

Latinoamérica en fragmentos Indicios, micro-historias y cine

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Artículo recibido el 14 de octubre de 2013, aprobado para su publicación el 25 de noviembre de 2013

Resumen

Tras la preocupación por estudiar la capacidad del cine para retratar el pasado, este trabajo recupera el concepto de micro-historia, de Carlo Ginzburg, para ofrecer un mapa del cine latinoamericano contemporáneo. En esta tarea se utiliza la discusión semiótica sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica, para comprender cómo las películas, más que un reflejo de la realidad, son una forma de cuestionarla. Para poner a prueba estas capacidades del cine se analizan varios filmes producidos en Latinoamérica en los últimos años.

Palabras clave: cine, historia, semiótica, signos, Latinoamérica

Latin America in fragments Index, micro-stories and film

Abstract

Following the concern to study the ability of film to portray the past, this paper recovers the concept of micro-history, by Carlo Ginzburg, to provide a map of contemporary Latin American cinema. In this endeavor, the semiotic discussion about the nature of the cinematic image is used to understand how movies rather than a reflection of reality, are a way to questioning. To test these capabilities of film, several films produced in Latin America in recent years are analyzed.

Keywords: cinema, history, semiotics, signs, Latin America

1 Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales, Filósofo de la Universidad de Caldas, Especialista en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas, Candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. Correo electrónico: cfulvarado@umanizales.edu.co

En un singular ensayo sobre su experiencia de cinéfilo, el historiador italiano Carlo Ginzburg confiesa que su amor por el cine, en particular por ciertas películas, radica en su capacidad de romper con su propio tiempo. Algunas películas tienen la ventaja, quizás más allá de las propias intenciones de su realizador y, más importante, del espíritu de la época donde son producidas, de ofrecer pistas sobre el porvenir y, en ocasiones, iluminar, con otro tipo de luz, nuestra comprensión del pasado. Sin duda sus intereses como historiador lo llevan a afirmar que el cine (por lo menos algunas películas), tiene la virtud de ofrecer elementos fácticos para reconstruir el pasado (tal vez anticipar el futuro). Y esos rasgos fácticos convierten al séptimo arte en un fragmento para hacer un mapa de la diversidad de la historia. Por ello es que nos invita a pensar en las películas cuando su tiempo ha pasado, cuando otra temporalidad permite mirar sus imágenes: “...en el estudio del cine, como fuente, debemos pensar también en la vida póstuma de las películas, más allá de la fecha de su nacimiento y del año en que han sido rodadas: también esto forma parte de su condición en tanto que fuentes” (Ginzburg, 2004, p. 204).

Este especial interés por rasgos del cine que operan como elementos fácticos no puede sino comprenderse como una suerte de extrañamiento. Encierran un misterio en calidad de fragmentos e invitan a un tipo de ejercicio de interpretación para comprender la historia tras su desciframiento. Operan como pedazos de un falso mapa que no puede sino devolver un rostro del pasado, visto por el tamiz de un juego de signos en movimiento. Su beneficio es que la diversidad se mantiene, no se puede alcanzar una imagen perfecta del pasado, ni una universalidad soñada por ciertas filosofías idealistas. Siempre la diversidad, nos dice Ginzburg, queda garantizada por el extrañamiento que ofrece el cine cuando rompe con su época.

Nuestro historiador nos ha legado en su obra, más allá de este comentario a pie de página del cine, dos bellas ideas que esperamos nos sirvan para pensar las derivas de un fragmento del cine latinoamericano de los últimos años. Por una parte, la propuesta de un paradigma indicial para la investigación en las ciencias humanas (si bien no se reduce a ellas) que ha abierto un modo de lectura, no solo de la historia, sino de todo cuerpo, más allá de las modelizaciones que el trabajo semiótico clásico (amparado en la idea de código) ha supuesto. Pensar indicialmente el cine no solo permite reconstruir, de otra manera, el modo en que operan sus dinámica sígnicas, sino que permite pensar cómo se da forma a los cuerpos y territorios que componen nuestra experiencia del presente. Por otra parte, su idea de la microhistoria ha ofrecido una singular manera de comprender el modo en que se tejen relatos históricos capaces de fracturar la idea de una Historia universal o una historia unificada. Lo cual, para efectos del cine que no tiene, en principio, un compromiso directo con el pasado, permite reconocer sus virtudes para pensar el modo en que se da forma a una época.

Signos. Violencia contra lo real

Si bien Ginzburg nos ha abierto una singular ruta de análisis al recuperar la importancia del índice al interior del universo cultural, con precisión como herramienta para un estudio de la naturaleza (o por lo menos la idea de lo natural desde un ángulo semiótico) como de las diversas prácticas sociales, la potencia de pensar el funcionamiento del sistema de signos se logra, como lo sugieren Wollen o Debray, al violentar la idea de una correspondencia en-

tre los signos y las cosas. Dicho de otro modo, al pensar en la segunda tricotomía de Peirce (ícono, índice, símbolo), que ha permitido delinear la manera como organizamos nuestra experiencia con lo que nos rodea (lo que se nos o-pone, en palabras de Heidegger), no se busca una clasificación de cada elemento de la realidad como si perteneciese a cada una de estas variaciones, como si se agotara en esta taxonomía. En otra lógica, se sugiere que cualquier objeto semiotizado (es decir, hecho devenir signo a través de un proceso de codificación) puede operar de diversos modos. Puede aparecer como ícono, índice o símbolo según el tipo de mirada que se vierta sobre él. “Las categorías de Peirce son el fundamento para cualquier avance en semiótica. Es importante anotar, sin embargo, que no las considera mutuamente excluyentes. Por el contrario, los tres aspectos, frecuentemente, nos sugiere, se superponen y son co-existentes” (Wollen, 1969, p. 123).

Para ello vale la pena revisar nuevamente el problema de la semiótica, por lo menos en algunas de sus variantes, para evitar hacer de ella una ciencia de lo real en sentido metafísico (una suerte de pansemiótica). Más allá de las disputas que se han suscitado sobre su dependencia o no al modelo de la lengua (ser una suerte de translingüística, como sugiere Barthes) es importante matizar expresiones tales como: ‘la realidad está hecha de signos’, o ‘el mundo es solo accesible en términos de signos’. Ambas ideas en principio son ciertas, y por ello la semiótica supone que nuestro modo de dar forma a nuestra experiencia de lo real únicamente es posible al semiotizar objetos, prácticas, relaciones. Sin embargo, se corre el riesgo de suponer que la realidad está *de facto* codificada en término de signos. Esta suerte de idealismo semiótico corrió con fuerza a través de la idea de Galileo en torno a que la naturaleza está inscrita en caracteres matemáticos. Por ello la tarea de leer el libro de la naturaleza (a través de la geometría euclidiana, principalmente) suponía descifrar un código secreto que subyace tras el mundo que aparece ante nuestros sentidos.

Tras Galileo ha corrido lo que Martin Jay llama el régimen escópico de la modernidad. En otras palabras, una suerte de pulsión por mirar obsesivamente (privilegiando al ojo como órgano principal en el proceso de conocimiento de la realidad) que ha derivado en una implacable ideología de la representación. En términos semióticos esto implica que el signo es una copia cultural que corresponde a una naturaleza previa solo detectable a través del acto de mirar. Y si bien el mundo no se confunde con sus signos, sí se infiere que los signos son emanaciones de las cosas. Este tipo de dinámica ha derivado en la confusión entre el referente y su representación (lo cual ha criticado ácidamente Umberto Eco a partir de lo que denomina la falacia del referente). Sin embargo, afirmaciones como las que antes mencionamos (‘el mundo está hecho de signos’) son más poderosas y sugieren incluso, como se mencionó, una suerte de idealismo semiótico (más allá de una simple ideología de la representación). No es simplemente un problema de adecuación entre el signo y el referente. Se va más allá. Se sugiere que el referente ya está semiotizado, y que el mundo tiene a cuestas un lenguaje natural.

Afortunadamente la semiótica contemporánea ha matizado cualquiera de estas dos posturas. Ni defiende una idealización semiótica, ni una ideología de la representación. Podríamos presentar parte de esta tendencia sugiriendo, en primera instancia, que nuestro único modo de acceso a lo ‘real’ (sea lo que sea que esto signifique) es a través de un proceso sígnico. Con ello no decimos que el mundo esté inscrito en signos (a priori), ni que el papel de los signos

sea el de representar una naturaleza previa. Estamos señalando que nuestro único modo de tratar con lo que nos rodea es a partir de un proceso de semiotización. Nuestra realidad es la de los signos, pero en una clave técnica. Damos forma a la naturaleza en la medida en que la semiotizamos; es decir, que aplicamos técnicas signicas para configurarla.

Como bien lo sugiere Jean Paulus, con su idea de la función simbólica (que nos recuerda la idea de formas simbólicas de Cassirer), lo viviente establece un intercambio de información con el entorno que mediatiza todo con lo que tiene contacto, transformando toda dimensión física. Este proceso adquiere mayor desarrollo en el hombre gracias a que puede otorgar cualidades inmateriales a objetos materiales: "...a diferencia del animal, el hombre puede evocar los objetos ausentes, objetos en el tiempo y en el espacio, por medio de la puesta en marcha de diversos sustitutos: retratos, esquemas, símbolos, signos, palabras del lenguaje, imágenes mentales, conceptos" (Paulus, 1975, p. 7). La función simbólica actualiza la máxima medieval: *aliquid stat pro aliquo* (algo está en lugar de algo). Dicha función nos pone en la pista de los procedimientos, aparentemente de sustitución, que se despliegan para dotar de significado a nuestras relaciones con lo que nos rodea.

En una línea similar Thomas Sebeok, continuador de los trabajos de Peirce, define la semiótica como un proceso de modelización. Su postura sugiere que el modelo (que puede tener diversos modos de configuración) opera como mapa de navegación: "...la semiótica no versa en absoluto sobre el mundo real sino sobre modelos reales complementarios o alternativos de él, y –como Leibniz pensaba- sobre un número infinito de posibles mundos antropológicamente concebibles" (Sebeok, 1996, p. 20). Sin embargo, su postura posee un tono de realismo metafísico (cuando, por ejemplo, señala que la semiótica se encuentra a medio camino entre el libro de la naturaleza y el acto humano de decodificación). Nos interesa pensar que no es posible conocer un mundo más allá de su modelización. Lo que deseamos rescatar es que Sebeok sitúa el trabajo semiótico en el intercambio de mensajes a partir de múltiples soportes para dar forma a un proceso comunicativo. Y esto abre la puerta para la comprensión de todos los sistemas posibles en una clave semiótica, desde un sistema celular que se regenera adquiriendo información del entorno, hasta un complejo sistema de signos como el cine que puede servir de soporte para comprender el modo en que se hace la historia de un pueblo o una nación.

Umberto Eco ha desplegado, con unos interesantes alcances, las potencias del trabajo semiótico teniendo de base su dinámica comunicativa, para hacerlo devenir una teoría de la cultura: "Comunicar es utilizar el mundo entero como un aparato semiótico. Efectivamente yo creo que la cultura no es más que esto" (1976, p. 90). Su propia definición de la semiótica como la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir tiene, en principio, la virtud de poner en evidencia que el trabajo a través de los signos no puede reducirse a un proceso de representación (mucho menos al principio de adecuación), sino a un proceso de codificación fruto del mismo suelo cultural al que da forma: "...los sistemas no existen previamente –no tienen un tipo de consistencia ontológica-, sino que se proponen en el momento que la semiótica supone una estructura, de forma que resulte comprensible un conjunto dado de actuaciones..." (Eco, 1976, p. 101).

Su gran esfuerzo busca demostrar que la investigación semiótica no se agota en taxonomías, ni en la explicación formal del funcionamiento de toda clase de códigos, sino que abarca el

análisis de toda unidad cultural (esto implica que la semiótica no se agota en códigos formales como la lengua, sino que debe analizar todo tipo de materia susceptible de simbolización): "...incluso en donde suponíamos que existía una espontaneidad vital hay cultura, convención, sistema, código y, por lo tanto, ideología. Incluso, prevalecen los modos propios de la semiótica que consisten en traducir la naturaleza en términos de cultura y sociedad (...) todo el universo de la acción que transcribe el cine ya es un universo de signos" (Eco, 1994, p. 241). La cultura será, en efecto, el trabajo que se hace con los signos, desde prácticas de supervivencia de algunas tribus, basadas en señales de humo que les informan sobre posibles amenazas, hasta complejos procesos de simbolización que sostienen nuestro mundo como los códigos binarios o la elaboración del genoma humano. "La cultura surge solo cuando (1) un ser racional estable la nueva función de un objeto; (2) lo designa como el objeto X que realiza la función Y; y (3) al ver el día siguiente el mismo objeto lo reconoce como el objeto, cuyo nombre es X y realiza la función Y" (Eco, 1976, p. 108). Esto, además, permite debilitar la primacía del código como objeto de estudio semiótico y dejar de lado el sueño estructural de descubrir las codificaciones precisas de todo fenómeno que tenga lugar en el mundo. Este debilitamiento tiene un lugar especial en los análisis del profesor italiano destinados a signos de naturaleza visual, como en el trabajo del arte donde no solo pone en evidencia la importancia de reconocer el acto de crear nuevos signos (desde el punto de vista de la producción, de signos por invención) sino el fenómeno de hipocodificación que hace imposible reducir la visibilidad a la legibilidad; es decir, que todo tipo de signo pueda ser formalizado.

Imágenes. El desmontaje del signo

Parte del esfuerzo de la semiótica ha sido tomar distancia del modelo de análisis de la lengua, desplegado por la lingüística. El hecho de que la lingüística alcanzara altos niveles de formalización impulsó a que la sistematización total de todo tipo de signos fuera un proyecto semiótico. La influencia es tan poderosa que el cine fue objeto de una lingüistización. Esta ruta se ve obligada a dar un paso atrás, sino es que a ser abandonada, gracias al reconocimiento de que la materia expresiva de los diversos signos no es homogénea. El vehículo del signo, como lo llama Umberto Eco, determina el modo de funcionamiento semiótico. En otras palabras, se reconoce la importancia de la materialidad de los soportes para la configuración de los signos. Se logra, en gran medida, tomar distancia de cierta tendencia inmaterial que era comprensible para la lengua que puede ser estudiada en términos de relaciones formales.

Sin duda el impulso para pensar, no solo la materialidad, sino el trabajo semiótico por fuera del modelo formal de la lengua, tiene origen en la obra de Peirce que es actualizada gracias a las lecturas de Roman Jakobson. La ya citada segunda tricotomía de Peirce (icono, índice, símbolo), que estudia la relación entre el signo y el objeto que designa, permite una comprensión del proceso de semiotización que debilita el idealismo de las lecturas lingüísticas. Umberto Eco, por ejemplo, pone en evidencia cómo los modelos semióticos trabajan sobre modos de configuración cultural de la realidad. De allí que llame la atención sobre la importancia de una proxemia (semiótica de las relaciones espaciales) y una cinésica (semiótica de las relaciones corporales). En ambas se pone en evidencia que la palabra no puede servir de modelo para estudiar los modos de codificar las relaciones sígnicas.

Por el contrario, se necesitan estudiar criterios materiales para comprender el proceso de simbolización. Por ejemplo, cómo una mano empuñada puede connotar poder, o cómo la distancia espacial entre dos cuerpos, en una confesión religiosa, prohíbe las miradas para minimizar dichos cuerpos.

El hecho de que tanto Eco, como Sebeok o Paulus reconozcan, en términos generales, que existen dos sistemas de signos: verbales y no verbales, nos pone en la pista de la materialidad. Si lo verbal nos remite a la voz (cuya materialidad acústica queda disfrazada) no podemos sino pensar que tras de ella está el cuerpo. Y si el cuerpo se le priva de su voz, de su vocación fonocéntrica, no podemos creer que se reduzca a la pasividad de mirar sino a la necesidad de aplicar sobre sí múltiples técnicas semióticas para operar como un sistema capaz de producir significados, de devenir signo. Para efectos de nuestro interés, en el cine latinoamericano contemporáneo, el estudio semiótico de la imagen cobra relevancia cuando se evita la idea de que la imagen es una representación de una realidad dada o que su naturaleza es completamente inmaterial. En esa medida vale la pena pensar en dos líneas. Por una parte, la crítica al iconismo que desarrolla Umberto Eco, que impide pensar que la imagen icónica sea una representación natural de tipo especular, propia del régimen escópico de la modernidad. Por otra parte, recuperar la importancia del índice en los sistemas sígnicos (en especial en el mundo del cine) en la medida en que revela la materialidad de todo soporte expresivo tal como puede leerse en el trabajo de Régis Debray.

Ahora bien, la segunda tricotomía de Peirce podemos comprenderla, tal como lo sugieren Wollen o Debray, no como una categorización irrestricta de signos, sino como inclinaciones semióticas sobre determinados objetos o cuerpos. Si bien existen variaciones de estas categorías, al igual que divisiones que incluyen otros tipos de signos como señales, síntomas, emblemas, diagramas, etcétera, nos interesa su modo de operación que, a grandes rasgos, sirve de mapa para penetrar en el territorio de la imagen. En esa línea podríamos decir, como insinúa Wollen, que una imagen cinematográfica puede operar como icono (lo cual es básicamente su definición semiótica, en palabras de Eco: *icono temporata*) en la medida en que ofrece información por semejanza con un fragmento del mundo (basados en el hecho de que las técnicas fotográficas permiten una reproducción fotoquímica o digital capaz de permitir el reconocimiento de un referente que precede a la imagen). Sin embargo, la imagen cinematográfica también opera como índice si se piensa que la captura fotográfica está basada en la exposición a la luz. Con ello diríamos que en la película hay una huella de un presunto exterior que queda registrado en la celulosa.

De igual modo, no es difícil pensar que en ciertos filmes, sea por defecto o por intención estética, se pueden ver marcas de la captura visual (por ejemplo, rayos de luz que se hacen evidentes al tocar el lente de la cámara) o deterioros de la película que revelan el soporte o la variación de las proporciones de la imagen, o incluso el cambio del orden de las coordenadas espaciales (inversión de la relación arriba/abajo al interior del cuadro). En esta dinámica la imagen es índice de la propia técnica de reproducción cinematográfica. Tampoco es difícil pensar que ciertas imágenes operan en clave simbólica cuando son altamente codificadas para hacer referencia a aspectos narrativos o culturales específicos. Varios de los experimentos propiciados por el surrealismo funcionan en clave simbólica. En **El perro andaluz** de Buñuel (1928), por ejemplo, se nos ofrecen imágenes cuya lectura privilegia su funcionamiento en

términos de símbolos como los sacerdotes arrastrando el caballo muerto que alude a un tipo de cesura judeo-cristiana.

No obstante, como sugeríamos, el cine, por su propia naturaleza fotográfica, fue alienado en la mayoría de taxonomías como una subespecie del icono. Como consecuencia de ello se ha gestado al interior del séptimo arte una discusión teórica sobre sus compromisos con lo real. No es de extrañar que su propia dimensión icónica lo volcara sobre el sueño escópico de duplicar lo real. Sin duda, sea cual sea la definición que tengamos, el realismo triunfa como ideología dominante en el mundo del cine. El gran esfuerzo de la imagen cinematográfica, que solo comienza con su capacidad fotográfica, es producir un efecto de realidad. De allí que las técnicas de composición espacio-temporal (como el trabajo de los actores) estén volcadas sobre la idea de representar la realidad de modo natural, o incluso de anularla por perfección en la performance. Sin duda los peligros de esta lógica son muchos. Basta decir que el encierro del cine al interior del icono fortalece la idea metafísica de que existe una realidad natural por fuera de los signos, y que la semiotización es un velo que nos impide alcanzar la verdadera sustancia del mundo. Y por ello, no puede verse en el séptimo arte sino una perversión de la imagen (tal como la temería Platón) capaz de hacernos creer que la representación icónica puede reemplazar lo que representa.

Ahora, es cierto que la gran mayoría de personas pueden distinguir la naturaleza artificial del cine y saber que no nos ofrece sino un simulacro de la realidad. Y esto es posible gracias a que, así sea en menor medida, el cine siempre revela su modo de operar como índice y como símbolo. Umberto Eco nos ayuda a debilitar una lectura que privilegie la dimensión icónica del cine con su crítica al iconismo. Su esfuerzo está dirigido a la definición peirceana del icono que supone que es un signo que conserva una semejanza o parecido con el objeto que representa. Con detalle, el pensador italiano ofrece varios análisis para demostrar que no hay realmente una relación de semejanza entre el icono y el objeto desde el punto de vista material. Basta pensar en el cambio de la tercera a la segunda dimensión que aplica para el cine. Pero, lo que es más interesante, es que pone en evidencia que no todos podemos descifrar las imágenes icónicas si no poseemos unas variables culturales mínimas. Su argumentación introduce una mínima competencia cultural para educar la percepción que permita identificar objetos y poder reconocer sus representaciones. Incluso señala que si bien es la forma la que permite el funcionamiento del icono, la semejanza no es de carácter formal. “Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en la que se realiza estas relaciones” (Eco, 1994, p. 202).

En otras palabras, el icono representa un modo aprendido de percepción dentro de un contexto cultural. Lo que reconocemos en él es una modelización material que tiene semejanza con el modelo mental aprendido para desplegar nuestra percepción sobre lo que se nos opone. Si se nota, tanto en las palabras de Eco, como en nuestra explicación, se evade hablar de la realidad, incluso pareciera que se tuviese miedo de hacer referencia a lo real. Y es que precisamente el referente (la falacia del referente) se disuelve o, en otro sentido, queda condicionada al poder del modelo de reconocimiento semiótico. Esto nos permite pensar que la imagen no representa sino que se convierte en un modelo para orientar un modo de lectura.

Y para el caso del cine dicha potencia puede agotarse en una falsa ideología naturalista que, en apariencia, revela al mundo al desnudo, o tiene la capacidad de violentar los modelos canónicos de lectura de lo real.

En esta línea puede reconocerse cómo algunas de las taxonomías del cine (inspiradas, en el fondo, en una variación del uso de los signos) responden a cambios en su modo de operar. El cine primitivo, en sus afanes exploratorios, tiene una naturaleza indicial en la medida en que revela las capacidades de ofrecer huellas de lo real. Su exhibición del propio proceso de filmación (a partir de pornográficos primeros planos), la presencia continua del artificio, se convierten en índices de lo real sin buscar suplantarlos. El cine clásico, basado en uso icónico de la imagen cinematográfica, ofrece al público un modelo de lo real que intenta anular su propia factura, hacer invisible su estructura. El cine moderno complejiza su sistema de representación y da paso a una imagen de naturaleza simbólica solo accesible si se poseen códigos culturales específicos (la imagen dentro de la imagen, complejas alusiones textuales a otras artes). Sin embargo, esta lectura, que está bien encaminada, queda incompleta si no se reconoce que en cada uno de los periodos los otros modos de funcionamiento del signo tienen lugar.

Es indudable que en el cine primitivo la imagen tiene el típico poder icónico, y basta recordar el miedo del público ante la locomotora en **Arribo del tren a la estación de Ciotat** de los hermanos Lumière (1895), como potencia simbólica encarnada en el rostro de la luna de **Viaje a Luna** de George Méliès (1902), solo descifrable para los que conocen el código de los relatos infantiles que dice que este satélite natural está hecho de queso. En el cine clásico el afán de transparencia, la representación perfecta, se convierte en índice, así sea negativo, de un modo de la imagen. La aparente perfección es huella de un cine que quiere reducir lo real a su semiotización, tal como el mundo de los símbolos está presente en la codificación cultural que hacemos de los argumentos históricos, los escenarios urbanos o la lógica de distribución temporal. En el cine moderno, por su parte, la imagen icónica aparece siempre parodiada gracias a su multiplicación, al hecho de que el cine habla de sí mismo, se representa de múltiples maneras. Pero, lo más interesante, es que su estructura deviene indicial cuando se hace ruptura de las reglas narrativas, se revela la presencia de la cámara, se pone en evidencia el soporte material del séptimo arte.

Gustavo Aprea, en un ensayo sobre las muertes del cine, analiza cómo el paso entre estos estratos históricos del séptimo arte ha supuesto, de uno u otro modo, un deceso del medio. Esta aparente muerte aparece reforzada por cambios tecnológicos y al enfrentamiento con otros medios como la televisión o internet. Lo singular es que su análisis del cine contemporáneo, que tendrá que vérselas con su propia muerte, también se basa en el debilitamiento del séptimo arte resultado de una guerra entre imágenes. De ser la imagen por excelencia, pasa a ser una imagen más en una iconosfera saturada por polución visual. Al dejar de gozar del don de la espectacularidad, al cine solo le resta buscar nuevas estrategias de seducción. En términos semióticos diríamos que la imagen icónica se debilita cuando la oferta visual genera un exceso que hace perder la potencia del efecto de duplicación de lo real. Y si la espectacularidad, estrategia del icono decae, solo es por la vía indicial y simbólica que el cine sobrevive. Un cine indicial que ofrece huellas de su propia incapacidad de representar, busca la ruina de lo real mostrando sus propias limitaciones. La imagen-símbolo se cifra para pensar la imagen en un registro que la conecta con otros estratos culturales, que implica un

esfuerzo de desciframiento de los públicos (el debilitamiento de la hipercodificación): "...los espectadores contemporáneos pueden leer cada vez más lo que los medios les ofrecen pero, por el contrario, tienen dificultades para ver lo que les dan a leer" (Aprea, 2009, p. 116).

Quizás el trabajo más interesante para comprender la importancia de la segunda tricotomía de Peirce en el cine sea la obra de Peter Wollen. En un capítulo titulado: 'semiology of the cinema' que hace parte de su obra *Signs and meaning in the cinema*, no solo reconstruye las rutas recorridas por la semiótica desde De Saussure y Peirce hasta Barthes, Umberto Eco, Christian Metz, sino que enfatiza la necesidad de pensar al icono, al índice y al símbolo en el cine como funciones que se aplican a las imágenes. Recupera, para su disertación, la idea de Metz de que el cine es un lenguaje sin una lengua, lo que equivale a decir un sistema expresivo sin un código altamente formalizado. Ya Umberto Eco ha señalado que la imagen icónica no puede ser codificada en su totalidad, si bien es posible reconocer modos parciales de sistematización de sus relaciones a partir del uso de varias materias expresivas. De hecho, parafraseando la idea de la doble articulación de Martinet, señala que el cine opera por una triple articulación entre códigos cinésicos, proxémicos y objetuales. Lo que nos interesa de esta discusión es que la imagen cinematográfica no puede domesticarse por completo bajo ningún ángulo semiótico, lo cual además molesta a quienes tienen una visión pansemiótica de lo real. Y si ya la dimensión icónica conserva siempre un tipo de rasgos que escapan a la legibilidad, el trabajo indicial y simbólico supone que sus modos de clarificación no son universalizables.

Parte del esfuerzo de Ginzburg, cuando sugiere un paradigma de investigación indicial, radica en que este análisis, a partir de indicios, no desemboca en un conocimiento que pueda generalizarse. "Resulta claro que el grupo de disciplinas que hemos denominado indiciales (incluida la medicina) no encuentre en modo alguno un lugar en los criterios de cientificidad deducibles del paradigma galileano. En efecto, se trata de disciplinas eminentemente cualitativas, que tiene por objeto cosas, situaciones y documentos individuales, en cuanto individuales y precisamente por eso alcanzan resultados que tiene un margen insuperable de aleatoriedad..." (Ginzburg, 1989, p. 147). En otra línea, lo que se ofrece es una interpretación singular de cada caso de estudio. De igual manera, el hecho de que el símbolo dependa de una carga de arbitrariedad que solo puede resolver la competencia cultural amplifica esta interpretación a razón de la gran diversidad de rasgos socio-históricos de los pueblos que han habitado, habitan y habitarán esta tierra. Y al reconocer que estas categorías pueden operar sobre un mismo cuerpo o un mismo objeto, se hace imposible un único modelo para dar forma a nuestra experiencia de lo real.

Wollen no solo pondera la co-existencia de las tres variedades del signo (segunda tricotomía) sino que reclama un tipo de análisis que tenga en cuenta sus superposiciones, entrecruzamientos y relaciones. "Lo que se necesita es revivir la ciencia del siglo XVII de los caracteres, abarcando toda la gama de la comunicación desde la escritura, los números y el álgebra hasta las imágenes, la fotografía, el cine" (1969, p. 139). Y en ello coincide con Ginzburg quien recupera el estudio sintomatológico que despliega la medicina para comprender el cuerpo a partir del análisis de toda clase de marcas, huellas o índices. Por eso no podemos dejar de señalar que Wollen abre esta posibilidad precisamente porque pondera el papel que tienen lo indicial y lo simbólico en el cine, incluso sobre el aparente dominio icónico. "El signo icónico es el más débil; se observa que ni las normas o convenciones, o las leyes físicas que gobiernan el índice,

ni la tesis ni la norma del símbolo quedan eliminadas. La representación es arrastrada hacia los polos antinómicos de la fotografía y lo emblemático. Estas dos corrientes aparentemente inferiores son coexistentes en el signo icónico y no puede ser suprimidas” (1969, p. 152).

Para revelar lo indicial en el cine Wollen recuerda el trabajo del crítico de cine André Bazin. Sus tesis sobre una preponderancia realista del séptimo arte (destacando variedades de realismo que pasan del trabajo de Renoir al de Orson Welles, incluido en este cambio el neorrealismo italiano) se soportan sobre la fuerza que poseen los objetos y cuerpos que son motivo de representación en la pantalla. Dicho con simpleza, la fuerza del cine radica en el mundo que representa. Y, dejando de lado el tono metafísico de este tipo de postura, se está ponderando un tipo de relación por contigüidad, un vínculo metonímico entre la imagen y el mundo. Esta extensión, esta prolongación, supone que la imagen opera como índice del Afuera, como huella del mundo exterior. “De manera repetida Bazin señala el lazo existente entre el signo y el objeto, el cual, para Peirce es la característica determinante del signo indicial. Pero mientras Peirce hizo su observación en orden a fundar una lógica, Bazin quería fundar una estética (...). La estética de Bazin acertó en la primacía del objeto sobre la imagen, la primacía del mundo natural sobre el universo de los signos” (Wollen, 1969. p. 126).

Y esta interpretación es interesante porque la base fotográfica del cine es interpretada en términos indiciales. El hecho de que la fotografía sea una extensión lumínica del mundo, la hace, por emanación, un fragmento de lo real. Esto evade el privilegio icónico asociado a su relación de semejanza en términos de forma. Por ello no es difícil pensar por qué el cine de naturaleza realista se convierte en objeto de elogio. Y si bien ello, desde la lectura icónica, puede caer en una suplantación de lo real en términos de reflejo, de copia de un mundo con mayor dignidad ontológica, en términos indiciales supone que lo que se nos o-pone, el Afuera, se despliega a través de un sistema semiótico, opera, por función simbólica, para permitirnos dar sentido a nuestras experiencias.

En contrapunto Wollen señala el interés de Metz (semiólogo del cine) por crear una gran sintagmática del filme. Esfuerzo basado en la idea de tratar a la imagen en calidad de símbolo que puede ser arbitrariamente codificado en grandes cadenas significantes. Sin embargo, si bien este esfuerzo puede orientar respecto a los procesos de encadenamiento de imágenes, sigue parasitario de una definición de símbolo de naturaleza lingüística. Dicha definición opera sobre la arbitrariedad en la relación entre el objeto y el signo. Para Wollen, que trabaja bajo la estela de Peirce, existe una vinculación entre el objeto y el signo al interior del símbolo (así dicha relación sea precaria). Y en ello recuerda la visión hermenéutica de lo simbólico que supone que en su materialidad (en su condición significante) el signo cifra su otra mitad, carga sobre sí un misterio que debe descifrarse. Esta visión más orgánica opera de mejor manera en el cine en la medida en que los rasgos analógicos de la imagen permiten, sea por desciframiento iconográfico, o incluso por contigüidad indicial, auscultar la capacidad de simbolización: “...a diferencia del lenguaje, principalmente simbólico, el cine es, como hemos visto, principalmente indicial e icónico. Lo simbólico es la dimensión sumergida. Nosotros deberíamos, por tanto, esperar que en la poesía del cine este aspecto se manifieste de manera palpable” (Wollen, 1969. p. 143).

No es difícil reconocer que Wollen toma distancia de la ortodoxia semiótica y reclama un singular interés por el mundo natural. Este gesto es propio del pensamiento de Peirce. Como

ya sugeríamos esto no supone una ideología de la representación, sino el reconocimiento del intercambio que hacemos con el Afuera para modelar nuestro presente. No hay signos sin materia sobre la cual desplegar la función simbólica. Pero dicha materia no opera a nuestro antojo sino que deja sentir sus fuerzas en el acto de semiotización. De allí el rechazo a la hiper-codificación de la realidad presente en Wollen, y que lo pone de cerca con una naturalización del signo: "...el rechazo de la convención implica una no menos draconiana consideración por la naturaleza. Nosotros hemos vuelto a un territorio familiar: el cine es pseudo-physis, no techné". (1969, p. 147). Y si bien nosotros no eliminamos el peso de la técnica, es decir la semiotización de la naturaleza, sí reconocemos que este proceso opera en un diálogo con las fuerzas que se nos oponen, con la tierra que se cierra, como diría Heidegger, ante el trato procurante de los signos.

Este tipo de postura tiene eco en la perspectiva mediológica de Régis Debray. Sin duda el mediólogo rechaza la semiótica por su obstinado afán de negar el mundo material. Para la mediología la comunicación sígnica únicamente es posible gracias al médium, es decir a los canales matéricos por donde circulan toda suerte de mensajes. Esto, dicho de plano, implica el rechazo a la idea de que el mundo, o por lo menos nuestra experiencia de él, pueda ser codificada a plenitud. Dicha tesis se comprueba en la idea de Debray de que lo visible no es legible. Y esta dura afirmación rechaza el afán semiótico por codificar la imagen hasta convertirla en parte de una gramática. "Tal es en la actualidad el prestigio del signo que todas las imágenes quieren serlo. Ni dignidad, ni redención, ni elevación para el que quiere dar lugar a ver, artista, videasta o saltimbanqui, si no articula al menos *significantes*, una *escritura*, una *gramática*" (Debray, 1994, p. 48).

Su invitación al leer el trabajo artístico bajo las categorías de Peirce no supone una aceptación gramaticalizada de la imagen, sino un mapa de navegación para reconocer de qué manera establecemos nuestra mirada sobre su dimensión expresiva. Y es que, a final de cuentas, tanto Debray como Wollen apoyan una teoría de la mirada. Este acto es el que (como si fuera un gesto semiótico del cuerpo) organiza (modeliza) lo que nos rodea. Dicha interacción es la que permite, por ejemplo, volver a visitar una película de otra época, como pretende Ginzburg, para que nos ofrezca elementos fácticos capaces de dar pie a la historia. De allí que Debray reconstruye la imagen artística desde tres tipos de miradas. Una mirada indicial, propia de los períodos mágicos, que encuentra en el objeto (que normalmente es fragmento) un todo. Es una parte del mundo desplegada fuera de él. De allí que su naturaleza sea mágica. Una mirada icónica, que inventa el arte, observa las obras asumiendo que su virtud es la capacidad de duplicar la naturaleza. Su función es estética. Y una mirada simbólica que supone un corte con lo real para darle origen a un sistema arbitrario de relaciones. El mundo es codificado, es producto de unos y ceros. "La imagen-indicio fascina. Nos invita a tocarla. Tiene un valor mágico. La imagen-icóno no inspira sino placer. Tiene un valor artístico. La imagen-símbolo requiere cierta distancia. Tiene un valor sociológico, como signo de estatus o marcador de pertenencia (...). Estas tres clases de imágenes no designan objetos naturales sino tipos de apropiación de la mirada" (Debray, 1994, p. 183).

Debray si bien no señala que los tres tipos de imágenes se superponen, dice que operan como un bucle. En el arte grecorromano se da el paso del índice al icóno, como en las vanguardias artísticas de comienzos del siglo veinte el icóno cede al dominio del símbolo.

Lo interesante es que en la era que él denomina visual, siguiendo una diferenciación hecha por Serge Daney (la cual también evoca el trabajo de Aprea), tiene lugar una búsqueda del indicio. Si miramos esto con atención deberíamos decir que el cine es un arte, que por lo menos, temporalmente, ha tenido lugar en el tránsito de lo simbólico a lo indicial. Y sin duda el cine contemporáneo revela el peso de lo indicial como si reclamara, no un regreso a una naturaleza sustancial perdida, sino la necesidad de pensar el Afuera sin caer presa de ninguna metafísica. Wollen, por su parte, concluye su reflexión con una invitación a pensar la mirada como un acto de deseo y de dolor, deseo de que nos vean mirando, de ser mirados al mirar, de dolor por ser dominados por lo que miramos, de ser objetos de nuestros objetos, sugiriendo que la superposición de signos potencia el cine. Por ello recuerda cómo en Godard pueden verse operar lo icónico como belleza pictórica, lo simbólico como apertura al significado conceptual y lo indicial como verdad documental del límite del registro semiótico.

Lo mínimo. Cuerpos y territorios

Nuestro interés en la potencia del índice tiene como corolario reconocer la potencia material del cine. No tanto evitar el equívoco de incorporealidad del séptimo arte, sino señalar que su capacidad de operación se sostiene en su trabajo sobre los cuerpos. Y es que no accedemos únicamente a los cuerpos cinemáticos en calidad de iconos, sino que podemos mirarlos como índices del modo en que los cuerpos (“reales”, si es que tal cosa existe) operan, se construyen, se desmontan, se disuelven, se aniquilan. Para hacerlo se han de seguir las pistas que quedan al interior del relato, a lo largo del trabajo diegético del filme. No se trata simplemente de identificar un calco de otros cuerpos, sino de reconocer los cuerpos como fragmentos, como indicadores, de los modos en que, en una época, en un contexto, se organiza un discurso sobre lo real.

Ginzburg con su paradigma indicial nos pone en una ruta de lectura que aleja la historia de su afán de codificar el tiempo. Por ello la idea micro-historia, que no está necesariamente asociada a relatos pequeños, de personajes menores, sino a la renuencia a ser parte de un gran sistema, un capítulo de un gran libro, permite pensar lo que ocurre con el cine latinoamericano contemporáneo. No es gratuito que **Historias mínimas** (2002), título de un largometraje del director argentino Carlos Sorín, evoque, tanto desde su nominación como desde sus relatos sobre un grupo de personajes de la pampa que buscan quimeras sin saberlo, un micro-universo, una trama que forja el presente. Ginzburg nos propone la micro-historia para evitar las historias monumentales. Retomando a Nietzsche pondera la importancia de una historia anticuaria, tejida en las calles, en la voz de sus propios personajes, casi de naturaleza oral, aunada a una historia crítica que sabe que todo relato forma parte de una diversidad: “... debemos, nos dice, combinar la historiografía anticuario y la historiografía crítica, para hacer frente a las deformaciones y a las certezas grandilocuentes de la historiografía monumental” (Ginzburg, 2003, p. 267).

No nos resta sino decir que el paradigma indicial ha de dar forma a la interpretación de las micro-historias tejidas en el cine (en particular en el cine contemporáneo latinoamericano) en la medida en que reconoce en ellas fragmentos de la realidad, que en el fondo son lo único

que podemos obtener de en nuestro choque con el Afuera. Este tipo de paradigma descuartiza cualquier idea de totalidad porque no concibe un mundo más allá del trabajo semiótico, si bien sabe que toda semiótica opera sobre una materialidad que le es vedada como todo. Y en esa medida el resultado es un proceso de individualización, en palabras de Ginzburg, una suerte de singularización de todo relato sobre/de lo real. Y espero que se nos entienda esta doble predicación. Porque no hay relato sin un Afuera que se le opone, y lo único real es el relato que intentamos descifrar: “Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indecisión– que nos permiten descifrarla” (Ginzburg, 1989, p. 162).

Si bien podríamos suponer un mapa del cine latinoamericano, preferimos pensar que estamos simplemente haciendo trazas (marcas de escritura) sobre un conjunto de relatos que, de un modo o de otro, desafían la idea de unidad para un sub-continente como el nuestro. No se trata solo de una oda a la diversidad. Simplemente se desea hacer consciente que si se garabatea con insistencia sobre una misma superficie es casi inevitable que los trazos se crucen, es decir que se hallen puntos de encuentro entre diversas figuras. Y más allá de esta analogía, el encuentro entre singularidades bien nos puede ofrecer una suma de síntomas de una época que se enfrenta a problemáticas comunes. Nuestro interés es interpretar, al interior de cinco filmes producidos en el siglo XXI, el juego de signos (bajo una mirada principalmente indicial) que dan cuerpo a micro-historias. Por ello debemos decir que en estos filmes no asistimos a representaciones de naturaleza épica, ni tampoco encontramos el sistema dramático del cine clásico que supone recompensas simbólicas para los públicos al final de la función. En otra línea estamos ante la actualización de personajes trágicos porque desconocen su destino. No importa si el desenlace que tiene en cada relato está signado por la muerte o cualquier otra suerte de desgracia. Presenciamos múltiples excusas para poner en pantalla lo arduo que es sostener un cuerpo en territorios difíciles de domesticar.

Y estas películas como micro-historias, en algunos casos con más fuerza que en otros, singularizan los conflictos entre los personajes. Esto no quiere decir que no puedan reconocerse argumentos arquetipales a su interior. Solo que su localización no se reduce a un modelo general de comportamiento. El encierro sobre un microcosmos (lo cual no depende de problemas espaciales, pues algunas de las películas privilegian lugares abiertos como es el caso evidente de **Luz Silenciosa** que acontece en las afueras de Chihuahua en el norte de Méjico o **La sombra del caminante** que retrata la vida de dos desplazados del campo por la guerra en las calles del centro de Bogotá) permite reconocer un índice de la necesidad de evitar un gran relato histórico como estrategia del cine. Asistimos a un tipo de cine que, bajo la óptica indicial, nos pone de cara a marcas, huellas, síntomas de una crisis de los modos de interpretar la realidad social. Y si bien esto no es una novedad, su importancia aparece cifrada en el modo de crear los cuerpos, de dar forma a un territorio.

En un filme como **Luz silenciosa** (2007) de Carlos Reygadas, que narra la historia de una familia menonita que habita en el norte de Méjico y pasa por una crisis a su interior por el amorío del padre con otra mujer de la misma comunidad, se nos presenta un singular modo de composición de los cuerpos que responde tanto a la lógica cultural de una comunidad situada históricamente, como a un territorio que carece de cohesión con el suelo donde aparece situado. La película inicia con un plano-secuencia que, gracias a un mecanismo técnico, compendia el paso de la noche al amanecer en un lapso corto. El desplazamiento espacial de

la cámara desciende del cielo hasta las tierras campestres donde reside la familia. Y si bien puede interpretarse como una alegoría de la creación, también pueden pensarse en esta imagen como un indicio de otra temporalidad. Toda la historia nos revela los espacios donde la familia departe las tareas del campo, desde la mesa en que comen, las albercas donde se relajan, hasta los lugares donde cosechan. Y más allá del conflicto matrimonial y sus consecuencias, el tiempo aletargado es marca de una anacronía social.

El modo de construcción del cuerpo, basado en actores naturales, no solo ofrece un índice de realidad cercano a las estéticas neorrealistas, sino que provee una carga de extrañamiento. Pareciera que los personajes operaran en una clave estoica (como si quisiesen renunciar al propio cuerpo). Si bien en algunos momentos la descomposición emocional embarga a los protagonistas (lo que se refleja en su cuerpo como índice de un trastorno afectivo), su propia corporalidad pareciera ser negada. Todo el filme pareciera negar el movimiento de los cuerpos. Mas que pesados o livianos, parecen carentes de volumen (salvo en los momentos de catarsis). Los diálogos, con cierta profundidad psicológica, no afectan el cuerpo. Pareciera que la palabra, incorporal por naturaleza, desmaterializara la carne. Quizás en el fondo todo es un indicio de la labilidad de la especie. No es gratuito que la historia cierre con un plano-secuencia, similar al del inicio, que pasa del atardecer a la noche. No hay presencia humana en esta imagen, sino una semiotización del tiempo natural. La ausencia de cuerpo, literalmente en las imágenes de inicio y cierre, y metafóricamente durante el relato, pareciera el augurio de un tiempo sin hombres, de un posible mundo sin humanos.

El tratamiento del tiempo en esta clave, bien recuerda la simbolización de lo temporal en el cine moderno. La idea de una imagen-tiempo (como sugiere Deleuze) reclama mecanismos de composición para corroer las acciones del relato. Y este tipo de exposición desafía la dinámica de espectacularidad del cine clásico basado en la vertiginosidad. Ello recuerda la diferencia de Debray entre la imagen y lo visual. Mientras lo visual desvanece el tiempo al reducirlo a una variante de la velocidad, la imagen es índice de su duración. Este tipo de síntoma también lo podemos encontrar en la ópera prima de la directora argentina Lucrecia Martel: **La ciénaga** (2001). Este relato bien puede leerse como una historia de disolución. Y ello lo indica el hecho de que no puede hallarse un núcleo narrativo fuerte a su interior. Más que un gran hilo que unifica el filme, asistimos a una suerte de pequeños roces entre personajes que no tienen resolución dramática.

La historia tiene lugar en el norte de Argentina en una vieja finca de descanso situada al lado de una ciénaga. Dicha topografía no solo alegoriza un ambiente pantanoso, una ruina de todo esfuerzo por urbanizar (tanto física como antropológicamente) un territorio donde cierta inercia, asociada a la época de vacaciones, consume a los cuerpos hasta aniquilarlos. Dos familias vacacionan en este singular espacio sin que se haga evidente la razón de los múltiples conflictos. Más allá de los problemas estereotipados entre miembros familiares podemos reconocer un tipo de rechazo de los lazos de sangre. De ello es índice que los cuerpos estén derribados, acostados en camas, literas, en el suelo. Y allí se agolpan unos sobre otros. Se rozan, y siempre hay algún rechazo, una necesidad de cortar el contacto físico entre familiares, entre quienes comparten vínculos sanguíneos. Basta pensar en una de las escenas iniciales en que la madre de una de las familias, borracha, tiene un accidente y termina con su cuerpo cercenado por los vidrios de una botella. Estas marcas que rasgan

la sangre anticipan la destrucción del cuerpo y el rechazo al contacto físico como si fuera una suerte de enfermedad.

Casi parasitarios, estos cuerpos parecieran dejarse llevar por las fuerzas de la tierra, como si abandonasen cualquier semiotización para optar por una negación del proceso cultural propio de los vínculos sociales. Todo ello es relatado acudiendo a tiempos muertos, a la evasión de acciones dramáticas. El desenlace, de naturaleza trágica, revela la muerte de un pequeño niño en un accidente casero. Este deceso no tiene testigos. No hay otros cuerpos para ser afectados. No encontramos código alguno que justifique este cierre, como si no hubiese una estrategia narrativa que justifique tal acción, que le done verosimilitud. La ausencia de sentido, configurada gracias al desmontaje semiótico de los cuerpos, hasta casi su devenir animal (devenir parásito), es síntoma de este retrato del hastío y el tedio existencial.

En **Whisky** (2004), película de los directores Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, se nos presenta una micro-historia sobre un engaño familiar. Ante la visita de un hermano a Montevideo, el protagonista de la historia le solicita a su empleada de confianza que se haga pasar por su esposa. A lo largo de la historia presenciamos el engaño al hermano que desemboca en un viaje a un lugar de veraneo. El estoico personaje, a pesar de sentir afecto por su empleada, niega todo tipo de apertura más allá del rol que interpretan. Ella, sin duda, está enamorada de él pero, a pesar de las posibilidades, no le informa de sus sentimientos. El hermano, que vive desde hace años en Brasil, es el único de los tres que posee un temperamento cálido. Como si dentro del propio territorio, por lo menos en el que se opera metafóricamente no hubiese ya espacio para los vínculos afectivos. Estos cuerpos, que por la edad revelan las marcas del tiempo, anulan cualquier tipo de encuentro. La prohibición del contacto, a pesar de que la farsa ofrece ocasiones para ello, termina por destrozar los lábiles vínculos laborales y por borrar la corporalidad como único territorio para dar pie a verdaderas relaciones afectivas.

En este filme reconocemos el peso de los contratos culturales, el dolor de historias de vidas donde el contacto es negado, a partir, precisamente, de la anulación del encuentro físico. Los largos planos en los que podemos ver a los personajes cerca, desde el punto de vista espacial, y distantes en clave simbólica operan como síntoma de la decadencia social. Indicialmente estamos en presencia del desmontaje corporal a partir de la alta codificación de las prácticas sociales. Y este tipo de relato anula cualquier historia monumental. No hay interés por dar forma a una narración de redención, no hay un héroe dramático que supere obstáculos o que tenga una epifanía que le permita un renacimiento espiritual. Todo lo contrario, la última escena del filme nos revela que el protagonista no sabe cuánto ha afectado a su fiel empleada. Su autismo social no anticipa un hombre del mañana, ni augura tampoco la muerte de lo humano. Simplemente es una micro-historia de la semiotización de un cuerpo sometido a los efectos de poder del mercado.

En **La teta asustada** (2009), de Claudia Llosa, asistimos a un singular retrato que gravita sobre la relación entre cuerpos y objetos. Se nos cuenta la historia de una joven de ascendencia indígena que necesita dinero para enterrar a su madre, quien fallece en la primera escena del filme. Para ello trabaja en la casa de una famosa pianista en Lima. Esta joven mujer tiene un miedo patológico a los hombres, infundado por los relatos de su progenitora sobre cómo fue violada cuando ella estaba en proceso de gestación. Ello la lleva a insertar

una papa en su vagina para protegerse de cualquier posible abuso. Esta práctica, que ella misma considera asquerosa, es el único modo de protegerse de cualquier perverso al 'producirle asco a los que son por definición asquerosos'. Y no podemos dejar de notar, más allá del juego de palabras, que la papa opera como símbolo. En términos prácticos no puede protegerla de un ataque, pero como imagen (ausente en pantalla) ha de operar simbólicamente. Y al mismo tiempo se superpone en calidad de índice. Es la misma naturaleza la que protege del hombre, su valor se torna mágico en la medida en que opera como una suerte de amuleto o repelente.

Más allá de esta figura simbólica-indicial, la potencia de este relato, que nos pone de cara al problema de habitar un territorio, radica en el modo en que la protagonista consigue semiotizar su propia realidad. En este caso la música opera en clave semiótica para abrir un mundo capaz de servir de soporte a nuestra singular protagonista. De su madre, esta joven hereda la práctica del canto en una clave de improvisación. Con la naturalidad de una conversación inventa canciones sobre su cotidianidad lo cual da pie a una estética musical (aunada a su propia lengua, mezclada con el español) que revela el trabajo de la función simbólica. Sus cantos sirven como formas de protección contra diferentes amenazas, casi todas masculinas. La pianista dueña de la casa donde nuestra protagonista trabaja pasa por una crisis creativa (de nuevo la música da forma un espacio vital). Tras escuchar a la joven cantar le promete una perla por cada canción que interprete en un acto de compra de signos. Luego descubrimos cómo interpreta una de estas melodías en un concierto. Pero tras el éxito despide a nuestra protagonista sin el pago prometido. Este acto de usurpación, que no es difícil de comprender en una dinámica de poder, en especial en una clave colonialista, nos revela la necesidad de dominio semiótico. Robar música, sistema de signos (tanto simbólicos como indiciales, sistematizables y atados a la tierra) pone en evidencia la destrucción de otros territorios, el desmontaje de otros cuerpos, y la necesidad negociar con todo sistema de composición de lo real como clave de supervivencia de nuestra especie.

Por último quisiéramos hacer referencia a la opera prima del director colombiano Ciro Guerra: **La sombra del caminante** (2005). Este relato, rodado en blanco y negro, decisión estética que opera como índice del cine moderno, de cierta producción de bajo presupuesto, revela la materialidad de la ficción (la ausencia de color violenta la verosimilitud, el efecto de realidad al que nos tiene acostumbrados el cine contemporáneo). Su composición delata el hecho de que presenciamos una película, y no nos deja olvidar que sus virtudes deben ser indiciales; una especie de ejercicio que mina la ficción con pequeños gestos. Ya sea con intertextos al cine americano (uno de los protagonistas está notablemente inspirado en León, personaje de la película de **El Profesional** de Luc Besson, una suerte de asesino redimido cuya mejor amiga es una planta) o con pequeñas escenas en que se acelera la velocidad de la imagen para generar un efecto cómico (al estilo del trabajo de Buster Keaton), esta obra opera revelando al cine que hace referencia a su propia historia. Dicho de otro modo, se sabotea la ficción desde su interior. La muerte del iconismo (o por lo menos su debilitamiento) corre por cuenta de una narración que revela su factura.

Esta historia nos narra la amistad entre dos hombres, desplazados por la violencia, que trabajan en las calles de Bogotá. Uno de ellos perdió una pierna en un atentado con cilin-

dos bombas y trata de sobrevivir vendiendo pequeñas figuras hechas con la técnica del origami. El otro usa unas gafas de soldador para evitar la luz del sol que afecta su salud, luego de haber sido casi ajusticiado con un disparo en la cabeza. Trabaja cargando gente a sus espaldas y trasportándola en el centro de la capital. Ambos se apoyan mutuamente y tejen, a pesar de los miedos a cualquier vínculo, una amistad. El desenlace es desgarrador, propio de una tragedia griega. Ambos están vinculados desde el pasado y uno es responsable de la tragedia del otro. Sin embargo, más allá de ello, nos interesa mostrar los tipos de cuerpos que son configurados en el filme. Ambos son cuerpos lisiados. Cuerpo en ruinas por efectos de la guerra. Uno tiene problemas de movilidad, el otro problemas de visión. Ambos son índices, uno del imperio de la mirada, el otro del dominio del cuerpo. Y sin embargo, logran una sinergia singular en medio de la adversidad. Uno ofrece transporte y protección, el otro la virtud de la lectura y la escritura. Ambos son alegoría del proceso de semiotización de la realidad, solo posible en términos de comunidad, del encuentro entre cuerpos para proveer un territorio.

A manera de cierre

En términos de microhistoria este grupo de películas latinoamericanas han tomado distancia de la obsesiva idea de historia monumental. Y no es simplemente un interés por el minimalismo temático, ni por cierto intimismo narrativo. Este tipo de historias operan como índice de una época que reclama la ruptura con muchas de las claves que suponen que solo dentro de un proyecto universal se despliega un grupo, una nación, un pueblo. Irónicamente estos relatos alcanzan grados de universalidad gracias a su singularidad. Están hablando de un hombre a puertas de abandonar cualquier traza humanista. Incluso de un mundo sin hombres como creemos conocerlo. Ante los tiempos disueltos en la vertiginosidad de la visualidad mediática, la imagen-tiempo de estas películas no recupera simplemente una temporalidad para la contemplación, sino el hecho de que existe un Afuera que puede aplastarnos.

Contribuir a una escisión con la propia historia del cine latinoamericano (películas que parecen ser de otra geo-grafía, de otro tiempo), permite tomar un camino lateral que no conduzca a la idea de que solo el cine militante podrá liberarnos. Gracias al retrato del deterioro de los cuerpos, la aniquilación de la carne compartida por diferentes fuerzas, adquirimos marcas indiciales de la anuencia del séptimo arte a ser cómplice de un modelo oficial de historia. En la fractura de la idea de una Latinoamérica unida por los mismos conflictos, para dar paso a la existencia de múltiples Latinoamérica(s) unidas por la singularidad, por el afán de domesticar un Afuera incontrolable, el tiempo poderoso del índice nos recuerda el peso de la tierra. No buscamos con esto un simple elogio a la calidad del cine latinoamericano, sino simplemente un testimonio de su interés (consciente o no) por mostrar que nuestros lazos con el mundo nos atan con tanto poderío que el sueño de control (en cualquier suerte de proyecto) es solamente para una especie que se arroga una inteligencia que supone no tiene caducidad. Con seguridad esa especie no es la que retrató este cine, y posiblemente no es la nuestra.

Referencias

- Aprea, G. (2009). Las muertes del cine. En: Carlón, M. y Scolari, C. (Editores). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. (p.p. 115-136). Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Eco, U. (1976). La vida social como un sistema de signos. En: Culler, J. (Editor). *Introducción al estructuralismo*. (pp. 89-110). Madrid, España: Alianza.
- Eco, U. (1994). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, España: Lumen.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona, España: Gedisa.
- Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Paulus, J. (1975). *La función simbólica y el lenguaje*. Barcelona, España: Herder.
- Sebeok, T. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona, España: Paidós.
- Wollen, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. Indiana, United States: Indiana Press.