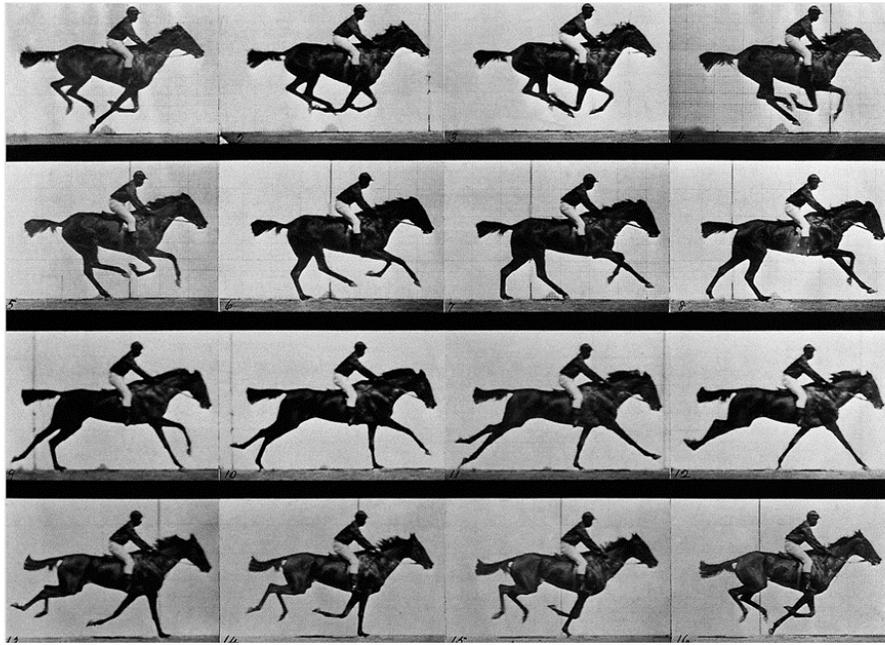


10.

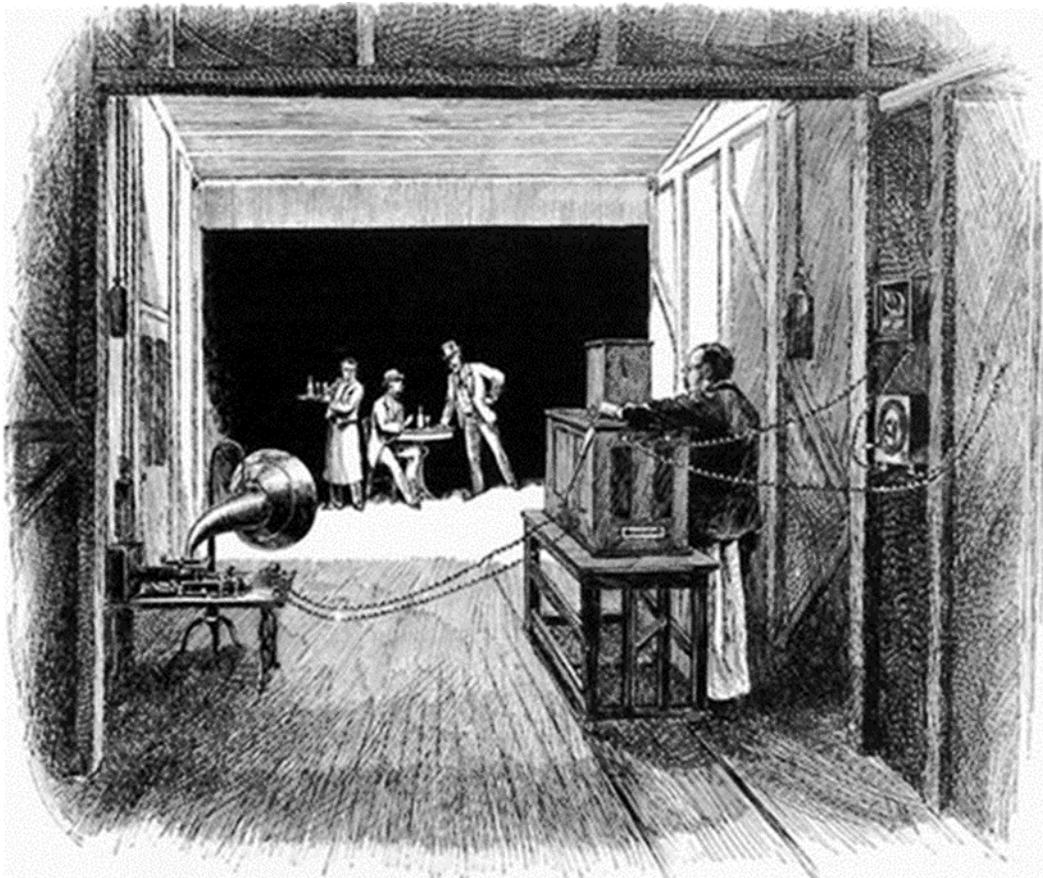


11.

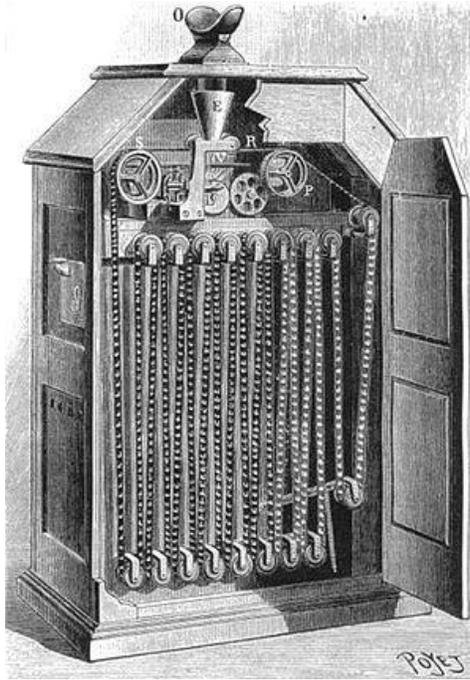




12.



13.



14.

