

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES  
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

**“Ética y Arte Cinematográfico: Una Confrontación  
Posmoderna de Nuestra Realidad”**

TRABAJO RECEPCIONAL  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN  
FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

P R E S E N T A:

**Julia Corona Chaparro**

Directora del trabajo recepcional

**Dra. Roxana Rodríguez Ortiz**

México D.F. Junio, 2013

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.



## Índice

<b>Agradecimientos .....</b>	<b>6</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
<b>1. El conocimiento no sólo es teórico.....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 La realidad desde <i>otra</i> estética del conocimiento .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2 La mirada como método del análisis socio-histórico del ser .....</b>	<b>32</b>
<b>1.3 El arte es conocimiento .....</b>	<b>38</b>
<b>2. La cinematografía en la posmodernidad .....</b>	<b>42</b>
<b>2.1 La aparición del cine y el impacto que tuvo en la sociedad .....</b>	<b>44</b>
<b>2.2 El cine es la historia de nuestra humanidad.....</b>	<b>48</b>
<b>2.3 La verdad, la realidad y el cine.....</b>	<b>51</b>
<b>3. La mirada del realizador cinematográfico .....</b>	<b>64</b>
<b>3.1 De la ética del observador.....</b>	<b>68</b>

<b>3.2</b>	<b>Lars von Trier y sus <i>Cinco Obstrucciones</i>.....</b>	<b>83</b>
<b>3.3</b>	<b>Bombay.....</b>	<b>91</b>
<b>3.4</b>	<b>La ética del director.....</b>	<b>95</b>
<b>3.5</b>	<b>El perfecto humano en la época contemporánea.....</b>	<b>104</b>
<b>3.6</b>	<b>La desaparición de Jorgen.....</b>	<b>108</b>
<b>3.7</b>	<b>La carta de la quinta obstrucción.....</b>	<b>112</b>
<b>4.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>126</b>
<b>5.</b>	<b>Bibliografía.....</b>	<b>128</b>
<b>7.</b>	<b>Internet.....</b>	<b>131</b>
<b>8.</b>	<b>Filmografía .....</b>	<b>132</b>

*Dedicado a mi mamá, a mi abuelita y a mi tía, con amor.*

## **Agradecimientos**

Una vez terminado mi trabajo, el cual presento a continuación, quiero agradecer enormemente a mi familia por brindarme la paciencia, el cariño y las oportunidades que me dieron para lograr terminar mis estudios profesionales y espero poder llegar a retribuirles todo lo que me dieron con la misma pasión, dedicación y amor que nos tenemos mutuamente. Sobre todo, espero que esto refleje el trabajo que mi abuelita logró desde que se vio sola en este mundo, con cuatro hijas y dos madres que mantener y nunca se dio por vencida.

A mi mamá, quien ha estado junto a mí todo este tiempo, apoyándome y permaneciendo a mi lado en todo momento. Esta tesis va dedicada a ti, a Adriana, a mi abuelita, a Luz María y a mi familia.

Con todo cariño y amor, espero que sigamos juntas en todo momento, recordando y riendo en la cocina, guisando lo que Doña Marcela nos heredó: amor, confianza, educación y valentía.

Quiero agradecer principalmente esta investigación la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), ya que dicha tesis representa un desarrollo teórico de los conocimientos que adquirí a lo largo de mi estancia como estudiante en la UACM. Esta Universidad es una propuesta más para solucionar y enfrentar los problemas éticos y filosóficos de nuestra sociedad y, por ende, del mundo. Es por ello que funge como una propuesta educativa versátil que tiene como objetivo resarcir las carencias de la educación en la Ciudad de México, carencias derivadas

de la poca visualización que el progreso no pudo satisfacer, como parte de los ideales de crecimiento y desarrollo humano en nuestra ciudad y en nuestro país.

También quiero agradecer enormemente a mis profesores de la licenciatura. A Roxana, quien de no haber llegado a la Academia, no sé en qué rumbos estaría ahora. A Alberto Fonseca por su problema del conocimiento y la enseñanza del mismo; a Francesca Gargallo por incitarme a reconocirme como mujer en mis argumentos escritos y hablados; a David Gaytan, Alicia Pazos, Mariela Oliva, Gabriela Guevara, Stefan Gandler, María del Rayo, Leonel Toledo, Mario Rojas, Juan Manuel Colín, Marco Millán, iniciadores de la Academia de Filosofía e Historia de las Ideas. Los llevaré conmigo en mis conocimientos aprendidos en sus clases y seminarios. También quiero agradecer a los integrantes del Seminario Permanente de Estudios Fronterizos (SPEF), quienes me acompañaron a lo largo de mi proyecto de tesis.

A los profesores e integrantes de la Escuela Itinerante de Documental (EID), por el apoyo y conocimiento brindado que me ayudó mucho en la construcción de mi investigación. A Mario Viveros, Nancy Ventura y Rafael de Villa por su paciencia y cariño que demostraron durante los cursos de la EID.

Y por último, a mis amigos y compañeros de la licenciatura: Rodrigo, Pati, César y Viridiana. Con ustedes la dureza de las clases y las certificaciones siempre fueron más llevaderas.

Gracias por todo.

Julia Corona Chaparro

## Introducción

El tema de investigación de tesis que propongo marca el interés que tengo en conjugar las carreras que estudié: cine y filosofía. Con ello espero completar mi formación profesional y académica para continuarla a lo largo de mi vida, como una práctica cotidiana y teórica.

El cine es tan vasto que dentro de sus dos posibles categorías: ficción y documental, es posible retomarlo para investigar y analizar las sociedades contemporáneas desde un enfoque social o artístico.

En primer lugar, el interés que tengo por estudiar, analizar y comprender el cine, contemporáneo sobre todo, es en la realización y las decisiones que toman ciertos directores en sus películas para poder explorar su sociedad, su país, su cultura, sus raíces y sus problemas económicos e identitarios.

Por ello, el análisis del cine que propongo es desde *la subjetividad del realizador*, por lo que se puede analizar la forma en que éste percibe cualquier fenómeno, tanto social como existencial que se le presente y poder transmitirlo a través de imágenes. Es por este motivo y ante la gran diversidad cinematográfica que existe el que habré de retomar la película de un director que me atrae mucho en su forma de hacer cine y por lo complicado que puede resultar ser el espectador de sus películas, las cuales muestran una disyuntiva estética.

Es decir, cuando se contraponen la moral o la ética<sup>1</sup> de las sociedades al mostrarnos lo que justamente creemos que no debe de ser la conducta de un individuo en una sociedad determinada por las tradiciones y costumbres controladas por un contrato social. Con ello busco realizar un análisis desde la filosofía para presentar el problema sobre la ética.

En segundo lugar, como análisis filosófico me interesa plantear el problema desde la deconstrucción del concepto de “humano perfecto” que se utiliza en la película *The Five Obstructions* de Lars von Trier para entender a qué se refiere Lars con ese término. Analizaré al personaje principal, Jorgen Leth, como una representación de la humanidad o de lo que es el humano según Lars, basándome entre otras cosas en el análisis estético del *filme*.

El problema principal que quiero abordar es sobre la ética para identificar si es posible que un realizador de cine puede anteponerla sobre cualquier situación que se le presente y ante cualquier problema. Para ello analizaré los cortometrajes que están titulados como obstrucciones 1, 2, 3, y 4 dentro de la película de Lars von Trier. De esta forma, demostraré que el perfecto humano, en sus variadas interpretaciones dentro de las obstrucciones, es una crítica filosófica a nuestro actuar en el mundo y a la vez una estética posmoderna<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Para mi lo ético está entre las relaciones sobre lo que hacemos y sobre el cómo nos comportamos en el mundo. “Lo humano consiste en esa capacidad de hacer juicios morales sobre lo que hacemos, decimos, sentimos, provocamos, planeamos (también sobre lo que omitimos hacer y decir), así como en la capacidad de pensar y actuar con base en normas y valores morales. (p 11) El problema práctico principal en todo esto es el de la determinación conceptualmente adecuada, justificada –en un sentido aún por especificar– de lo que puede ser considerado como *lo moralmente correcto* y por ende de *lo moralmente incorrecto*”. (p 14) (ROJAS Hernández, Mario, *La razón ético-objetiva y los problemas morales del presente; Crítica ético-racional del relativismo moral-cultural*, editorial Itaca, México, 2011.)

<sup>2</sup> En cuanto a lo que entiendo por posmodernidad, es el cambio en la estructura mental existencial del individuo cuando éste se percata de que las promesas de la modernidad ya no satisfacen las necesidades reales de las

Es decir, dicha investigación consiste en analizar el criterio ético que se desarrolla a lo largo del *filme*, puesto que en ella se refleja al autor del mismo. Para ello me basaré en la teoría de la hermenéutica de Gadamer, en la deconstrucción de Derrida y en la teoría postmoderna de Konrad Liessmann.

En los cortometrajes que se desarrollan a lo largo del filme de Lars podemos ser testigos de una representación subjetiva de la realidad, pero al mismo tiempo se nos presenta una ética plástica subjetiva que se descubre a través de las imágenes. Con ética plástica me refiero a que el realizador está conciente de lo que nos está presentando a través de las imágenes en su documental. Se obtiene una ética estetizada desde las imágenes audiovisuales, porque son ellas las que nos están hablando sobre algo que estoy apreciando en movimiento y en un tiempo determinado. Es por ello que Lars, desde lo subjetivo, llega a impregnar en todas esas imágenes genuinas todo su argumento sobre lo que significa el humano perfecto para él.

Ese argumento puedo encontrarlo en el *filme* y está cargado de las vivencias y evidencias de un sujeto que está inmerso en un mundo determinado por sus tradiciones, su cultura y su sociedad. Es por ello que al iniciar esta investigación me pregunté: ¿qué puede decirnos el director respecto a ello? ¿Qué puede decirnos un realizador de cine de un mundo agonizante? ¿Cómo lo vive, cómo lo disfruta o cómo lo sufre?

---

sociedades. Es decir, cuando la realidad supera la idealización del futuro ante las hambrunas, las guerras y el desarrollo humano en su totalidad, así como las violaciones a los derechos humanos y las repercusiones que tiene en la existencia y en la vida de las personas que viven dentro de esta ontología moderna en una realidad globalizadora y un capitalismo salvaje.

Con anterioridad me enfrenté a esas mismas preguntas desde el contexto de mi propia investigación, al cuestionarme sobre el estilo que le daré a mi propia visión de ese mundo fragmentado en cinco obstrucciones: ¿cómo la voy a presentar? ¿Qué voy a presentar? ¿El humano perfecto se desarrolla bajo la definición de ética del realizador? o ¿Qué voy a decir con respecto a él, sobre el humano perfecto?

Es por ello que dividí mi trabajo en tres capítulos que enmarcan los problemas a los que me enfrenté: 1) la relación que tiene el cine con el conocimiento; 2) la relación que tiene el cine con la ética; 3) la relación que tiene el cine como archivo histórico.

A continuación presentaré el contenido de los capítulos que abordan los problemas que mencioné anteriormente.

Con respecto al primer capítulo, **El conocimiento no sólo es teórico**, me propongo entender porqué la subjetividad es aceptable como conocimiento, y, por ende, porqué un archivo histórico puede ampliarse a la expresión artística del cineasta que logra abstraer su propio contexto histórico para después plasmarlo en el lenguaje audiovisual.

Este capítulo surgió de un conflicto personal, sobre el problema del conocimiento en la filosofía, ya que tenía la idea, arraigada desde mis inicios como estudiante de la carrera de Filosofía e Historia de las Ideas, que solamente se consideraba conocimiento toda aquella forma de pensar desde la lógica con una estructura que se pudiera comprender fácilmente. Por medio del lenguaje se puede

conocer la realidad, por tanto es más fácil aceptar, desde este axioma, que todo aquello que no existe en el lenguaje simplemente no existe en la realidad.

Es por ello que en esta tesis haré hincapié en el problema del conocimiento desde la subjetividad y desde la hermenéutica para relacionarlas con reflexiones provenientes de vanas teorías sobre la relación entre ética y estética.

En el segundo capítulo, **La cinematografía en la posmodernidad** quiero abordar la noción de arte en el cine, mediante un análisis que conjuga la transculturización en las grandes urbes y la identidad histórica desde el cine. Tomando en consideración que el cine empezó siendo una búsqueda y observación de la vida cotidiana que fue plasmada en la pantalla con imágenes en blanco y negro sin sonido. La importancia de la tonalidad de grises sirve para entender cómo es que el inconsciente colectivo en la historia de la humanidad está arraigado en el espectador. Esto llevó a que las generaciones de hoy en día llegaran a comprender que una película en blanco y negro es un hecho fidedigno que habla sobre la verdad y la realidad de los acontecimientos que ya pasaron<sup>3</sup>.

Después de captar la vida cotidiana de la gente, las películas fueron los mensajeros de las guerras que se desarrollaron a principios del siglo XX. Más que textos o libros de historia, las películas que quedaron sobre esa época temprana del cine se han convertido en documentos fidedignos del desarrollo de la humanidad dentro del progreso. Tenemos filmados los compromisos de las revoluciones y de las libertades nacionales, así como imágenes de masacres y

---

<sup>3</sup> Mientras que las películas con puesta en escena, las películas de ficción eran iluminadas a color a mano.

horrores ocurridos en otros lugares, capturadas desde las películas de cine, imágenes que están ahora guardadas dentro de latas refrigeradas. Latas que contienen celuloideos que recorrieron cada rincón del mundo demostrando a las personas cómo se daba ese progreso y cómo las libertades eran conquistadas desde el exterminio del otro.

Por último, en el tercer capítulo, **La mirada del realizador cinematográfico**, abordo el análisis de la película *The Five Obstructions* de Lars von Trier. La lectura reconstructiva que hago del filme me permite entender qué es el “perfecto humano” desde la comprensión que tiene el director del filme y, por ello, poder comprender cómo sostiene una ética en su práctica como cineasta. Es decir, retomo la mirada del realizador cinematográfico como una propuesta ética para la sociedad de hoy en día.

El recorrido filosófico que hago en esta investigación es fundamental para comprender cómo el cine se desarrolló dentro de un cambio tanto económico como social. Desde la imagen que se me presenta del otro que es igual a mí y de la empatía que provocaba un aire de desigualdad o de enojo social sobre los acontecimientos que se daban en otros lugares lejanos. Con otras realidades que parecían ser muy distintas pero que están unidas por un sistema económico mundial.

Lo que se logró con el cine a inicios del siglo XX es una conciencia práctica que lleva al cine contemporáneo de hoy en día a ser radical en la composición y en

la técnica cinematográfica, este cine es la expresión de una preocupación tangible de las consecuencias que trajo consigo el desarrollo de la modernidad.

Esa preocupación está asimilada en el abandono ético social, en que dejamos a diversas poblaciones del mundo donde la pobreza extrema obliga a que se de la migración masiva de personas que van a trabajar a las grandes ciudades.

Esa preocupación refleja los problemas de un desarrollo que sólo ha traído, con la globalización, es decir con la transculturización de creencias, conocimientos y verdades, la transformación de la identidad de las culturas y de las raíces que determinaron la existencia de los Estados Nación. Y que ahora sólo alimenta más la deshumanización, el individualismo y el egoísmo en las acciones humanas cotidianas.

Es por ello que me di a la tarea de investigar e identificar si hay un modelo que el director de cine contemporáneo sigue al tomar las decisiones que toma a lo largo de la producción de una película.

*The Five Obstructions* de Lars von Trier, por ejemplo, es un documental en el que se describe la *praxis* de Jorgen Leth para realizar cinco cortometrajes de ficción, desde los cuales reinterpreta su obra *The Perfect Human* de 1967, donde aborda la complejidad de la existencia humana desde una estética sencilla y sutil.

Jorgen Leth tiene que anteponer su ética antes de poder realizar las cinco películas que Lars von Trier le exige que resuelva como obstrucciones. Lo que hace Leth es reflexionar sobre las situaciones a las que está dispuesto a enfrentarse para poder encontrar el límite entre la cordura y el delirio antes de

poder entrar a esa realidad que le abrume tanto. Necesita conocer hasta donde es capaz de llegar antes de interactuar con esa realidad tan delirante y darse cuenta de que su intervención posiblemente no llegue a cambiar la realidad. Las obstrucciones representan las dificultades por las que atraviesa cualquier director de cine al momento de rodar una filmación. Ejemplo de ello son: variaciones en la técnica de cine, filmar en lugares desconocidos o filmar sus propios límites como persona (la pobreza y la desigualdad social), hacer animación o filmar al humano perfecto desde una interpretación libre. Sin ninguna norma específica a cual regirse.

¿Qué son las obstrucciones? ¿Qué es una obstrucción en la vida diaria? ¿Quién es Jorgen Leth? ¿Qué quiere Lars von Trier de Jorgen Leth? ¿Cómo se relaciona con la ética? ¿Cuál es la forma de realizar una película? ¿Un director de cine y sus películas son una representación de la sociedad posmoderna?

Desde mi perspectiva, la postura ética del director de cine se basa en abordar, dentro de un discurso ético y cinematográfico, los problemas sociales en ciudades posmodernas, e implica una responsabilidad social.

Todo lo expuesto anteriormente está vinculado con mi análisis sobre el *filme* de von Trier, puesto que en ello visualizo el problema ético al que se enfrenta mi generación: nuestro actuar en el mundo y las repercusiones que ello implica. Por tanto, considero que este análisis filosófico, estético y ético es del cine contemporáneo y de autor. Siendo una contribución al encuentro de una solución al problema de la acción humana en condiciones históricas inestables y cambiantes

desde la filosofía y la ética, como fundamento de las acciones humanas —tanto políticas como sociales, artísticas, o afectivas— en el mundo.

- *Una pequeña joya que ahora vamos a arruinar. Así es  
cómo debe de ser –dice Lars–*

- *Una buena perversión para cultivar –le contesta Jorgen–*

*The five obstruction, 2002*

## 1. El conocimiento no sólo es teórico

El interés que tengo sobre el arte surgió a partir de que el ser humano por medio de las expresiones artísticas ha tratado de reconocerse desde las representaciones gráficas y auditivas, ya que durante la historia de la humanidad ha existido una necesidad por querer representar lo que percibimos, para que los demás lo analicen y lo comprendan. La relación que existe entre arte, estética y el *humano* en el conocimiento nos remite a la importancia de reconocer todo el conocimiento práctico del quehacer del saber humano.

En ocasiones esta representación ha perdurado a través del tiempo, como en las paredes de las cuevas, en los vestigios tallados en piedra, en huesos labrados, en las esculturas, las pinturas y en notas musicales. De ahí que las innumerables huellas de civilizaciones que han tratado de explicar eso que está afuera (fuera de mí, en el exterior), están esperando olvidadas en el transcurrir del tiempo, siendo vulnerables a los cambios del clima, la atmósfera y la naturaleza.

Esas huellas son materiales fidedignos de un conocimiento que nos ha sido heredado, puesto que nosotros tenemos la necesidad de reinterpretarlo o entenderlo para poder obtener una comprensión adecuada de cómo se entiende la realidad y, por tanto, nuestro mundo hoy en día.

Para poder entender el funcionamiento humano desde una época que está en constante cambio y que se encuentra en un devenir tanto histórico como existencial es fundamental estudiar su imagen, la que acepta, construye y propone,

a todas las personas que se desenvuelven en las grandes ciudades reconocidas como cosmopolitas, con un ambiente de multiculturalismo globalizador,<sup>4</sup> que afecta al realizador cinematográfico, en tanto se nos presenta como una persona sensible a los cambios sociales que está viviendo y, por tanto, es capaz de entender su sociedad.

Consecuentemente y respecto a la investigación sobre la sociedad posmoderna desde el cine, me enfoque a analizar la mirada de el director danés Lars von Trier. Es por ello que utilizo su *filme The Five Obstructions* en mi investigación, como una fuente fundamental de mi objeto de interpretación: el perfecto humano y la ética que lo envuelve dentro del filme.

Con el análisis de *The Five Obstructions*, a partir de una mirada actual sobre diferentes tradiciones filosóficas, quiero demostrar que es posible investigar y hacer filosofía a través del cine contemporáneo y descubrir cómo se desenvuelve el *humano* en una nueva etapa del devenir histórico que nos afecta por ser sujetos sociales, desde la mirada de ese realizador cinematográfico.

Mi interés radica en saber cómo se adecuan las sociedades al vivir en un *cosmopolitismo*<sup>5</sup>, producto de una globalización que ya no respeta fronteras o

---

<sup>4</sup> Por multiculturalismo entiendo la existencia de distintas culturas (ya sean migradas, exiliadas o nativas) en el centro de un mismo país que logran vivir dentro de un estado de derecho común, para resolver las mismas necesidades individuales de igualdad en el desarrollo social, en lo económico y que en la política no interfieran sus tradiciones étnicas, religiosas o ideológicas. Es por ello que en un Estado multicultural debería institucionalizarse la pluralidad de culturas existentes. VILLORO Luis, *Los Retos de la Sociedad por Venir*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

<sup>5</sup> Por cosmopolitismo entiendo aquella idea reformista de que todas las razas formen parte de una misma comunidad mundial basadas en una moral válida para todos, tratando de desvincular la idea de culturas y etnias que obliga a diferenciar a los humanos dentro del planeta. Aún así, debo agregar que para mi el término de raza no aplica al género humano, puesto que todos los humanos compartimos el mismo gen y no podemos ser catalogados por razas como los perros, caballos o gatos, que son creaciones de la manipulación genética

límites entre los países. Es por eso que me basaré en la reinterpretación de la experiencia de Jorgen Leth, personaje principal y codirector del documental de *Five Obstruction* de Lars von Trier, donde se le toma como un ejemplo claro de la representación el ser humano hoy en día, desde su contexto social y cultural.

Sostengo que la idea de “perfecto humano”, utilizada en el *filme*, se usa para interpretar lo que significa el *humano* desde la ética, desde la representación de la mirada de los dos realizadores que hacen el *filme*.

Para poder cuestionar la nueva forma de *humano* que atraviesa por un devenir histórico que se nos vuelve a proponer como hambruna, guerra, indiferencia, racismo, divisiones, revoluciones, sueños fallidos y responsabilidades olvidadas —gracias a las promesas de la época de la industrialización y crecimiento económico que acompañaron el principio del siglo XX, que han decaído mostrándose como una humanidad dolida y temerosa—, esta sociedad es responsable de sus decisiones cotidianas, tanto de forma individual como de forma grupal, dejando de lado el sentimiento de temor, porque en las masacres y genocidios que han marcado nuestra historia nos volvemos conscientes de lo que somos capaz de hacernos a nosotros mismos y de lo que somos capaces de hacerle al otro.

He dividido este primer capítulo en dos apartados: el primero sobre la evolución del arte como conocimiento estético y el segundo, de la relación del conocimiento estético con el cine.

---

del humano. VILLORO Luis, *Los Retos de la Sociedad por Venir*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

Consecuentemente, mi investigación de tesis consiste en identificar los nexos que existen entre la visualización del autor (la mirada)<sup>6</sup>, como un crítico activo de nuestras acciones en nuestro momento socio-histórico, y al mismo tiempo entenderlo cómo un artista en desarrollo constante que está innovando su expresión y sus formas frente a todo lo que se le atraviesa, y que es capaz de producir conocimiento desde el arte o desde la estética posmoderna, ya que puede representar esas acciones cotidianas en sus obras plásticas, musicales o pictóricas.

Es por eso que empezaré aclarando que los puntos de análisis más vulnerables de una obra cinematográfica son aquellos que se refieren a la manipulación de la sensibilidad desde la estética cinematográfica como se nos presenta en la película de Lars, así como el problema de definir aquellos conceptos para que la estética<sup>7</sup> y el conocimiento se transmita al espectador.

Haré hincapié en el uso y la manipulación audiovisual de Jorgen Leth durante los cinco cortometrajes que tiene que realizar a lo largo del documental, basándose en una reinterpretación de la película que hizo en 1967, *The Perfect Human*. Con ello, Jorgen busca enfrentarse ahora (un ahora de un tiempo que ha quedado atrapado en el *filme*) a sus miedos sobre su propio concepto de perfecto y, sobre todo, a cómo insertarlos en una característica fundamental del ser

---

<sup>6</sup> Para poder hablar sobre la mirada es necesario aclarar que se divide en dos: 1) La cámara es la herramienta y la operación mecánica por la cual se captura la realidad y el mundo en la cinta, la película o la tarjeta de memoria y 2) El proceso humano, que logra transformar esa realidad por medio de metáforas visuales.

<sup>7</sup> Entiendo el concepto de estética como lo dio a conocer Walter Benjamín. Es decir, el proceso que cambió en la construcción de la imagen cinematográfica (como imagen en movimiento) sobre la realidad, desde una perspectiva artística que contiene las construcciones sociales de belleza o de lo no bello, como una recreación visual de la vida cotidiana hoy en día.

humano. En el documental de Lars se muestra cómo vive ese director de cine llamado Jorgen Leth en un mundo donde debe encarar sus miedos más grandes, dando respuestas al mismo tiempo, a lo que él se cuestionó anteriormente en la película de 1967, *The Perfect Human*.

### **1.1 La realidad desde *otra* estética del conocimiento**

Aquello que llamamos subjetividad<sup>8</sup> es tan válido como instrumento epistémico para analizar la realidad como lo son otras tradiciones enfocadas en la ciencia del conocimiento. ¿Qué es lo importante a destacar a continuación? La idea errónea de que el conocimiento tiene que ser comprobado a partir de la herencia que tenemos de la epistemología, la cual abarca todas las ramas de la ciencia actualmente, puesto que el método científico no es la única forma de conocer.

Es decir, negar cualquier forma de conocimiento en el mundo que no sea la demostrada a través del método científico, equivale a ignorar o desvalorizar toda *otra* posibilidad de conocer el mundo y su realidad. Por consiguiente, se elimina esa otra forma de verlos y expresarlos desde una estética que no sea la “científica”.

La imposibilidad de ver la realidad de *otra* manera es un problema filosófico cuyas raíces se encuentran en la tradición heredada del pensamiento positivista, la cual perdura dentro del área de las ciencias en general y sólo permite transmitir

---

<sup>8</sup> Lo subjetivo lo entiendo como la capacidad de un individuo de percibir la realidad de manera que puede estar acorde o no con la concepción de otro individuo.

una estética adecuada a su propia visión del mundo. Puesto que esa estética contribuye a mantener una estructura del mundo conocido, necesitare aclarar cómo es que la estética puede ayudar a crear un conocimiento distinto al lógico deductivo, pero válido.

Me basé en el concepto de estética que maneja Gadamer en su libro *Verdad y Método*, En el texto de Grodin, *Introducción a la hermenéutica filosófica* y en el texto de Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, para sostener mi análisis sobre la forma de conocer la reinterpretación del concepto de lo humano y de la ética, según las que estamos viviendo hoy en día.

Al vincular la estética con el arte, el espectador, la mirada y, sobre todo, con el ser y la idea de que el conocimiento se encuentra en todas las manifestaciones de la vida del ser humano, desde una manifestación artística (a veces etiquetada como irracional, a veces expresada en el diálogo) que responde al binomio de pregunta-respuesta.

Vivimos en el mundo conociéndolo, desde nuestras dudas más básicas y siempre que nos enfrentamos a otro sujeto tenemos que comunicarnos por un diálogo básico de pregunta y respuesta. Sobre esto Grodin dice que:

La dialéctica de pregunta y respuesta que hemos señalado, muestra la relación del entender como relación recíproca propia del «diálogo». (...) -Por tanto, el- ...diálogo se refiere a la conciencia histórica-transmisora (...) -y- consistirá en demostrar el carácter hermenéutico del diálogo, cuya realización consiste en la dialéctica de

pregunta y respuesta, que es la característica universal de nuestra experiencia lingüística del mundo.<sup>9</sup>

Gadamer y Grodin tratan de explicar en el binomio mencionado anteriormente el encuentro de los sujetos que tienen que permanecer en un juego de intercambio real y epistémico, donde la relación del entender y no del conocer es fundamental en la comprensión del diálogo. Igualmente, el comportamiento estético forma parte del proceso óntico de la representación que se expresa como un juego. Entendiendo lo óntico como vida cotidiana de nuestro actuar en el mundo.

Por tanto, esta dialéctica del juego, del binomio del lenguaje entre pregunta y respuesta, es una representación de la conciencia que transmite una tradición histórica desde la experiencia lingüística del mundo y es lo que Gadamer llama *la característica universal* de la hermenéutica. En efecto, Gadamer se refiere a la idea tradicional de que los dogmas y métodos de estudio de la escuela han perdurado y el conocimiento se transfiere de generación en generación, sin dar valor a nuevas formas de conocer y sin cuestionar esa misma forma de conocimiento.

Con respecto a la teoría hermenéutica de Gadamer, me resulta importante comprender que a partir del positivismo lógico, que se fundamenta en que todo suceso o hecho es demostrable y comprobable, se puede deducir lo que realmente es o no conocimiento. Desde esta *praxis* de exclusión de lo incomprensible se llega a un consenso objetivo para decir qué es lo correctamente considerado cómo

---

<sup>9</sup> Grodin, J., 1999, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, ed. Herder, Barcelona, pp 170-171.

conocimiento. Dentro de esta manera tan lógica, estricta y estructurada de ver el mundo, se pudo crear una manera de estetizar al mundo de forma estrictamente determinada. En la modernidad, al mundo se le conocía de cierta manera y no de otra, y se consideraba que otra visión era errónea y carecía de veracidad por no sustentarse en el método científico.

La idea de que *esa* otra manera de ver trata desde un ámbito distinto al saber se fundamenta en que una interpretación de lo subjetivo no es válida por ser la apreciación de una sola persona, una concepción personal de la realidad que puede estar afectada por los estados de ánimo o de la salud de la persona que lo esté viviendo como lo define Platón en el Teeteto. Ésta fue la consecuencia de la separación entre lo racional y lo emotivo, entre lo objetivo y lo subjetivo; lo deducible y lo evocable, lo cuantificable y lo cualitativo; en pares, binomios excluyentes uno del otro.

En cambio, desde la tradición de las *ciencias del espíritu*, como las llama Gadamer, las formas de conocer la realidad son abordadas sin desechar el asombro ante lo desconocido; lo velado de aquéllo que no se puede expresar fácilmente, por carecer de los conceptos necesarios para comprender los fenómenos que han sido experimentados.

Es por ese motivo que Gadamer entiende al *lenguaje* como la casa del ser, ya que por medio de él se vive, se conoce y se interpreta el mundo. Por medio del lenguaje puede expresarse lo que se ha vivido. Por tanto, ¿qué implica que se

expresarse por medio del diálogo con el otro, en una constante reinterpretación del mundo?

La desvinculación de la hermenéutica de la creencia que el lenguaje debe formar parte de las ciencias naturales, para justificar que aporta conocimiento a través del método científico es un logro que Gadamer y los filósofos de la hermenéutica lograron a través de los años, puesto que: “Siempre hay un querer decir, una intensión que va más allá o pasa de largo de lo que, expresado en el lenguaje real y en palabras, alcanza al otro. Un deseo insatisfecho por la palabra acertada, tal vez es esto lo que constituye a la vida y a la esencia verdadera del lenguaje.”<sup>10</sup>

El papel que desempeñan las ciencias del espíritu, que plantean ver a toda la obra humana desde un diálogo (de un *yo*, el lector, con el *otro*, el texto o la obra expuesta), conforma una dialéctica de preguntas y respuestas que nos señalan nuestro momento histórico, desde nuestros prejuicios y juicios al momento de elaborar las preguntas, es decir en el momento de enfrentarnos a la obra en sí misma.

Es por eso que Grodin evoca a Gadamer sigue aseverando “que nuestra propia existencia está en el tiempo y ante la muerte”<sup>11</sup>, ofreciéndonos así el horizonte que nos obliga a ponernos frente a nuestra propia historia y mirar desde ahí lo que la humanidad ha hecho a través del tiempo para poder conocer,

---

<sup>10</sup> *Op cit*, Grodin, p 177.

<sup>11</sup> *Op cit*, Grodin, p 177.

entender y comprender todo lo que hay en el mundo, la realidad y aquello que buscamos como lo verdadero, sea tangible o intangible.

En otras palabras, la forma en que podemos conocer al otro es el diálogo. El diálogo se interpone entre la existencia expresada por medio del lenguaje, el ser y la interpretación de nuestras vivencias del mundo desde lo que comprendemos del *otro*.

La teoría de Gadamer nos permite destacar la posibilidad de utilizar por ahora tres ramas distintas del conocimiento como herramientas de la filosofía, para su análisis y comprensión. Por un lado, la epistemología se dedica a investigar el cómo conocemos el mundo y porqué lo conocemos de ese modo. Por el otro, la ontología se aboca a la comprensión del ser y su forma de relacionarse *con* el mundo, estudiando al mismo tiempo esa relación que afirma lo humano en lo *otro*, como una parte sustancial de la creación del mundo, de las distintas cosmovisiones, de sus horizontes y de su inconmensurabilidad época tras época. Por último, tenemos una posible tercera opción de comprensión y conocimiento filosófico sutil: la hermenéutica, como la *ciencia* de la interpretación de los textos, el arte, y todo aquello que tiene que ver con lo irracional y lo subjetivo.

La herméutica es el vínculo para comprender a la ontología desde la epistemología y a la epistemología desde la ontología. Es la aceptación de que la herencia cultural de toda cosmovisión y de la explicación de los diversos mundos que *existen* puede comprenderse por la hermenéutica y que ésta, a su vez, es una gran contribución al conocimiento de la filosofía. Es decir, que se puede

comprender la realidad desde ambos polos: ontológico y epistemológico, sólo si se unifican por medio del diálogo.

Para reunir a la epistemología y la ontología es necesario aplicar una deconstrucción filosófica, arqueológica y emotiva de un producto, una actividad o un hecho para descubrir que las ha dividido por mucho tiempo en la historia de la filosofía y unificarlo para que los estudios filosóficos continúen vigentes en una época individualizada, dolida y desesperanzada.

Esta opción de la gnoseología se fundamenta y se desprende de los estudios de Aristóteles, en cuanto a la estructura del lenguaje, del mundo y de la realidad, (la cual nos permite conocer todo aquello que existe y que acompaña el desarrollo de la lógica post-aristotélica como una herramienta primordial para conocer esa realidad). A partir del desarrollo de la lógica actual y de la filosofía de la ciencia, desde la perspectiva de Grodin, y la interpretación de Gadamer, existe una decisión hegemónica por mantener el camino del método lógico, como base fundamental de la ciencia, que la hermenéutica cuestiona:

...«La construcción de la lógica sobre la proposición es una de las decisiones de la cultura occidental que tuvo las consecuencias más graves». Oponerse a ella es el motivo primordial de una hermenéutica dialógica cuya acepción más sencilla podría ser: «El lenguaje no se realiza en proposiciones, sino como diálogo». (...) De hecho, la proposición es una abstracción que nunca se encuentra en la vida de una lengua.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Op cit*, Grodin, p 177.

Grodin afirma que ante la tradición analítica que se postula como fundamento válido del conocimiento, la hermenéutica sólo se dedica a la tradición que fija una interpretación del contenido del mismo lenguaje. Por tanto, para que se llegue a comprender al *ser* a través de su interpretación del mundo y su relación con los otros o con lo otro, es necesario el diálogo; es decir, la *praxis* del lenguaje, ya que el diálogo es donde se utiliza la hermenéutica tanto para comprender a la epistemología, como para su interpretación del mundo hoy.

Consecuentemente, retomando la tradición hermenéutica desde el cine como texto, hay que tomar en cuenta que la construcción del lenguaje cinematográfico se creó a inicios del siglo XX y es considerada como un eje importante del progreso, tanto científico como tecnológico. Es por ello importante aclarar que el cine trata de desvincularse de una tradición de sistematización, para liberarse de lo que significa *hacer* cine en nuestros días.

Por tanto, el uso conceptual filosófico de conocimiento aplicado en mi investigación sobre la cinematografía contemporánea, desde la hermenéutica de Gadamer, está enfocado a nuestro devenir histórico en cinco sentidos teóricos diferentes: 1) ambientación, 2) encuadre, 3) luz, 4) intencionalidad y 5) mirada del autor. Estos sentidos son suficientes para crear una investigación social y ética completa sobre la interpretación del ser y la sociedad contemporánea.

Hacer cine actualmente implica mantenerse dentro de la estructura clásica, pero a la vez es una manera innovadora de crear lo que ya se sabe, lo que se conoce, pero de forma distinta. Consecuentemente Grodin sigue exponiendo que:

...la obra ofrece una antiestética más que una estética. La creación de la estética se revela así como pura abstracción a la que hay que destruir o relativizar (...) para (volver a) obtener una concepción adecuada del tipo de conocimiento que opera en las ciencias del espíritu.<sup>13</sup>

Puesto que la «Crítica de la abstracción de la conciencia estética»<sup>14</sup> se rebela a su propia tradición, frente a la creencia de que lo subjetivo no es conocimiento por ser una mirada *personal* (individual) del mundo aunado a que es carente de ponerse a prueba, (Grodin) propone que sea una herencia cultural y social de cómo vemos y entendemos nuestro mundo, es decir, de cómo lo conocemos, aprendiéndolo.

Para ver al arte como una ciencia interpretativa —no en el sentido de la ciencias naturales— mediada por la subjetividad del autor que razona sobre su tiempo histórico, sus fronteras, la vida y la muerte, es necesario comprender que ese “arte científico” es un estudio sobre la situación del ser en el mundo. Es, pues, un estudio antropológico y ontológico. Las artes, los textos antiguos y los textos religiosos, entre otros, no pueden someterse a un sistema de carácter científico naturalista o positivista, puesto que su naturaleza es distinta al estudio de la ciencia del ser en su devenir y racionalidad.

Es por ello que en “los límites de la hermenéutica tradicional, es decir, de las *ciencias del espíritu* en dirección a una filosofía, que desvincula el «fenómeno

---

<sup>13</sup> *Op cit*, Grodin, p 160.

<sup>14</sup> *Op cit*, Grodin, p 107.

hermenéutico» para darle toda su amplitud”<sup>15</sup>, su estudio es necesario para poner de manifiesto que el conocimiento va mas allá de las estructuras que pretenden entender el mundo dentro de un orden preestablecido.

La interpretación que tenemos de nuestro ser que se encuentra estancado en el tiempo (ahora, en un presente inmediato) y que se mueve libremente por el mundo por medio del diálogo. Esta implementación del diálogo como interpretación de una conciencia sobre nuestro punto de partida, desde nosotros mismos, es la «rehabilitación» que se expresa en la historia como los hechos acontecidos que han quedado en el pasado.

En palabras de Gadamer, quien afirma que “de tener presentes los propios prejuicios para que el texto mismo se manifieste en su diferencia y tenga así la posibilidad de poner en juego su verdad objetiva frente a la propia opinión previa”<sup>16</sup>, nos ayuda a entender que la interpretación de todo aquello que no está ubicado dentro de las ciencias exactas constituye también una herramienta fundamental para conocer. Es así como la historia de la transmisión comprueba que:

...en distintas épocas específicas las obras provocan y deben provocar diferentes interpretaciones. (...) la conciencia de la historia de la transmisión que hay que desarrollar debe regirse por la pauta de tener presente la propia situación hermenéutica y el factor productivo de la distancia temporal. (...) la historia de la transmisión tiene un significado mucho más básico porque le da la categoría de un «principio» del que se puede deducir casi toda su hermenéutica.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Op cit*, Grodin, p 175.

<sup>16</sup> *Op cit*, Grodin, p 163.

<sup>17</sup> *Op cit*, Grodin, p 165.

La conciencia histórica sobre la que ya se teorizó es una oportunidad para que el intérprete reconozca, desde sus prejuicios, el contexto de la obra en sí misma, para que se interiorice en su propio contexto y logre, por tanto, replantearse la realidad que está viviendo, aunque sea desde la plástica o desde el arte en general.

## **1.2 La mirada como método del análisis socio-histórico del ser**

Cuando estamos frente a una obra de arte, es decir, cuando estamos frente al objeto que ha elaborado un artista después de tener una vivencia o de enfrentarse a un fenómeno del cual obtuvo un conocimiento estético, podemos inferir que simplemente da a conocer lo que aprendió, a través de su obra, aunque siempre pretendemos tener un juicio de lo que estamos presenciando.

Este juicio lo formamos desde el sentido común, que no es otra cosa que la capacidad teórica de aclarar aquello que presenciamos desde nuestra conciencia moral y gusto estético, tal cómo lo plantea Gadamer. Es lo que Kant entendía como una facultad adquirida desde nuestra cultura, sociedad y momento histórico. Es decir, desde nuestro contexto social.

Desde nuestro ahora, juzgamos la obra de arte y esa acción conlleva una gama de tradiciones y conocimientos heredados de nuestra historia. Al mismo tiempo explica cómo percibimos esa obra desde lo que nos acontece.

Somos, por ello mismo, seres históricos que no sólo están en formación continua en el presente, sino que siguen estando en formación por ese pasado cultural y universal. Lo único que sucede frente a la obra de arte es que en ese reconocimiento se refleja ese conocimiento, esa forma de ser en un diálogo interno con aquello que la obra trata de decirnos.

No se trata pues de aclarar qué es lo que estamos viendo, sintiendo o escuchando; se trata de dialogar con aquello que el artista ha capturado en cierto momento y da a conocer ese lado estético que lo apasionó y lo llevó a dejarnos como herencia un fragmento de tiempo ahora inexistente. A este momento (en que estamos frente a frente con la obra) es a lo que Gadamer le llama la conciencia estética.

A propósito de la conciencia histórica y de la conciencia estética Gadamer nos dice:

...se conduce con la inmediatez de los sentidos, esto es, sabe en cada caso distinguir y valorar con seguridad aún sin poder dar razón de ello. El que tiene sentido estético sabe separar lo bello de lo feo, la buena de la mala calidad, y el que tiene sentido histórico sabe lo que es posible y lo que no lo es en un determinado

momento, y que tiene sensibilidad para tomar lo que distingue al pasado del presente.<sup>18</sup>

Así que lo mencionado anteriormente es lo que Gadamer reconoce como la *formación* “del ser en cuanto devenido.”<sup>19</sup> Por tanto, el conocimiento que proviene de la conciencia histórica no se basa enteramente en cuestiones de procedimientos o de comportamientos por parte del investigador, puesto que a la tradición se le ve como una obstrucción. Cuando se está frente a la obra de arte se contempla el pasado y se crea conocimiento en el dialogo interno de la obra con el investigador.

Cuando Gadamer habla de formación le da al investigador la oportunidad de mantenerse abierto a puntos de vista distintos y, a la vez, generales. Por tanto, el investigador se mantiene distante de sí mismo para ver aquéllo, tal y como lo ven las demás personas, desde lo más general y desde lo universal.

Al espectador esto le sirve para poder distinguir las diferencias entre lo que está vinculado con la conciencia que opera en todos los sentidos, de lo que no lo está. Aquí la conciencia del autor sirve como puente para el espectador que está admirando la obra en sí misma. Es por eso que el comportamiento estético es parte del proceso óntico de la representación, que se expresa como un juego.

Sólo al ser concientes que tenemos la capacidad de conocer la obra de arte desde el sentido común, podemos hablar de la formación de un investigador, gracias a que un artista en sí mismo es alguien que puede, gracias a la práctica de

---

<sup>18</sup> GADAMER, Hans-Geor, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007, p 46.

<sup>19</sup> *Op cit*, GADAMER, p 46.

diversos sentidos, interpretar lo que vive mientras que el investigar logra esclarecer el conocimiento de la obra en sí:

Lo que orienta la voluntad humana no es, (...) la generalidad abstracta de la razón, sino la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano en su conjunto. La formación de tal sentido común sería, pues, de importancia decisiva para la vida.<sup>20</sup>

Más adelante Gadamer explica que el sentido común llegó a entenderse como meramente una capacidad teórica. Esta capacidad es la de juzgar y va igualmente acompañada de la conciencia moral y del gusto estético. Este último procede del historicismo, pero no voy a ahondar en los alcances y los límites del historicismo en esta investigación.

Regresando a los problemas de la estética, existe el juicio estético de Kant que delimita la verdad y el conocimiento conceptual. Es por ello que se determinan los fenómenos de lo bello y los fenómenos del arte: “Por tanto, no cabe duda de que con el concepto del gusto está dada una cierta referencia a un modo de conocer”<sup>21</sup>, a un modo concreto de ciencia y de arte como ya se mencionó. En este sentido, no se trata de ser sólo un espectador que juzga inconscientemente lo que percibe *a priori*.

Se trata de un juego dinámico, de una dialéctica que propone el espectador, como un jugador activo que, en la *praxis* del diálogo con la obra de arte, analiza su

---

<sup>20</sup> *Op cit*, GADAMER, p 50.

<sup>21</sup> *Op cit*, GADAMER, p 86.

papel de espectador y de lo que está enfrente de sí. Mientras que al contemplarlo se carga con los conocimientos previos (tal vez “universales”) que le obligan a pensar dentro de un estado de aparente tranquilidad, sobre lo que se percibe de la vida que se sigue moviendo a su alrededor.

Pareciera que esa contemplación nos hace quedarnos inmóviles, de pie frente a la obra dentro de una habitación, presenciando aquello que nos atrapa en el mismo transcurrir del tiempo y que aparentemente no nos deja tener una movilidad libre ante los ojos de cualquiera que lo viera y que carezca de esta conciencia; podría declarar que tal acción no tiene sentido alguno, más que la de complacer a los sentidos o, incluso, de causar repulsión a quién lo contemple.

Dentro del contexto del juego de la contemplación y de la conciencia, la importancia es el compromiso de dejarse llevar por la obra en sí misma: “por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que experimenta. En el “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma.”<sup>22</sup> En realidad, lo que hay en esa acción de conciencia estética es de una dialéctica muy similar a la de un caos en movimiento y que es único, en tanto que no es aprensible a cualquiera. Se trata de un diálogo silente, entre quien logra reconocer la interpretación de la realidad misma.

Hacer arte se basa en una experiencia de la realidad y no solo en una apariencia estética como lo entendía Kant. El modo de ser de lo estético se cree

---

<sup>22</sup> *Op cit*, GADAMER, p 145.

que está vinculado con la experiencia de la realidad, sobre todo cuando se le ve como una modificación de ésta.

La verdad de lo real está en lo que se experimenta, puesto que lo estético no es la apariencia de algo, más bien se trata de otra vivencia de la realidad: “Igual que la naturaleza se distingue del arte, así se distingue el sentido de la *ratio* (...), el arte en cambio empieza siempre por alguna parte determinada. El sentido imita a la naturaleza, la *ratio* en cambio imita al “arte”.<sup>23</sup> Es un juego sutil entre la conciencia de percibir la naturaleza y la comprensión que la obra de arte no es simplemente una representación de la naturaleza, sino de la vida misma.

Es por ello que todo arte contiene al ser. Una obra tiene a su propio ser que dialoga con nosotros en silencio gracias al juego: “el sentido medial del juego permite sobre todo que salga a la luz la referencia de la obra de arte al ser. En cuanto que la naturaleza es un juego siempre renovado, sin objetivo ni intensión, sin esfuerzo, puede considerarse justamente como un modelo del arte.”<sup>24</sup> Es contemplar al arte, no como una representación de lo divino, sino de un juego de diálogo entre la obra misma y tú como espectador.

### 1.3 El arte es conocimiento

---

<sup>23</sup> *Op cit*, GADAMER, p 60.

<sup>24</sup> *Op cit*, GADAMER, p 148.

Este apartado trata de la importancia de la representación en la imagen y su relación con la cinematografía, en cuanto realización del director en la imagen. Si el modo de ser del arte, de la obra de arte, radica en la representación, tenemos que tener en claro que la palabra representación no es lo mismo que una simple copia de lo que se percibe y aquí Gadamer atribuye que en el mismo momento en que la copia se pone al servicio de la imagen original, pierde su copia para ser imagen original. Por ello, la copia misma cancela lo que sería su ser para sí mismo, puesto que su ser ahora le sirve solamente a la imagen original.

En cuanto a la imagen que obtenemos de un espejo, para Gadamer se trata de una imagen devuelta con un ser evanescente. Esto quiere decir que no es nada más que una apariencia. El reflejo mismo de un espejo es sólo una apariencia de lo real.<sup>25</sup>

En un espejo, la imagen que se refleja es una imagen que se devela a quién la mira a través de él. Podría decirse, en este sentido, que la pantalla de una sala de cine funciona a la vez como un espejo, pues refleja las imágenes que el realizador vio a través de la cámara cinematográfica.

Con base en la idea de Gadamer, dichas imágenes no serían nada pues carecen de un ser en sí mismo; pues esa imagen es un reflejo nada más, ya que, su existencia es efímera y depende estrechamente del reflejo.<sup>26</sup> Es sólo en el momento en que la imagen es observada por alguien cuando ésta se vuelve real. Como lo aclara Gadamer, la imagen posee una realidad propia en donde el original

---

<sup>25</sup> *Op cit*, GADAMER, p 186-187.

<sup>26</sup> *Op cit*, GADAMER, p 188.

se hace presente desde su reproducción, puesto que en ella se encuentra en sí misma esa imagen original.

Es por ello que Gadamer afirma que en toda esta acción se encuentra el *ser* de la imagen original. Solamente se puede hablar de *ser* cuando se realiza la acción anteriormente descrita. Esta acción consiste en un proceso que “se determina ontológicamente como emanación de la imagen original”<sup>27</sup>.

Continuando con la idea de la pantalla en la sala de cine, vemos que esta emanación de la imagen original sale a relucir a través del cuadro representado por la pantalla, cuando en ella apreciamos las imágenes de la película, porque en todo caso: “Por paradójico que suene, lo cierto es que la imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y sin embargo el cuadro no es más que la manifestación de la imagen original.”<sup>28</sup> Es por ello que la importancia de la imagen original y de su copia, como fundamento del cine, recae ciertamente en la manifestación de lo que se filmó originalmente.

Puesto que la esencia del cine “sólo se cumple del todo cuando se representa en una imagen,”<sup>29</sup> la obra de arte vista en general, se hace presente en el juego óntico de la relación obra-espectador. Sin el diálogo entre obra y espectador, que se crea a partir de este dúo, el ser de la imagen original no existe y, por tanto, no se hace presente. Pero aún así, hay otra manera de que se haga presente esa imagen dentro de nosotros mismos y es por medio del recuerdo de aquella vivencia que tuvimos y que ahora ya se encuentra en el pasado.

---

<sup>27</sup> *Op cit*, GADAMER, p 189.

<sup>28</sup> *Op cit*, GADAMER, p 191.

<sup>29</sup> *Op cit*, GADAMER, p 191.

“El recuerdo se refiere al pasado y es esto un verdadero signo, pero para nosotros es valioso por sí mismo, porque nos hace presente lo pasado como un fragmento que no pasó del todo.”<sup>30</sup> Dentro de la imagen lo representado se vuelve a sí mismo, mientras que le pertenece en su presente y su pasado solamente, independientemente de que el mundo de la imagen original haya cambiado y que ya no exista en la actualidad. Puesto que un proceso óptico es la representación, mientras le pertenezca al mundo.

Esto quiere decir que no importa la lejanía histórica con que ciertas obras se hicieron para su propia época; si siguen presentes es por que el ser de las obras aún tienen algo que decirnos: “demuestra que en tales obras se representa algo que posee verdad y validez siempre y para todos.”<sup>31</sup> Por eso se mantienen presentes y sus temas son actuales. Eso explica el porqué esas obras no pueden morir, ya que al parecer contienen un conocimiento universal sobre lo que somos o un conocimiento sobre los problemas que aún no hemos sido capaces de resolver. Tal vez heredado del mundo occidental.

Esto significa hablar no de vivencia o de conciencia estética, sino más bien de una experiencia del arte: lo que vivimos cada uno de nosotros mismos frente a éste.

El problema fundamental en poder vivir el arte desde la experiencia de observarlo o sentirlo viene cuando las tradiciones que nos enajenan, como herencia ortodoxa de las sociedades, nos han prejuiciado frente a las obras de arte

---

<sup>30</sup> *Op cit*, GADAMER, p 203.

<sup>31</sup> *Op cit*, GADAMER, p 214.

y nos imposibilitan el poder descubrir la verdadera esencia en el ser de cada obra, puesto que carece del juego del dialogo entre la obra y el investigador.

...todo lo que ya no está se expresa en él, en consecuencia toda tradición, el arte igual que todas las demás creaciones espirituales del pasado, el derecho, la religión, la filosofía, etc., están despojadas de su sentido originario y referidas a un espíritu que las descubra y medie.<sup>32</sup>

Para saber qué es lo que dice una obra de arte, debemos concentrarnos en la obra en sí mismas para desenmascarar la verdad que subyace y se expresa tanto en el arte como en la historia misma; ante ello, Gadamer insiste que: “También a nosotros la cuestión de la verdad del arte nos ha obligado a criticar tanto a la conciencia estética como histórica, en cuanto preguntábamos por la *verdad* que se manifiesta en el arte y en la historia.”<sup>33</sup>

La verdad tan buscada en las obras artísticas se encuentra dentro de cada uno de nosotros; la podemos obtener sólo si tenemos las herramientas necesarias y la conciencia clara de que nuestra existencia en la vida cotidiana es tan fugaz como el tiempo dedicado a estudiarlas, lo cual nos permite ver que en todo arte esa verdad oculta está dentro de nosotros mismos siempre basándonos en el dialogo.

---

<sup>32</sup> *Op cit*, GADAMER, p 218.

<sup>33</sup> *Op cit*, GADAMER, p 222.

## 2. La cinematografía en la posmodernidad

El propósito del presente capítulo consiste en demostrar que cualquier película de autor contemporánea que hable del contexto social de su producción puede ser una representación posmoderna<sup>34</sup> de la vida actual del propio realizador y visualiza cómo la globalización comercial afecta la vida de cada uno de los personajes que crea. Al analizar la estética<sup>35</sup> de la vida cotidiana de los personajes desde la atmósfera, la pobreza y la comida, es plausible observar y determinar la transculturización posmoderna.

Utilizo el texto de Konrad Paul Liessmann, *De la modernidad a la posmodernidad*, para demostrar que la posmodernidad y la estética cinematográfica son primordiales para la construcción de todo el arte actual y, con más razón, del cine como medio audiovisual.

He dividido el capítulo en tres apartados. En el primero establezco la importancia de entender al cine como una representación de la realidad desde el concepto de Benjamin de la revolución estética en su teoría. En el segundo hago un análisis de las dos realidades que hay dentro del cine; la realidad a color y la realidad a blanco y negro. Mientras que en el tercero reconstruyo la relación

---

<sup>34</sup> Entiendo por posmodernidad, el cambio que se da en la estructura mental existencial del individuo cuando éste se percató de que las promesas de la modernidad ya no satisfacen las necesidades reales de las sociedades. Es decir, cuando la realidad supera la idealización del futuro ante las hambrunas, las guerras y el desarrollo en su totalidad.

<sup>35</sup> Entiendo el concepto de estética como lo dio a conocer Walter Benjamín. Es decir, el proceso que cambió en la construcción de la imagen cinematográfica (como imagen en movimiento) sobre la realidad, desde una perspectiva artística que contiene las construcciones sociales de belleza o de lo no bello, como una recreación visual de la vida cotidiana hoy en día.

existente entre Benjamin y la importancia del cine de autor en la actualidad. En ambas teorías se deben caracterizar y analizar las películas que tengan un planteamiento del problema social en la globalización. Para ello también utilizo la teoría de Liessmann sobre la estética de las grandes urbes y de las culturas exóticas, con la intención de asimilar las imágenes visuales que se relacionan con la transculturización.

Ahora bien, el cine es una ilusión del movimiento, es una representación del movimiento. En sus inicios, el cine funcionaba para poder conocer las causas del movimiento y del comportamiento humano. La evolución del cine desde esa primera perspectiva, se dio en dos posibles géneros que son: documental y ficción, en ciertos círculos de teoría cinematográfica; desde entonces el cine se utilizó principalmente para la representación de la vida humana para entender la vida desde la ciencia, desenvolviéndose como un medio poético, artístico y estético de ver y entender la realidad. La importancia del cine como representación de la humanidad se manifiesta al participar como archivo histórico de las sociedades.

Afirmo que la posmodernidad y la estética cinematográfica son fundamentales para la creación del arte actual, pues son una herramienta indispensable que analiza la identidad de las culturas. Como lo expuse anteriormente se puede hacer un análisis riguroso de la vida de las sociedades de hoy en día a través de ciertas películas de autor, donde se retoman los problemas socioculturales de vivir en un sistema como el actual.

## 2.1 La aparición del cine y el impacto que tuvo en la sociedad

Aquí abordaré la importancia que tuvo el cine frente al mundo y cómo cambió las relaciones entre conocimiento, acción y visión que existían en la humanidad. Sobre todo me enfoco en la revolución estética de Benjamin, la cual consiste en el cambio de la imagen estática a la imagen en movimiento que crea en cine, asumiendo que la presentación de algo que parece ser real, como el cine, pudo enfrentar al espectador, al punto que lo llevó a reencontrarse a sí mismo con ayuda de una máquina. Una máquina que le daba una experiencia real muy parecida a la de su vida cotidiana, pero sobre todo, le brindó una experiencia que más que ser individual se convirtió en una experiencia colectiva.

Las películas se concentran en lo que parece ser la vida real; es una serie de fotografías que se presentan a una velocidad continua, una detrás de otra. Cada treinta y cinco cuadros por segundo se transmiten imágenes que simulan lo que conocemos como movimiento. Es por ello que en el cine la magia se encuentra en la reproducción técnica de la vida cotidiana en el mundo, aunada a la oportunidad de recrear sus mismas imágenes una y otra vez. Imágenes que son percibidas y conceptualizadas por cualquier persona, quien al ver un *filme* puede conocer al ser humano en sí mismo.

El cambio radical que se generó en las formas de adquirir conocimiento a partir de la aparición del cine frente al mundo, produjo empatía. Se convirtió en la clave precisa para que las emociones de los espectadores trascendieran y se

conjugaran en las salas cinematográficas. El objetivo principal de una función de cine, como lo expuso antes W. Benjamin, era dejar de sentir al arte como algo único e irreplicable, para sentirlo como algo presente y cercano.

Hacia 1930 el cine empezó a ser visto como una diversión para las clases bajas que carecían de la capacidad económico-intelectual que les permitiera emocionarse al ver una obra de arte en un museo o en un teatro. El cine ayudó a que la expresión estética se concentrara en la pantalla cinematográfica y desde ahí se multiplicaría, democratizándose.

Es por eso que en las salas de cine una multitud de personas empezaron a cambiar. Esos espectadores vieron algo que les hizo percibir la realidad de una manera diferente y que los motivó a seguir yendo a las salas de cine. Sin darse cuenta, las personas ya no iban para divertirse, sino por la curiosidad de conocer algo nuevo y sorprendente: el ser humano.

Desde la aparición del cine como tal, con la ayuda de los hermanos Lumière, quienes se encargaron de crear las imágenes en movimiento y representar las formas de vida de la gente en diferentes partes del mundo, se logró que el mundo fragmentado por la distancia, las clases sociales, las culturas y las religiones se conectaran con sus partes a través de un encuentro frente a frente y conocieran al otro, quien vive a miles de kilómetros de distancia. Esto sin duda fue trascendente para la humanidad.

El cine fue el medio por el cual se pudo ver una realidad de la que se conocían los problemas, pero no se consideraban cercanos; hasta el momento de

percibir cómo la realidad podía ser representada desde una máquina de fotogramas que, con ayuda de la luz, parecía simplemente transmitir sobre una pared una cierta vida en concreto, con sus propios seres humanos.

El poder de acercamiento a un humano a través de la cámara, desde la idea de un realizador, nos permite saber cuál es su representación, su forma de ver la vida, para sentirnos parte de ella. Es lo que hace que el cine tenga magia, como lo afirma Walter Benjamín:

El intérprete de cine no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos. El director de filmación se encuentra exactamente en el mismo lugar en el que está el director del examen de aptitudes. Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fabricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan salas de cine para tener la vivencia de como el interprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar su humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p 68.

Benjamín nos aclara que interpretar la vida que pasa frente a nuestros ojos como algo fugaz dentro de un tiempo límite, nos permite emocionarnos ante los rostros de hombres y mujeres que llegan a representar la vida. Me refiero a la idea de que el cine empieza a dar a conocer lo que en fotografías ya se conocía como imagen, apariencia o copia, pero que en sí sólo expresaban imágenes sin vida, atrapadas en un estado de inercia que sólo nos ayuda a recordar situaciones y emociones casi olvidadas. Ante esto Benjamín nos afirma que:

...en las primeras fotografías el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación. Y allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto.<sup>37</sup>

En cambio, el cine nos da una ilimitada gama de percepciones inmediatas que dependen de las vivencias de cada quien y que nos ayudan a vernos como algo que aun está vivo y presente, aunque atrapado en lo que parece ser una pared blanca que desea ser creada, y, sobre todo, que anhela ser vista. Esta estética nueva que surge desde lo más amplio de la sociedad empieza a apartar al arte del aura, para interponer una estética nueva que sale de la curiosidad del humano de conocerse a sí mismo.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p 58.

## 2.2 El cine es la historia de nuestra humanidad

Este apartado analiza cómo el cine pudo hacer de la guerra una manifestación estética y cómo se le utilizó como un medio de enajenación. Antes de empezar quiero recalcar una vez más que la realidad se enfrenta al medio cinematográfico. Este enfrentamiento le da al humano la capacidad de sentir su realidad por medio de imágenes en movimiento. Benjamín ya se daba cuenta, desde su momento histórico, que la importancia del cine frente a la realidad afirma que el nuevo arte conduce a las masas a reconocerse a sí mismas por su medio.

Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato —que tiene derecho de exigir en la obra de arte— precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato.<sup>38</sup>

Desde que apareció, el cine se ha creado su propio lenguaje. Muestra paisajes o puntos de fuga en movimiento que antes eran inexistentes. Al ver una película hoy en día se entiende perfectamente la continuidad de las imágenes en secuencias, que nos cuentan algo. Pero una situación que no cambia, en cuanto se conceptualiza en imágenes una intensidad humana, es la crudeza de las imágenes de la guerra en blanco y negro, sin sonido.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p 81.

En esto puede percibirse cuánto revolucionó el cine la conceptualidad de la sociedad. Era la primera vez que se apreciaban de manera visual y en movimiento secuencias que eran cotidianamente realistas, las cuales sucedían en lugares lejanos del mundo que se encontraban en guerra. Las imágenes de la Primera Guerra Mundial que llegaron a las pantallas dentro de las salas atiborradas, hicieron comprender lo atroz de la guerra y lo difícil que es ver morir a alguien, sin poder hacer algo al respecto.

En la oscuridad de la sala de cine, bajo un silencio atroz y sombras de luz, era fácil imaginar a los hombres muriendo, no así el digerir tales imágenes, sin crearse frustraciones que hoy en día nos siguen impactando y recordando que “eso” es *real*.

A las generaciones siguientes la crudeza de la guerra sólo nos llega de esa forma. No podemos ver imágenes de guerra a colores, sin sentir que no son reales. Esto es una deformación que se ha creado por medio de las películas bélicas, las cuales nos presentan con colores opacos la sangre de color rojo escarlata que resalta y brilla bajo el sol, con un sonido ensordecedor de ametralladoras y cañones tan irreal como todo lo que contemplamos en dichas imágenes.

Si percibimos en el fondo una música que enaltece a la fotografía en movimiento, la cual nos brinda un panorama devastador, pero hermoso, que nos invita a formar parte de ese espectáculo bello en donde la vida es lo que menos

importa, frente a la composición artística del momento. Si nos dejamos llevar por ello y lo enaltecemos entonces estamos perdiendo un poco de nuestra humanidad.

Al hacer ampliaciones del inventario de este último, al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares. Al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente, el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado.<sup>39</sup>

Benjamín ya sospechaba lo impactante que es el cine frente a una sociedad que aún no puede reconocer su propia realidad o del reconocerse desde el cine. Es por eso que ver cine a color es diferente al cine de blanco y negro. Todo cambia cuando vemos las imágenes antiguas en blanco y negro; entonces sentimos que eso sí sucedió, que es real. Teniendo en cuenta de que las imágenes de guerra llegaban a las salas en escala de grises en cuanto las películas de ficción eran pintadas para que se vieran a color.

Ver imágenes del cine en blanco y negro de los campos de concentración: esos cuerpos afilados en fosas comunes, apreciar los miles de zapatos arrinconados o los niños exiliados llegando a puertos de ciudades extrañas, nos provoca algo interno. Puesto que “la cámara es una especie de ojo con memoria. (...), la memoria del documental retiene hechos reales, vida y muerte: el momento

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 85.

en que el león caza una cebra; aquel en que los cadáveres son barridos por un trascabo en el campo de concentración que les vio llegar con vida; o la escena en que el camarógrafo capta a su último personaje: el soldado que le dispara.”<sup>40</sup> Se trata por ello de una memoria que no queremos que se pierda.

El cine creó una estética bélica con las imágenes de la Primera Guerra Mundial y la reforzó con la Segunda Guerra Mundial. Son imágenes que están atrapadas por la cine-fotografía hasta la eternidad. Dichas imágenes que podemos recrear infinidad de veces y pueden llegar a afectar la forma en que percibimos la realidad desde los noticieros o desde los videos que se encuentran en la web.

### **2.3 La verdad, la realidad y el cine**

El propósito del presente apartado consiste en comprender la teoría de Walter Benjamín, donde intenta explicar la revolución estética que se produjo con la aparición del cine; ya que antes de él era común que la estética fuera descrita como el producto de la obra de arte siendo única e irrepetible.

Para entender la teoría de Benjamín hay que entender la importancia de la aparición del cine, el cual como factor primordial tiene por objetivo redescubrir al ser humano con el análisis de su imagen en movimiento donde se descubre su comportamiento en la sociedad.

---

<sup>40</sup> MENDOZA Carlos, *El ojo con memoria; apuntes para un método de cine Documental*, CUEC-UNAM, México, 1999, p. 108.

Lo anterior funciona como fundamento del humano acerca de la realidad que es explicada por medio del cine. Por ejemplo, donde la supuesta realidad cinematográfica hizo posible que se inventara una estética bélica. En el cine, que funciona como un medio de comunicación masiva, ha desarrollado un lenguaje ficticio dentro de las películas de guerra que desgraciadamente se traslada a los noticieros bélicos, por tratarse de imágenes que hablan de una supuesta realidad. Esto nos ha llegado como herencia histórica y ha producido una deshumanización de las sociedades frente a las imágenes de la guerra, puesto que esas imágenes ya no representan la realidad en sí misma.

Quiero volver a aclarar que el cine en sus inicios se desarrolló como un experimento, en donde se redescubre al ser humano como lo que es: movimiento. Sin perder la noción de que el cine documental, que es lo que me compete ahora, no deja de ser sólo la expresión de un realizador que se encuentra detrás de una cámara, observando al parecer la realidad.

Es por eso que puedo afirmar, sin equivocarme, que el cine cambió a la sociedad mundial; sobre todo revolucionó la manera en que nos relacionamos socialmente. Pero la verdadera importancia de la imagen en movimiento es la capacidad que tiene de mover a las masas y que ha sido importante en la historia de la humanidad.

Pero ¿qué tanto influye el cine en ese movimiento social? ¿Qué importancia puede tener esto? ¿Cuál es la ruptura estética del cine respecto al arte? Para responder estas preguntas es necesario, primero, dar mi definición de estética.

La estética en el arte, como la comprendo hasta ahora, es la capacidad que tiene el ser humano de expresar su conocimiento a través de las manifestaciones artísticas mientras que el espectador llega a sentir y reconocer algo cuando las ve. A ese algo lo considero la creación de sentimientos, producidos por nuestras experiencias, mezclados con los conceptos y las percepciones que nos forman como seres humanos, individuales e irrepetibles, que hemos adquirido en nuestra vida cotidiana y práctica.

El conocimiento del arte carece de una ciencia abstracta, puesto que la misma estética no puede compararse con las ciencias exactas que han acaparado todo el conocimiento práctico y teórico de nuestra era. Más bien la estética es el estudio por medio del cual el humano llega a conocer su medio y su mundo, a través de la expresión plástica de los sentimientos asimilados por el contexto social del artista.

Es por ello que Benjamín nos dice que la estética, que surgió en la Grecia antigua como una doctrina, es la transformación profunda de las percepciones del espectador frente a la simple distracción, al estar postrado frente a la obra de arte. Mientras que en el cine de autor la estética hoy toma su forma más pura, puesto que invita a la reflexión en la imagen en movimiento.

La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. A esta forma de

recepción el cine responde con su acción de *shock*. Y se convierte así, en esta perspectiva, en el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos.<sup>41</sup>

Es por eso que para poder explotar la vida cotidiana como medio de la producción cinematográfica se debe considerar también el derecho del espectador a ser visto: el derecho de tener una imagen que me represente ante el mundo y le diga quién soy y qué hago para vivir. Es por eso que el cine se utiliza como un arma política que manipula y tiene la fuerza suficiente para mover o no a las masas.

Es así como “por primera vez, en el cine, tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad.”<sup>42</sup> Es decir, lo que hace que el cine como un arte, es que una película se puede retocar hasta que esté tal y como su autor quiera que esté o, incluso, yo puedo modificar cualquier película hasta convertirla en algo diferente de lo que es originalmente. Es así como el cine puede reinventarse cuantas veces se quiera, por quien sea.

Entonces pareciera que el cine desde su origen ya estaba destinado a ser lo que es ahora: una creación de la ciencia y de la creatividad humana surgida de una serie de fotografía una después de otra en un movimiento constante, que desde su aparición cambió al arte para heredárselo al cine:

---

<sup>41</sup> Benjamín Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed Itaca, México, 2004, p 94.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p 61.

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas –la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico– retroactúan sobre el arte en su figura heredada.<sup>43</sup>

Benjamín afirma que el cine es un arte heredado por la historia de la humanidad. Con la facilidad que tiene el cine de reinventarse, logró que el supuesto arte cinematográfico pudiera tener un culto, para así darle un aura que los artistas crearon y no perderlo en dicho arte.

El cine rompe con el argumento del aura en el arte, ya que, efectivamente, no existe en él, porque el cine es un arte para la sociedad que se puede repetir innumerables veces. La noción de obra de arte clásica es irrepetible y única. Por eso Benjamín dice que ese tipo de arte clásico se trata de una creación sin fundamentos.

Este autor trata de romper con la lejanía del artista iluminado, que es irrelevante, pues cualquiera puede ser el gran artista. Con el cine, según Benjamín, la creencia del aura se rompe, pues cualquiera puede ser director o actor y crear una obra de arte que sea repetible en cualquier lugar. Lejos de los

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p 41.

templos de culto como los museos o las galerías.<sup>44</sup> “El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día”:<sup>45</sup>

El culto en el cine, que radica en la búsqueda de su valor artístico, recae en lo que se siente al verlo, pero sin duda es muy diferente de lo que sucede con una obra pictórica. Es así como el desempeño artístico<sup>46</sup> de los que hacen el cine, los faculta a ser llamados como artistas en sí mismos, como un pintor o un escultor.

Lo que definió al cine como arte, bajo este aspecto, fue el movimiento. Es decir, el cine le arrebató, en su aparición a la plástica, la capacidad del movimiento para poder llegar a lo que parece ser en la realidad. El cine se acerca más al movimiento que el arte plástico, es por eso que la imagen humana se trasciende a sí misma al ser representada en el cine, y es así como el humano se ve en el cine. Es decir, lo que vivimos y no reflexionamos —por que estamos inmersos en nuestra vida—, es resuelto por el cine, ya que se reflexiona y se analiza la vida en sí misma, pues se ve externamente. Una vez hecho este análisis, éste se hace consciente en cada uno de nosotros.<sup>47</sup>

Así surge el derecho a ser filmado, como lo explica Benjamín, pues de lo que trata el cine es de representar la vida cotidiana de cualquier sociedad, en cualquier contexto, para que ella misma se de cuenta de su situación: “el interés

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, parafraseado de la p 48.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p 56.

<sup>46</sup> *Ibidem*, idea de la p 66.

<sup>47</sup> *Ibidem*, parafraseado de la p 73.

originario y justificado de las masas en el cine: un interés del autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase<sup>48</sup> y poder identificarse con lo que antes parecía externo. Para Benjamín, la importancia en el cine radica en la capacidad de la gente para poder reencontrarse así mismo y entender a su clase social, desde su situación particular.

Pero hay un peligro mayor al que nos enfrentamos ahora: la facilidad con la que se pueden manipular estas imágenes a beneficio propio, o la de ser ajenos a esas imágenes y aceptarlas, mientras que a mí no me afecte en mi vida personal o individual. Pero también puede dar un resultado distinto como el de rechazar una película por dar demasiado énfasis a esa manipulación.

O sea, el poder de influenciar a los espectadores y convertir sus percepciones, haciéndoles creer que lo que ven es la realidad virtual, para tener su aprobación frente a las imágenes, donde la vida humana pasa inadvertida; esto es algo a lo que nos enfrentamos, y para sorpresa de todos, el cine documental parece ser la respuesta para no perder el concepto de la humanidad, frente a la realidad virtual y poder enfrentar la globalización.

Es por eso que para esta reconstrucción visual utilizaré las mismas imágenes cotidianas que bombardean las grandes urbes: anuncios brillantes, textos simples y en otros idiomas, sonidos, ruidos, rascacielos, etcétera. Es decir, lo que conforma ese ambiente de globalización e individualismo que conlleva a las personas a vivir solas, por la necesidad de consumo. Es por esto que en dichas películas encontramos una atmósfera que remite siempre a la soledad.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p 79.

Esa soledad que se ve constantemente en las películas contemporáneas y casi siempre en el cine de autor, se refleja en los ambientes previamente diseñados y envuelve a los personajes que conocemos durante la proyección del *filme*.

Ahora bien, con respecto a un análisis estético de la imagen de las películas de autor que se ven inmersas en la globalización puedo decir que no obstante, analizando esas imágenes lo que crea la atmósfera de soledad en las películas *posmo* es la luz, el color y los espacios en los que se desenvuelven los personajes, como sujetos que anhelan algo más de la vida.

Wong Kar-Wai, un director de cine, explica que sus personajes dependen de la soledad para sobrevivir a nuestra época de individualismo, refiriéndose a las acciones cotidianas de las personas que no se conocen en la vida cotidiana porque: "...la gente que mira por la ventana lo que hacen los demás, la gente que intenta robar algo de la vida de otras personas, para sentir que así algo suyo les pertenece".<sup>49</sup> Es un paso más para poder comprendernos desde la cinematografía mundial, puesto que no podemos poseer al otro. Lo podemos observar y desear, pero realmente nunca lo tenemos; es por eso que los personajes prefieren algo físico que les represente ese objeto del deseo, sobrellevando la vida en soledad.

Por tanto, en esta estética posmoderna cinematográfica, lo que utiliza el autor para construir sus historias es demostrar que, a pesar de vivir la globalización homogeneizadora y agobiante de una cultura ajena, puede llegar a apropiarse de todo eso de una manera creativa y significativa.

---

<sup>49</sup> COIXET Isabel, <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida2.htm>

Sin duda que esta forma de autoestilización depara así nuevas perspectivas para la configuración de la vida, pero es igualmente indudable que siempre hay que estar prevenido de que, tras el juego postmoderno de las formas y los colores, irrumpe en ocasiones una nostalgia desatada por la vida auténtica que con impactante brutalidad se impone luego como reivindicación de lo propio.<sup>50</sup>

Es decir, la cultura se adueña del producto y lo vende, sin perder sus raíces culturales, puesto que “la postmodernidad, intenta rescatar lo rescatable de este mundo global, del uso de los medios, la ciencia y la técnica”,<sup>51</sup> y podría agregar que también por la cultura.

En esta invasión constante de los capitalismos presentes que buscan ganar el mercado comercial a partir de la transculturización, son las culturas invadidas las que se adueñan de los espacios, los contenidos y las expresiones, para crear y desarrollar su identidad en los procesos de cambios sociales y culturales. Mientras que el creador del cine actual se basa en ellos para crear arte.

Otra marca distintiva en el cine son los espacios habitados por los personajes; un autor que crea este tipo de cine afirma que los temas de sus *filmes* empiezan con la imagen de una: “... habitación, (...) la verdad es que para mí todas las historias empiezan en una habitación, siempre hay una habitación con alguien sentado en la cama, fumando”.<sup>52</sup> Esta es una imagen poética que intuye la fuerte

---

<sup>50</sup> LIESSMAN Konrad Paúl, *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006, p 214.

<sup>51</sup> Rodríguez Roxana, “Posmodernidad y discurso urbano”: Diplomado avanzado en Estudios Urbanos, Curso: Teorías de la Ciudad, CEC-UACM, 11 de mayo del 2009.

<sup>52</sup> *Op cit*, COIXET.

presencia de una intimidad, revelada dentro de esos pequeños cuartos saturados de colores y contrastes, en ciudades enormes y gigantes que envuelven las pequeñas vidas de sus habitantes. Esa imagen de por sí es de un vacío social impresionante, puesto que a pesar de que las ciudades están repletas de gente, hay lugares vacíos, como los huecos de puentes, esquinas, camellones perdidos entre vías rápidas de automóviles. Que son perfectas para que vivan los otros a los cuales omitimos en nuestra vida.

Puesto que “el arte de la postmodernidad siempre remite, como en el *centro ausente* de su arquitectura, a lugares vacíos”,<sup>53</sup> esos *vacíos* existenciales, a pesar de la saturación de objetos que crean los ambientes en las atmósferas que rodean a los personajes, existe en ellos una nostalgia audiovisual.

Mientras que en otras partes del mundo lo que hace tan atractiva la imagen *posmo* es la variedad de gente de otras *razas*, casi como una gama de pieles multicolores habitando las calles de las ciudades, más que ser ajenos a las mismas, son parte de esa estética globalizada que intenta contener cada una de las instancias de vida en el desarrollo moderno decadente, mezclado con la explotación en la imagen audiovisual de las culturas que siempre han sido marginadas pero que son aceptados si se adecuan a la vida moderna.

Por tanto, recrearé la imagen estética y posmoderna, y la relacionaré con la teoría estética de Liessman, con la intención de recrear las imágenes audiovisuales

---

<sup>53</sup> *Op cit* LIESSMAN, p 206.

que se relacionan con la relaciones entre diversas culturas que se ven inmersas viviendo en una misma sociedad, en una misma ciudad.

Ante esto Liessman afirma que: “la cultura de los *otros* se vuelve admisible en el momento en que es estetizada.”<sup>54</sup> No existe por ello racismo alguno, si esos *otros* de alguna manera pueden representar ganancias monetarias.

La soledad, la estética y los sonidos convergen en el cine posmoderno demostrando que las ciudades multiculturales siguen en la lucha por permanecer ante los procesos de cambios históricos de la actualidad. En este caso defenderé la tesis de que la posmodernidad y la estética cinematográfica son fundamentales para la creación del arte actual. Sobre todo, como expresión continua de la posmodernidad.

Por tanto, el arte es la expresión creativa de la realidad, por el cual el realizador mantiene el contacto directo con la realidad pero con una mirada sobre la cosa en sí, sobre el objeto de su estudio, que la hace separarla del fenómeno y la representa desde una perspectiva subjetiva y estética. Ante esto, el artista se ve inmerso en su contexto histórico y logra analizar su situación para expresarla desde lo más sensible que tiene: su cuerpo.

Éste representa los sentidos. Por tanto, la limitación que tenemos de conocer las cosas como son realmente es el primer instrumento del artista, explotándolo para conocer el mundo desde lo más sensible y desde la apariencia. Es así que, jugando con las diversas formas de expresividad que puede manifestar

---

<sup>54</sup> *Op cit* LIESSMAN, p 213.

ese fenómeno, el artista logra transformar dicho objeto desde la sensibilidad para presentarlo de otro modo.

En cuanto a la posmodernidad, el artista cinematográfico encuentra un instrumento capaz de expresar el mundo tal cual es, como él lo percibe. La manipulación de la realidad desde una subjetividad muy parecida a la vista humana, es el medio perfecto para expresar lo que sucede en su interior. En el arte se transforma y se crean las maneras de percibir y sentir, frente a la obra plástica o auditiva. Es decir, el artista al innovar las expresiones, le enseña al espectador a sentir de forma distinta las emociones que aprende desde la infancia.

Por eso es que se cree que el artista se adelanta a su época, ya que antes no existía esa expresión del estado anímico frente al arte en el espectador. Es por ello que sólo la persona que sea capaz de percibir al fenómeno que se le presenta de distinta forma es quien puede enseñar esa nueva forma de *sentir* esa misma emoción.

Consecuentemente, el cine de autor actual puede funcionar como arte y, en ocasiones, es utilizado justo para expresar las emociones encontradas que existen en el realizador que las trasmite a través del medio audiovisual. Utiliza la imagen y el sonido creadas por él, que fueron provocadas por la vida cotidiana para encontrar otra forma de vivir.

El realizador cinematográfico vive la posmodernidad desde las grandes urbes, donde el individualismo y el consumismo están presentes en cada instante de la vida, como un reflejo de su sociedad que trata de reestablecer el contacto

entre la humanidad y el asombro de lo que somos capaces de hacer, cuando reflexionamos acerca de lo que perjudica al otro y consecuentemente nos perjudica a nosotros mismos.

El cine hoy en día es arte, siempre que se innove en su realización, variando o experimentando en la técnica, transmitiendo atmósferas y ambientes que nos causen algo y no solamente que nos cause algo, sino que se trata más bien de que nos transmita conocimiento de la realidad. Siempre que alguien logre captar la realidad de una forma y transmitirla creativamente es un artista cinematográfico y hace arte cuando logra crear metáforas visuales, pero sobre todo cuando, con su innovación, es capaz de realizar una crítica profunda de su contexto histórico.

En conclusión, cada vez que el autor hace una representación posmoderna de la vida actual desde la estética, la atmósfera y la pobreza que determinan la transculturización, demuestra que el análisis de la posmodernidad y la estética cinematográfica son el fundamento en la construcción del arte actualmente.

### 3. La mirada del realizador cinematográfico

La mirada del realizador es la habilidad y la necesidad de poder transmitir por medio de la creación cinematográfica un tema en particular para crear una mirada propia. Es por ellos que se trata de un estilo de filmar que podría definirse en pantalla. Es decir, que sea la firma en la pantalla del autor y que esta siendo observado por el espectador. Es una manera de representarse en pantalla, sin que se vea físicamente al realizador; más bien se trata de una representación sensible, invisible y sutil pero definida.

Los principales indicadores de posición, o lugar ocupado, son el sonido y la imagen que se transmiten al espectador. Hablar de la mirada de la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo. Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no solo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien los maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quién la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> NICHOLS Bill, *La representación de la realidad; cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Buenos Aires 1997, p. 119.

La mirada se basa en la capacidad de razonamiento del realizador creativo para poder expresar su realidad desde la estética en movimiento, a fin de que el espectador pueda conocerlo (o tenga la oportunidad de reconocerse desde el sentido común y la creatividad) desde un contexto histórico definido y representado en esa pantalla efímera que es el arte cinematográfico.

Entonces hay más posibilidades de que una película sea vista por más gente en comparación con una obra plástica. Por tanto, el cine es una herramienta útil para transmitir el conocimiento y mostrar las investigaciones sociales.

Es peligroso entender o conocer la realidad de manera visual y estética, porque llega de manera directa a un espectador que fue creciendo a la par del inicio del siglo XX llegando al XXI, que se caracteriza por ser un sujeto audiovisual y global. Se justifica el hecho de que el cine es un arma poderosa, cuando una sola película puede hacer entender a los espectadores cómo funciona la realidad.

La mirada del realizador no sólo es un estilo estético de la imagen cinematográfica; más bien es un enfoque directo de cuestionar la vida y, al mismo tiempo, al espectador. Es cuestionarse a sí mismo mientras se cuestiona a los *otros*, pero desde el punto de vista de él, cómo se cuestiona a través de la pantalla, cómo lo presenta, que es lo que más caracteriza al tipo de persona que se esconde detrás de la pantalla.

Esa mirada de la película incluso va más allá de la sala de edición y del lente de la cámara: nos presenta al sujeto que se encuentra detrás del cuerpo, del rostro, del ojo humano. Nos presenta al ser conmocionado, aturdido, enojado y

esperanzado que se encuentra detrás de una simple película que dura a lo mucho dos horas seguidas.

Para entender una película o para entender este juego del realizador y del equipo de personas que se unen para hacer un *filme*, primero hay que entender la idea de que el cine es “subjetivo”. Desde la posición de Gadamer en cuanto a que el concepto de lo subjetivo es distinto para él. Podría decir, de una mejor manera, que aquello que entendemos como subjetivo no lo es tanto, si de alguna manera yo me reconozco en un *filme*.

Lo que me hace llorar, reír, recordar o, incluso, entender al *otro* es el hecho de que yo me reconozco en esa realidad. Conocerlo, no de mi experiencia directa con él, sino en una experiencia indirecta que me hace entenderlo como igual, como un ser humano frágil, poderoso y distinto. La mayoría de nosotros conocemos al mundo visualmente por medio de imágenes, por vivir en una época donde la imagen es la forma en que somos informados de los acontecimientos del mundo.

Esto se debe a que en un siglo de comunicación global, económico y audiovisual, el realizador cinematográfico se enfrenta a la incógnita sobre cuál sería la mejor manera de presentar la realidad al preguntarse ¿cómo lo voy a presentar?, ¿qué voy a presentar?, y ¿qué voy a decir respecto a...?

La manera en que decide presentarnos algo en su *filme* ya nos dice quién es y cómo trata la realidad que él vive y entiende. El mundo que descubre a través del lente es el objeto de deseo del realizador, y por medio de él descubre su ética y su mirada:

...el estudio de los valores (ética, estética, religión, etc.), con “particular referencia al modo en que pueden conocerse o experimentarse” (...). La axiografía trataría la cuestión de cómo llegan a conocerse y experimentarse los valores, en particular una ética de la representación, en relación con el espacio. En vez de enfrentarnos con el espacio ficticio de la narrativa y con cuestiones de estilo, lo hacemos con el espacio axiográfico del documental y con cuestiones de ética.”<sup>56</sup>

Es por ello que podemos identificar cuál es su formación como humano, como persona. En la pantalla se nos presenta una ética<sup>57</sup> a través de las imágenes, las secuencias y la edición que decidió presentarnos de cierta manera y no de otra. “El mundo que vemos es el mundo histórico de que el realizador es parte tangible. La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos constituye una ética, y una política, de importancia considerable para el espectador.”<sup>58</sup> Es decir, tenemos una ética estetizada, puesto que el realizador llega a impregnar su argumento final desde un *filme* en particular.

Ese argumento está cargado tanto de ética como de moral de un sujeto que se ve inmerso en un mundo determinado por sus tradiciones, su cultura y su

---

<sup>56</sup> NICHOLS, *Op cit*, p. 116.

<sup>57</sup> Vease la nota 1 de la introducción en la pagina 10.

<sup>58</sup> NICHOLS, *Op cit*, p. 116.

sociedad. ¿Y qué puede decirnos con respecto a ello?, ¿qué puede decirnos de un mundo globalizado y capitalizado?, ¿cómo lo vive y lo disfruta, cómo lo sufre?

Todo eso incluye la *mirada* del realizador cinematográfico. Incluye eso y más, ya que “el documentalista trata de adentrarse en la realidad de las personas para poder ver el universo como esas personas lo ven.”<sup>59</sup> Desde la técnica de una película a blanco y negro o a color, sonora o muda, en caricatura, ficción o documental. La manera en que vemos o analizamos un *filme* depende estrechamente de nuestro propio contexto.

### 3.1 De la ética del observador

La manera en que la juzgamos obedece a nuestra enajenación cultural y nuestra tradición escolástica, como lo entiende Gadamer. Es por ello que trataré de ser un poco más cuidadosa en la manera en que analizaré *The five obstructions*, un *filme* que trata de las miradas, la ética, la moral, la tradición de hacer cine, los límites, las fronteras, la realidad, la vida, la muerte, la soledad y las distintas técnicas para presentar un mismo tema: el humano, por detrás y enfrente a la pantalla.

Para iniciar dicho análisis parto de la siguiente interrogativa sobre qué es el perfecto humano: ¿quién es Jorgen Leth? ¿Quién es Lars von Trier? ¿Qué es *The five obstructions*? ¿Por qué *The five obstructions* y no otro *filme*? Igual que le rodean estas preguntas a un realizador cinematográfico para presentar su *filme*,

---

<sup>59</sup> RABIGER Michael, Dirección de documentales, Editorial RTVE, Madrid, 2001, p. 64.

igual me rodean a mi para presentar mi tesis, mi investigación personal sobre la importancia de estudiar al cine desde la filosofía.

Es por ello que tengo que ponerlos sobre aviso de que no trataré a *The Five Obstructions* desde un análisis psicológico, de personajes, de técnica o de historia. Quiero decir que la dirección de investigación sobre este *filme* en particular puede llegar a cualquier análisis filosófico del tema desde:

- 1) El comportamiento del realizador que tiene que evocar su ética.
- 2) La ética está siempre en todo lo que hacemos.
- 3) Es importante aclarar que el concepto de *humano* como el fundamento original de esta película concreta me sirve para relacionarlo con la ética.

En particular, puedo afirmar que más de una película me ha puesto a pensar sobre la realidad, sobre lo que soy, sobre la soledad en la que vivo al sentirme aislada del mundo, al mismo tiempo que le pertenezco indudablemente y al cual le debo mi existencia y mi formación. Le debo mi actuar dentro de él y mi ser frente a otro ser. De igual modo que el realizador trata su *filme* desde lo subjetivo, así trato esta investigación, de manera personal.

Otra cuestión que es necesario retomar es la ética, de la que ya hablé, al igual que el comportamiento ético. La ética se relaciona en la forma en que yo me

relaciono con los demás, con los otros. Es la forma en que yo actúo en el mundo, cómo lo afirma Kant.<sup>60</sup>

Es por ello que la forma en que el realizador trata sus *filmes* es otra huella fundamental que debo seguir para saber cómo se desenvuelve en la sociedad. O estamos de acuerdo con lo que plantea, o simplemente no lo estamos. Carecer de este sentido común cuando se trata de realizar una película es lo que lo destina al fracaso.

Un análisis de una pintura no está lejano de un análisis de una película. El método para hacerlo es el mismo. El objeto de estudio es distinto, pero se les toma a ambos como una obra completa por sí sola. Ya sea una pintura de 50x40 o una película en 35mm con una duración de 120 minutos, ambas están completas.

Dividir sus componentes para entenderlos desde lo particular y comprender lo general en una técnica de análisis, puede ser difícil, pero eficiente.

Hasta aquí ya puedo tener un perfil sobre un realizador de cine. Se trata de un ser sensible a lo que le rodea y es capaz de sintetizar todo su análisis en una película; cuida la forma en que presenta su análisis y procura acercarse al espectador para mantener un diálogo directo y silencioso con todo aquél que acepte ver su obra.

Definí por qué me interesa englobar al cine con la posmodernidad, tema que desarrollé en el capítulo dos. Esto fue para dejar claro cuál es la importancia que

---

<sup>60</sup> Entre la forma de actuar entre lo correcto y lo incorrecto frente al otro. Depende de cómo yo estoy frente al otro y de cómo quiero que el otro se comporte conmigo. (ROJAS Hernández, Mario, *La razón ético-objetiva y los problemas morales del presente; Crítica ético-racional del relativismo moral-cultural*, editorial Itaca, México, 2011).

tiene para mí una película contemporánea y cómo me sirve para poder clarificar qué es el humano desde lo perfecto y lo imperfecto.

Enumerando los puntos, éstos son los siguientes:

- 1) La mirada del realizador cinematográfico es la ética que lo define como sujeto.
- 2) Una obra cinematográfica es una investigación sobre la sociedad y plantea los puntos de vista del director.
- 3) Aquello que definimos como *subjetivo* es transmisible a cualquier interlocutor que esté interesado en dialogar con él.

Hay que empezar a esclarecer los límites, para poder entender mejor la idea de la ética del observador y de su mirada. Es por ello que he detectado los límites que deseo desbordar en este análisis:

- Los límites de la pantalla.
- El límite entre lo que se ve y lo que no se ve en pantalla.
- El límite entre el lente de la cámara y la realidad que la rodea.
- El límite entre la relación: realizador-pantalla-espectador.
- El límite entre el espectador y la pantalla.

Lo que más me interesa del *filme* que voy a bordar es descubrir el límite de la ética que tiene que salir de la idea de lo perfecto, concepto que nos sirve para llegar a lo humano. En cuanto al posible análisis que puede surgir sobre la palabra “perfecto” y de lo éticamente aceptable, tal vez se puede relacionar dentro de *The Five Obstructions*, más específicamente con la segunda película que realiza Jorgen, como una respuesta a la postura de Lars sobre la moral y la forma en que el realizador se enfrenta a la realidad.

¿Cómo es que voy a analizar la película, desde qué ángulo y qué quiero probar? Lars hace una deconstrucción de la película *The Perfect Human*, 1967, de Jorgen, que se aprecia a lo largo del *filme* *The Five Obstructions*, 2003, de Lars von Trier para determinar qué es el perfecto humano y si es posible contener a lo humano desde lo perfecto.

Es por ello que las obstrucciones representan mucho más, que sólo lograr vencer esos obstáculos. Se trata de reflejar cómo conoce él (Jorgen) al ser humano hoy en día a través de la técnica cinematográfica.

Otro aspecto importante para analizar sería la de destacar la idea de lo que es el humano en sí mismo, pero desde la estética, al igual que desde lo corporal, la expresión o el movimiento. A lo largo del *filme*, que se entabla como un dialogo entre dos cineastas, Jorgen Leth y Lars von Trier que están dispuestos a realizar varios cortometrajes juntos para descubrir al “humano perfecto”. Lo que trata de hacer Lars es distraer a Jorgen (El humano), mientras que lo observa detenidamente por medio de la cámara sin estar presente todo el tiempo. Lars

observa cómo actúa y cómo se desenvuelve El humano en su trabajo para descubrirlo en sí mismo.

En el *filme The Perfect Human*, de 1967 de Jorgen (y de donde nace la idea de hacer *The Five Obstructions*, en el 2003), los personajes de la película de 1967 que es a blanco y negro, están envueltos en una habitación blanca e infinita, que puede ser una metáfora del mundo, la calle, la ciudad, la cotidianidad. Lo que se ve de lo que no se ve, en un blanco profundo sin límites.

A primera vista parece que el perfecto humano representa la fragilidad de nuestra existencia en el mundo. Es nuestra propia humanidad reflejada desde nuestros miedos, temores, sueños, anhelos y deseos de conocer aquello que no podemos entender. En sí se trata de reconocer cómo es que Jorgen se rige en su labor cinematográfica, para relacionarse con el mundo.

Reconocer nuestra perfección en el mundo es reconocer nuestra humanidad frágil y dañada por todo aquello de lo que soy (o somos) capaces de hacer. Sin duda, la Segunda Guerra Mundial nos afectó y nos dañó en lo más profundo de nuestra conciencia, así como nos sigue dañando la muerte de cualquier ser humano ocasionado por otro.

Sabemos que en nosotros está el cambio, pero al mismo tiempo nos parece imposible lograrlo y por ello muchas veces nos conformamos con lo que tenemos y con lo que nos queda.

Es por eso que *The Five Obstructions* es una película que resume todo eso, es decir, todo cuanto puede caber en un cuarto blanco e infinito.

Las preguntas realizadas por Lars hacia Jorgen ya fueron contestadas 38 años antes con el *filme* de Jorgen, *The Perfect Human*, pero hoy en día esas respuestas son distintas y a la vez parecidas. Esas preguntas son contestadas una infinidad de veces en distintas épocas en distintas obras tanto plásticas como académicas.

Pero las cinco obstrucciones en el camino de un cineasta, las obstrucciones que Jorgen tiene que seguir como mandato de Lars, son las pruebas a realizar por él, mientras que se nos desnuda su ser, su yo, su humanidad y su actuar en el mundo. Mientras que al parecer, Jorgen está tan alejado del mundo y tiene que soportar el seguir viviendo en él. Es así que el *filme* no se trata sólo de la imagen del perfecto humano en la pantalla o de lo visual. Se trata de descubrir la interacción con el mundo, mientras que yo, como espectador, veo esa película.

Los recuerdos que me produce ver las cinco obstrucciones y tratar de comprender las preguntas que se presentan en el tema de la película, puesto que soy yo, como espectadora, la que trata de responder esas mismas preguntas ante lo que creo que son y lo que resulta ser, es un nihilismo frágil y fundamentado por nuestro egoísmo, por nuestro yo en un mundo decadente.

En este sentido he enumerando las posibilidades para analizar la película:

- 1) Analizar al ser humano desde la estética, al igual que lo corporal, la expresión y el movimiento.

- 2) El perfecto humano dentro de una habitación blanca e infinita, que puede funcionar como una metáfora del mundo.
- 3) Probar que Lars von Trier hace una hermenéutica desde la deconstrucción de la película *The Five Obstructions* para determinar qué es el perfecto humano.
- 4) Reconocer nuestra perfección en el mundo para reconocer nuestra humanidad frágil, dañada por todo aquello de lo que somos capaces de hacer.
- 5) La idea de que el perfecto humano tiene que salir de la idea de lo perfecto, para llegar después a lo humano.
- 6) El análisis que puede surgir sobre la palabra “perfecto” desde las cuatro películas que hace Jorgen Leth en *The Five Obstructions*.
- 7) Las cinco obstrucciones como las pruebas a realizar mientras se desnuda el ser, el yo o la humanidad.
- 8) Descubrir el problema ético que se desenvuelve en el *filme*.

Así que lo que más se acerca en este momento a mis intereses está en poder deconstruir lo que Lars entiende de su película *The Five Obstructions* del 2003, para determinar cómo se comporta el perfecto humano hoy en día, cuál es su ética englobando los puntos expuestos en los capítulos 1 y 2. Empezaré con la manipulación de la sensibilidad en la estética cinematográfica y el uso que le da Jorgen a los pequeños *filmes* que hace frente al mundo en el que vive.

En este primer ejercicio Jorgen debe demostrar varias facetas de la sociedad, basado en lo que Lars entiende de su propia película *The Five Obstructions*, para determinar qué es la ética hoy en día. De lo que se trata es de descubrir y ser

concientes de los *performans* en que incurrimos al representarnos frente al otro para conocerlo.<sup>61</sup>

Para empezar, es necesario aclarar que a lo largo del *filme* Lars manifiesta su creencia de que la manipulación de la imagen cinematográfica es una manipulación de los sentimientos del espectador, que se enfrenta a la ética del observador.

Entiendo que el mundo retratado en el documental es parte de la historia del propio realizador, puesto que todo aquello que constituye el documental, desde el tiempo hasta la imagen, es una representación de la ética, la política del director que le comunica al espectador que la ve, el documentalista trata de adentrarse en la realidad de las personas para poder ver el universo como éstas lo ven <sup>62</sup> y se puede entender en dos sentidos:

- 1) Lo que filma y su decisión de filmar algo o de no hacerlo, hechos o acontecimientos, que le son dados en un momento determinado.
- 2) La decisión de manipular los deseos, sentimientos, ideas o percepciones del espectador, frente a lo que filmó y su decisión final sobre cómo lo representará.

Es por ello que para Lars una forma correcta de aceptar que el cineasta puede manipular a la gente sin cuestionarlo, aunque en lo cotidiano no se acepte

---

<sup>61</sup> DERRIDA Jacques, *El Monolingüismo del Otro*, Manantial, España, 1997.

<sup>62</sup> *Op cit*, NICHOLS Bill, p. 116.

que otros manipulen a un grupo de personas para realizar un objetivo o propósito, es utilizando (o en este caso manipulando) la ética.

Por tanto, la problemática que él presenta es que el realizador audiovisual se aparta de la realidad o del mundo desde su *praxis*. Sus ojos ven a través del lente de la cámara y lo alejan de lo que filma; después manipula la edición y el montaje, para presentarlo de una forma bella y aceptable.

Para entender cómo Lars establece la relación entre ética y acción es necesario comprender que una película —desde su creación— es la manipulación de alguien; de una persona, quien desde su subjetividad decide cómo presentarnos esa realidad.

Puedo afirmar entonces que *The Five Obstruction* es la manipulación que Lars ejerce sobre Jorgen, a fin de presentárnoslo y conocerlo, y así poder conocer al humano perfecto, no desde su obra *The Perfect Human*, sino desde la subjetividad de Lars, quien juega, siempre juega, con lo que nosotros tratamos de comprender y asimilar en su *praxis* cinematográfica.

Por tanto, la ética es cuestionada en la *praxis* del humano frente al mundo que le rodea, frente al otro. Mientras que Jorgen se pone a prueba a sí mismo con las cinco obstrucciones que le impone Lars, para poder enfrentarse al mundo que odia, dejar de lado ese sentimiento y representarlo de manera hermosa y bella.

¿Por qué Jorgen desprecia tanto al mundo y cómo es que puede representarlo de forma hermosa y perfecta?

Basado en ello, Lars utiliza este problema para representar esa lejanía personal (en este caso representa la lejanía de Jorgen, quien es su objeto de estudio) con la influencia que ocasiona su cine recreado por medio de cinco pruebas, las cuales tienen como finalidad conocer al humano y lo perfecto en él.

Es por ello que recapitularé las ideas abordadas para retomar el término y el uso de *obstrucción*, desde el método deconstructivo en la película *The Five Obstructions*.

El análisis de un *filme*, que aborda conceptos intangibles de los cuales teorizamos constantemente y pocas veces los vemos visualmente, es una manera explícita de conocer el mundo y la realidad a través del lenguaje, así como las diversas maneras que tenemos de representarlo.

Es por ello que Lars juega con los recuerdos de Jorgen al momento en que están dialogando y lo cuestiona frecuentemente al de preguntarle cuál es el lugar más miserable que conoce para poder representar la pobreza humana. De ese modo Lars va capturando lo que necesita del *otro* (de Jorgen) para llegar a su propósito final, el cual se nos da a conocer hasta el final de la película.

Puesto que, Lars sabe cómo abrir a las personas, sabe muy bien cómo desgarrar a la gente desde su interior para hacer una brecha legible y lisa para andar a través de ella. Actúa conforme a su límite, que es su propia obstrucción. Las personas son la obstrucción de Lars. En su papel como director de cine, éste debe encontrar la mejor manera de abrirse camino delante de ese *otro* que se le presenta.

Es por ello que él, Lars, está sentado desde la comodidad de un sillón, disfrutando de la comida y el vino, viendo el filme *The Perfect Human* de 1967, mientras reflexiona, conversa y charla acerca de la factibilidad de la vida. Aunque interiormente va planeando cómo desgarrar a Jorgen; cómo abrir una brecha entre la obstrucción, que es la astucia de Jorgen y la representación en pantalla de la realidad descrita en imágenes.

Jorgen es igual que Lars y conoce las reglas del juego, por lo que no deja que Lars lo descubra desde el odio que tiene Jorgen del mundo para dejarlo al desnudo, descubierto frente a los *otros*. Sabe cómo lograr interpretar su película de 1967 y sabe cómo manejar los problemas que se le presentan en calma absoluta y con una gran reflexión interior que supuestamente sólo él conoce.

Pero al final, el giro de las circunstancias que Lars manipuló desde el principio, logra representarnos lo que tanto anheló y deseaba que el mundo descubriera: al Jorgen ético y responsable de todo aquello que captura y decide presentarnos.

Desde un final que ha sido creado desde el comienzo, las imágenes que representan la subjetividad de la perfección humana reflejan el amor que le tiene Jorgen al mundo, a la sociedad y al cine. Establece *su* estilo, *su* visión del mundo; define *su* ética que aborda desde el concepto de *perfecto humano*, que cuestiona indudablemente en cada momento y el cual no radica en la perfección de la imagen artística como representación —idea que nos sugieren desde el principio—,

sino en la conceptualidad que maneja, analiza e investiga su realizador desde la posición que le tocó jugar: su *deber ser* en el mundo.<sup>63</sup>

Por tanto, demostraré que el concepto de “humano perfecto” que se utiliza en la película *The Five Obstructions* consiste en la afirmación de que ambos conceptos se utilizan como representación del cuerpo humano, pero remiten en sí mismo a la idea de lo humano imperfecto desde la realidad.

Ahora me permito hacer una reconstrucción de la palabra *obstrucción* y el uso que le dan en el *filme*. Por tanto, cabe mencionar cuál es el origen del concepto. La palabra *obstrucción* proviene del latín *obstructiō* u *obstructiōnis* y se pueden encontrar tres usos para este término.

- 1) Para definir la acción del cierre de un conducto o de un camino que impide o dificulta el paso por él. Casi siempre se utiliza en la ciencia medica o para el flujo vehicular: “un choque provocó la obstrucción del camino”.
- 2) Para aclarar que se trata de un acto o de una circunstancia que impide una acción: “fue acusado por obstrucción a la justicia”.
- 3) Como el impedimento para la realización de un propósito: “obstrucción del paso”.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> MARÍAS Julián, *Antropología Metafísica; Ensayos*, Revista de Occidente, Madrid, 1982.

<sup>64</sup> Real Academia de la Lengua Española, Visitado el 28 de marzo del 2011, [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=obstrucci%F3n](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=obstrucci%F3n)

Continuando con esta idea, *obstructiō* u *obstructiōnis*<sup>65</sup> está formada por *ob* y por *struo* (palabra que tiene su origen en el latín) *struo* que es “construir” y *ob* que es “delante”. En otras palabras, significa: “construir delante” y de ahí que significa “tapar”, “bloquear”, etcétera.

De este modo, podemos comprender que el origen etimológico de un término no agota su sentido, ya que el significado de los términos está dado por su uso, no por su etimología. Es así, como usamos obstruir frente a su término original “construir delante”, desde su uso cotidiano, desde el ahora. Consecuentemente, desde la comprensión clara que tenga de la palabra obstruir en su uso adecuado en español, dependerá mucho de cómo haré el análisis de la película.

Aún así, cualquiera que sea el término “correcto” para dilucidar la idea de obstrucción que comprende Lars, a fin de dificultarle el camino a Jorgen como realizador cinematográfico en la recreación de su *filme*, Lars trata de desgastar el concepto obstrucción, mientras que desgasta la imagen y también a Jorgen desde la reflexión introspectiva de su obra *The Perfect Human*, de 1967.

¿Qué se busca en la obstrucción de una película? ¿Por qué se necesita deconstruir la estética de la representación del humano en el mundo?

Si el fundamento de que la idea del *mundo* es la visualización estética de nuestra percepción de la realidad, entonces, el cineasta Jorgen sólo recrea al humano cómo ha sido entendido a lo largo de la historia del arte. Es decir, como la

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

representación de la perfección divina, que a su vez es representada en el mundo por medio de la anatomía humana, del cuerpo.

Tenemos que partir entonces de que esa palabra, *obstrucción*, que utiliza Lars para nombrar al *filme*, es correcta para deconstruir al humano y por tanto, el conocimiento de la realidad desde la creación y la visión cinematográfica de Jorgen como sujeto práctico.

Recapitulando, obstruir es bloquear el camino, ante ello ¿Qué pasa con el contenido del *filme*?, ¿cuál sería la relación con lo que entendemos ahora por obstrucción, que es un impedimento para construir un camino delante de una montaña? Por ejemplo: la obstrucción del camino ante una cueva significa, en términos prácticos, "construir algo delante de la entrada de la cueva" para entrar, acceder, penetrar en la cueva. Es construir una entrada entre el espectador y el celuloide, para crear un diálogo claro entre nosotros, Jorgen y su película. Es por ello que Lars necesitaba obstruirnos el camino existente entre la pantalla y el espectador; necesitaba cinco formas distintas de obstruir la belleza estética de Jorgen para encontrar la entrada más adecuada de presentarnos al perfecto humano escondido en el propio Jorgen.

Es por ello que me enfrenté a la manipulación estética de la sensibilidad exhibida en el *filme* dentro de su lenguaje audiovisual, y con respecto a esa *manipulación de la sensibilidad* en la estética cinematográfica, es posible que Jorgen pueda darle cierta dirección a los filmes. A partir de ello trata de descubrir los diferentes *performans* de Jorgen para reconocerlo. Eso demuestra varias

facetas del *filme*, puesto que se trata de descubrir y ser conscientes de los *performans* que tenemos al representarnos frente al otro para conocer al otro.<sup>66</sup>

La problemática entre ética y la terrible irrupción en la vida de los otros se ve inmersa frente a las ideas abordadas anteriormente. En este sentido escogí un *filme* que aborda conceptos intangibles a cerca de los cuales teorizamos constantemente y pocas veces los vemos visualmente, como una manera explícita de conocer el mundo y la realidad a través del lenguaje, así como, las diversas maneras que tenemos de representarlo.

Con base en ese contexto que delimita al objeto de estudio en su temporalidad ya más claro ¿cómo representa Jorgen al mundo y la realidad?, ¿cómo reacciona Jorgen frente al mundo y los otros?, y ¿qué es lo que decide filmar Jorgen y por qué?

### 3.2 Lars von Trier y sus Cinco Obstrucciones

Además hoy experimenté algo que espero algún día llegar a entender.

Alrededor de mi mano izquierda, había una corona radiante, con luces blancas. Miraba con atención la parte izquierda de mi chaqueta oscura. En el centro de mi corazón había un pequeño punto blanco. No sé lo que significa, espero que algún día lo pueda entender.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> DERRIDA Jacques, *El Monolingüismo del Otro*, Manantial, España, 1997.

<sup>67</sup> *El Humano Perfecto*, 1967.

El siguiente subapartado tratará sobre lo que es el humano perfecto, pero bajo un análisis sobre lo que significa, filosóficamente hablando, observar al humano perfecto desde la deconstrucción<sup>68</sup> solo para saber cómo la ética puede llegar a delimitar el actuar humano desde la teoría. Por tanto, deconstruiré junto con Lars y Jorgen lo que se entiende por humano perfecto a lo largo de la película *The Five Obstructions*, basándome en la ética sobre el concepto del deber ser kantiano en el mundo. De ese modo, deseo plantear cuál es el deber de Jorgen frente a las obstrucciones, puesto que en las obstrucciones, él tiene que resolver varios impedimentos, entre ellos sus miedos. Las obstrucciones surgen de las ideas que dice Jorgen sobre la película que está dispuesto a realizar en sus pláticas con Lars y que se basan en su primer *filme* de 1967. El contenido de esas charlas Lars las utiliza para transformarlas en un obstáculo que Jorgen deberá resolver en la realización de las obstrucciones.

Recapitulando; la película inicia con un dialogo, Lars diciéndole a Jorgen: “la idea es que observemos al humano perfecto (...) Tú y yo formularemos unos pocos obstáculos. Haremos la misma película *El Humano Perfecto*, cinco veces”.<sup>69</sup> Después de este encuentro entre los cineastas, Jorgen se da a la tarea de deconstruir y enfrentar sus miedos. El primero es filmar en un lugar desconocido, sin locación. Tiene que dar las respuestas que integran su *filme* de 1967 y deberá

---

<sup>68</sup> Utilizaré el término deconstrucción en el sentido que lo utiliza Derrida. Es decir, para criticar el logos y al eurocentrismo que ha colonizado todo pensamiento bárbaro que es ajeno a la razón y a la verdad (DERRIDA Jacques, *El Monolingüismo del Otro*, Manantial, Buenos Aires, 1997).

<sup>69</sup> LARS-LETH, *The five obstructions*, 2003, 00'00'30.

rodar con un impedimento técnico, que es filmar a 12 cuadros por segundo<sup>70</sup>. Ante ello, Jorgen exclama que su película será un tipo de película espástica.<sup>71</sup>

¿La película será espástica por definición o por *praxis*?

Si el entender humano fuera tan relativamente fácil entonces nuestras carencias de juicios prácticos y de aquellos que se refieren al sentido común, sobre todo cuando nos enfrentamos ante aquello que nos rodea y nos afecta tanto emocional, como física y psicológicamente, la vida cotidiana no se trataría de que estamos ante una obstrucción constante y vertiginosa para poder encontrar el camino más adecuado al deber ser.

En cambio, que Jorgen entienda que su primera obstrucción es espástica y que tenga que referirse a una enfermedad neural hereditaria que afecta a los músculos del cuerpo, provocando que sus movimientos sean torpes y visibles, nos muestra su miedo a fallar, al no saber como manejar un tiempo cinematográfico “torpe”, justo porque ha sido modificado y le han reducido la velocidad de proyección a la mitad.

*Torpe* es contrario a la idea de *perfecto*. En cuanto asimilamos conceptualmente que la torpeza en la práctica se debe a la falta de agilidad en el

---

<sup>70</sup> Las imágenes por segundo es la medida de la repetición que un reproductor de imágenes, como un proyector de cine, genera distintos fotogramas de tal forma que genera la ilusión de que esas imágenes están en movimiento constante.

<sup>71</sup> La palabra espástica se utiliza para definir a la paraplejía espástica, una enfermedad que es hereditaria y forma parte de un grupo de enfermedades neurológicas. Las manifestaciones iniciales incluyen típicamente rigidez y debilidad relativamente leve de los músculos de las piernas, dificultades para mantener el equilibrio, fallos en la marcha, caídas sin causa aparente y una marcha extraordinariamente "torpe". A medida que va progresando la enfermedad, la marcha se hace más difícil; sin embargo, no es frecuente la incapacidad absoluta para la marcha.  
<http://ustkinex.blogspot.com/2007/12/paraplejia-espastica.html>

movimiento o la falta de entendimiento sobre algo, sobre una cosa en particular, podemos entender que la película corre el riesgo de ser el resultado de una torpeza por parte del realizador, ¿será por eso una película torpe, puesto que carece de la perfección de la técnica cinematográfica?

Entra, por ello, en una situación en la que no ha estado antes y no sabe qué obtendrá como resultado final. Tiene que dejar de pensar como lo hacía antes y ahora tiene que imaginar una película “torpe”, pero que al mismo tiempo se vea bella y hermosa, que sea perfecta.

La práctica del cineasta se pone a prueba cuando entra a un lugar extraño que se delimita por un tiempo cuarteado y fragmentado. Jorgen está descontextualizado, cotidianamente hablando. Descontextualizado desde su falta de práctica en un tiempo entrecortado. Como cuando vemos una película que se encuentra rallada, pero los efectos visuales y auditivos de esa imperfección, le dan al *filme* otro giro a la película y, por ende, a la estética.

Se encuentra descontextualizado también por el lugar en el que está ubicado geográficamente, Cuba, un lugar con un cielo nuevo, automóviles extraños y gente similar, pero diferente. “Sólo el automóvil extraño, el automóvil extraño... Otro, a lo largo de la dársena.”<sup>72</sup> Jorgen mira por la ventana de su hotel un mar distinto, una dársena entrecortada y delimitada por la orilla de una playa desconocida. Desde su hotel, donde guarda perfectamente su intimidad, puede llegar a oír ruidos, colores, personas extrañas, diferentes (los otros), pero curiosamente muy similares entre sí.

---

<sup>72</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'05'03.

Sí, ahí esta él.

¿Quién es? ¿qué puede hacer? ¿qué es lo que quiere? ¿por qué se está moviendo así? ¿cómo se mueve de esa forma?

¡Obsérvalo! ¡Obsérvalo Ahora! ¡Y ahora! ¡Obsérvalo todo el tiempo!

Ahora la música se ha ido. Ya no hay música.

El perfecto humano en una habitación sin límites, sin nada.

Y una voz diciendo algunas palabras. Esa voz, diciendo estas palabras.

Obsérvalo ahora. Obsérvalo todo el tiempo.<sup>73</sup>

Jorgen está buscando a un “hombre verdadero” a un “hombre cubano”. Se encuentra con un hombre moreno, de cabello largo con la barba a medio crecer y que saluda sonriendo al equipo de cine y a Jorgen. Ya entiendo lo que entiendo ahora. Es que el verdadero hombre radica especialmente en su lugar de origen. No puede, por ello, jugar a traer un actor de otro lugar. Para que la película sea real, la misma realidad lo obliga a sacar los elementos que necesita de ahí mismo, para conocer esa realidad inmanente. Igual sucede con la mujer verdadera; necesita ser originalmente de ahí y por eso mismo su lengua materna tiene que estar presente en la película.

Haciendo un paréntesis, en el primer capítulo de éste trabajo, hablaba sobre cómo Gadamer entendía el reflejo de un espejo, al referirse que se trata de una imagen devuelta por un ser evanescente. Esto quiere decir que el reflejo es sólo una apariencia del sujeto que se mira a través de él. El reflejo mismo de un espejo

---

<sup>73</sup> *El Humano Perfecto, 1967.*

es sólo una apariencia de lo real. Pero al mismo tiempo esa imagen que se refleja es una imagen que se desenvuelve para quien se mira a través de él. Y dichas imágenes no serían nada, ya que su existencia es efímera y dependen estrechamente sólo del reflejo.

En la película de Lars tenemos por unos instantes el reflejo de la mujer verdadera, de la mujer cubana, a través de un espejo que está por detrás de Jorgen. Éste la conoce antes que nosotros, pero si ponemos atención al espejo de la habitación y al reflejo que emana de él podemos conocerla al mismo tiempo que Jorgen la ve frente a sí.

El juego que determinó Jorgen en 1967 ahora está siendo cuestionado. Ese juego de preguntas, de preguntarle al espectador sobre lo que mira en pantalla y que él de las respuestas es una intersección entre lo que sabemos como posibles espectadores, y lo que supone Jorgen que nosotros conocemos.

Al tratar de dar las respuestas de algo que no debería tenerlas, sobre todo en imágenes con preguntas directas de nuestro que hacer cotidiano, la obstrucción #1 de filmar a 12 cuadros por segundo no puede llegar a complementar la complejidad de cada una de ellas. Aunque acepto que cada intervención de *El humano perfecto* es una orden directa para que observe detenidamente a Jorgen como la representación del humano perfecto. Es por ello que se vuelve determinante la acción de observarlo para que la intersección se una entre los límites de la pantalla y el espectador, para que se una con la de Jorgen y la cámara de cine. Es decir,

para que las preguntas que se plantean en *El Humano Perfecto* sean respondidas inmediatamente en la película *The Five Obstructions*.

Los límites que parecen borrarse cuando me abstraigo en el trasfondo del drama se perciben una vez que la película ha terminado y regreso a admirar la pantalla que me aleja de todo aquello que quedó ya como pasado. Sólo se queda en mí como un recuerdo que a su vez es un límite nuevo sobre lo que viví como espectador y lo que me hizo reconocer las reminiscencias que me pertenecen al haber sido rescatadas por ser precisamente una herencia de la humanidad.

Todo el tiempo, refiriéndome al tiempo del *filme*, una cámara sigue a Jorgen, para ver cómo consigue vencer los obstáculos. Lo que sucede y, es necesario aclarar desde el principio, es que lo que estamos viendo es a él, a Jorgen, mientras éste trata de representar visualmente al humano perfecto. Lo escuchamos y lo observamos a cada paso que da para cumplir sus objetivos. En cierta forma, como espectador, yo ya estoy observando al humano perfecto de Lars, sin ser conciente de ello. Lo conozco sin reconocerlo todavía.

Es por ese motivo que Lars me obliga a observar a su humano perfecto que está oculto por la cámara, por las obstrucciones, por él mismo. Está escondido detrás de un velo traslucido e imperceptible. Me lo enseña sutilmente, de forma que yo ignore por completo mi conocimiento sobre él. Sólo estoy observando, todo el tiempo, cómo se comporta él frente a su realidad. Mientras que lo voy asimilando lentamente. Es un extraño que se vuelve parte de mi en secreto.

Las intervenciones de la película de 1967 se perciben como un fragmento más para poder conocer el filme completo y al humano perfecto que se desenvuelve en una habitación blanca, sin límites. Pero a su vez, cada intervención suele ser una anticipación a la respuesta de la pregunta que se hace dentro de *The Five Obstructions*.

No hay que perder de vista que se trata de dos películas distintas en una sola. El filme de 1967 de Jorgen Leth y la película de 2003 de Lars von Trier. El problema no es entender inmediatamente qué es el filme en sí mismo, sino entender cuál es la ética del director que funge como un observador, cuál es su mirada y cómo nosotros como espectadores podemos concordar, junto con el realizador, sobre qué comportamiento es aceptable en el mundo y frente a los demás. Aquí recupero por ello un fragmento del diálogo que entablan Jorgen y Lars después de la realización de la primera obstrucción que definirá en consecuencia el trayecto de las obstrucciones subsecuentes:

–La muy afectada distancia que mantienes hacia las cosas que describes. De eso es de lo que quiero deshacerme en mi próximo obstáculo –Lars.

–No es simplemente una postura –Jorgen.

–En absoluto. Pero me gustaría poner a prueba tu ética.

–Sí.

–Eso puede ser interesante. Hablamos tanto de la ética del observador...

–El de observador es mi rol, por supuesto. Es mi instinto.

–Quiero sacarte de ahí. Hacer que te pongas en el lugar de otro.

–Sí.

–Me gustaría enviarte al lugar más miserable sobre la tierra. Eso no te causará ningún problema. Eres bueno yendo a los lugares más miserables.<sup>74</sup>

Le ética es el camino que debe seguir el observador. Tiene, por tanto, que mantenerse apegado a ella para poder comprender aquello que ve y poder enfrentar las injusticias que él sabe que existen dentro de la realidad social. Aquellas injusticias que van más allá incluso de la cultura, las tradiciones o las leyes morales de cierto país.

### **3.3 Bombay**

La película *Obstrucción #2: El humano perfecto, Bombay* de Jorgen Leth, es un encuadre en el que vemos una pantalla de plástico translúcida que está delimitada por un marco de madera. Éste es detenido por dos bancas y por dos hombres de los cuales apenas vemos sus manos agarrando la madera y que ocasiona una leve inclinación del marco. Es decir lo que vemos, en primera instancia, es un encuadre donde hay un marco de madera con plástico que está abruptamente *impuesto* a unos pocos centímetros del límite de la pantalla.

---

<sup>74</sup> TRIER-LETH, *Op cit*, 00'07:34.

Me doy cuenta de inmediato que el marco divide tres horizontes. El primero es lo que hay por detrás de la ventana de plástico. El segundo lo que hay por delante de ella; y el tercero es lo que está alrededor del límite del marco de madera.

La película es a colores, lo que me deja apreciar la diversidad de éstos en la vestimenta de mujeres y niños que están por detrás de esa pantalla. Veo varias mujeres hindúes paradas. Unas distraídas viendo en distintas direcciones, otras sonrientes muy quietas viendo hacia el frente.

Una de ellas vestida de verde llega a tocar suavemente con su mano esa pantalla de plástico que la aparta de un hombre alto, con traje negro y moño, su cabello es canoso y porta gafas. Está frunciendo la frente y tiene un rostro ligeramente serio. El hombre le está dando la espalda a la mujer, a todas las mujeres incluso al marco de madera. Hay mucho barullo de gente hablando que llena toda la atmosfera del lugar.

De pronto el hombre serio empieza a brincar hacia arriba alzando los brazos lo más alto que puede. Brinca seis veces seguidas, lo que ocasiona que las mujeres que están por detrás del límite traslucido rían suavemente tapando sus bocas con pena.

Aquí cambia el encuadre, ahora vemos más de cerca al hombre que empieza a quitarse la chaqueta y se la vuelve a poner. Después lo vemos rasurándose

frente a nosotros, como el espectador fuera el espejo, su reflejo, y dice: “También hoy experimenté algo que espero algún día poder llegar a entender.”<sup>75</sup>

Continúa rasurándose. El barullo sigue presente y las mujeres se mueven inquietas constantemente por detrás del plástico, pero sin dejar su posición y continúa: “Alrededor de mi mano izquierda, había una corona radiante, con luces blancas. Miraba con atención la parte izquierda de mi chaqueta oscura. En el centro de mi corazón había un pequeño punto blanco. No sé lo que eso significa.”<sup>76</sup>

Ahora el encuadre cambia de nuevo, ya no vemos el marco de madera. El hombre está sentado frente a una mesa con mantel blanco y un pescado con una abundante ensalada que está depositado en un platón de plata. Junto al platón se ve una botella de *Chablis* encorchada y una copa vacía de cristal. Del otro lado hay varios tazones pequeños y negros.

El hombre extiende la servilleta de tela y se la pone en las rodillas. Mientras que en el fondo (por detrás de la ventana) vemos a tres niños y una niña entrando en la adolescencia; delgada muy derecha, sin sonrisa y viendo al frente, viendo la espalda del hombre. Mientras que una voz sobresale del barullo: “El humano perfecto. Tiene que comer y beber. Vamos a observar una comida. El vino luce espléndido en el vaso.”<sup>77</sup>

El hombre descorcha el vino y se sirve en la copa. Empieza a degustar su comida. Una música en el fondo empieza a sonar, es una opera cantada por una

---

<sup>75</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'07:34.

<sup>76</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'07:34.

<sup>77</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'07:40.

mujer, continua la narración: “Y sobre el plato un adorable pescado con arroz, cebollas, limón y una salsa verde. Con él una botella de *Chablis*.”<sup>78</sup>

Cuando el hombre empieza a comer su guisado, la joven que yace en el fondo estira más su cuello y trata de mirar de reojo qué es lo que hace el hombre. Trata de mirar por encima del hombro de ese hombre que come dándole la espalda. “¿Cómo come el humano perfecto? El pescado es una preciosa vista sobre la mesa. Merece descansar sobre plata.”<sup>79</sup>

La joven empieza a mirar a varios lados y de vez en cuando vuelve su mirada al hombre. Repentinamente hace una seña de silencio a los niños pequeños que no prestan atención a ese hombre. La joven se inclina más hacia delante para ver y entreabre sus labios lentamente. Mientras el barullo desaparece y la opera se apodera de la atmósfera, el hombre toma el vino de la copa. “La cena está servida. Ahora la comida debe de ir, parte por parte hacia lo boca. Sabe bien y su consistencia es buena *¡Bon Appetit!*”<sup>80</sup>

El encuadre cambia de nuevo, la joven ya desapareció. Ahora hay una niña al fondo, que se ve muy clara y tiene un gran moño blanco en el cabello finamente trenzado. Tenemos toda la visión del rostro del hombre que habla y toma un trago de vino entre sus frases. Ya no hay música y escuchamos salir de la boca del

---

<sup>78</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'07:45.

<sup>79</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'07:50.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

hombre: “¿Por qué la dicha es tan caprichosa y la felicidad tan breve? ¿Por qué me dejaste? ¿Por qué te fuiste? Muy, muy sabroso.”<sup>81</sup>

El hombre parece erguido ahora y hace un juego de movimiento con sus dedos. El barullo está presente de nuevo, se detiene y dice: “También hoy experimenté algo que espero entender en pocos días.”<sup>82</sup> La pantalla se va a negros y el barullo va desapareciendo poco a poco

¿Es este uno de los lugares más miserables del mundo? ¿qué es lo miserable?

### **3.4 La ética del director**

Las intervenciones durante el rodaje son frecuentes, sobre todo la intervención cuando inicia la producción de la obstrucción #2. Cuando el humano perfecto cae y la pantalla se va a negros, inmediatamente entra la escena cuando Jorgen está tomando Valium por la grabación en Bombay y nos dice al respecto de las pastillas: “...sólo tener un poco en mi bolsillo por si no puedo... por si no puedo controlar mis nervios, o algo así.”<sup>83</sup>

El problema ético al que se enfrenta entonces es el de representar visualmente lo que es la pobreza ¿describirla o vivirla?, y lo que se supone que es

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> LARS-LETH, *Op cit.*, 00´10:20.

estar cerca de ella. Para Jorgen, quien debe hacerle frente a lo que él entiende por el humano perfecto envuelto en un ambiente de marginalidad extrema, es causa de un sufrimiento que sólo es posible, al parecer, calmarlo con pastillas. Ese sufrimiento es un dolor ético ¿el dolor ético de calma con valium?

Jorgen está sedado por fármacos porque la realidad y el tormento son tan grandes que no puede siquiera verlos de frente. Decide postrarse por delante de una pantalla traslucida y le da la espalda a lo que él considera como lo miserable. Decide ver lo que nadie ve. Se sienta frente a la cámara, ve al fotógrafo, al asistente, al sonidista, a las luces, los tripiés, etcétera. No puede soportar, por más sedado que esté, ver a la joven que yace detrás de él, por detrás de la ventana traslucida. A ella que está admirando como come. Jorgen no se permite a sí mismo el poder ver a la mujer verdadera de la zona roja de Bombay.

Para Jorgen, el dolor ético en la *praxis* es mucho más fuerte que la idea o la teoría de presenciar la realidad tú mismo. Al plantear que existen cosas que hieren, se refieren sin duda a las acciones o frases que hieren nuestra ética.

Aún así, Jorgen cree que Lars se deja llevar por el romanticismo. Puesto que Jorgen tiene muy bien definido los límites de su juego perverso. Lars le advirtió que él como cineasta tiene "...un grado de perversión en la manera en que haces las cosas ¿qué tan lejos estás preparado a llegar si no estás describiendo algo?"<sup>84</sup> No sólo como realizador hay que ser cauteloso con ello, cualquier investigador social debe estar completamente seguro de poder jugar con la idea de la descripción y la

---

<sup>84</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'19:20.

vivencia, mientras tenemos en claro ese límite sobre que tanto estamos dispuestos a llegar ¿Cuál es nuestro grado de perversión?.

Necesitamos una cierta distancia porque nos afecta cada decisión que tomemos sobre lo que vivimos, lo que decidimos o lo que describimos de lo que no anotamos, pero que se queda en nosotros. Así es como nos afecta cada decisión que tomamos en el transcurso de nuestra vida y si no puedes manejarlo antes de “alcanzar el límite en el que te quiebras”<sup>85</sup>, tendrás que renunciar a todo aquello que querías plantear en tu argumento, para replantearlo nuevamente o simplemente escoger algo más, otro tema, otra pareja, otra situación, otra vida.

La segunda obstrucción es un cuadro sin dudas hermoso. Es de una belleza tangible que está a su vez acompañada de música, de un humano comiendo, de un hombre que está por detrás de un límite claramente enmarcado por un marco de madera. Es sin duda una película perfecta en todos sus ámbitos.

La realidad, la verdad de lo miserable yace detrás de Jorgen. Éste es el hombre perfecto que está inmerso en esa realidad, pero que ha decidido no estar en ella. Una vez más, Jorgen decide no estar en la realidad, es Lars quien decide que él si tiene que estar presente.

Aunque parezca que se trata de una secuencia del hombre perfecto las mujeres perfectas sí están ahí. Incluso para mí la mujer perfecta es representada por la joven que se aprecia en el fondo de la pantalla de plástico cuando Jorgen

---

<sup>85</sup> *Ibidem.*

está comiendo. Se puede ver su rostro a través del plástico, se nota cada rasgo de su rostro y pareciera que ella es la más visible de todas.

¿Qué está pensando Jorgen en ese momento?, ¿es consciente de que esa mujer se ve con claridad?, ¿puede comer sabiendo que ella está ahí?, ¿piensa en ella?, ¿llegó a desearla? ¿o simplemente piensa en como comer de forma perfecta?

Ahora, gracias a Jorgen, puedo ver de forma bella el lugar más miserable del mundo ¿se puede apreciar lo miserable de forma bella? ¿Se puede apreciar aquello que entendemos por miserable mientras lo aceptamos de forma estética sin sentir culpa?, ¿pena?, ¿angustia o dolor?, ¿cómo podría enfrentarse Jorgen ante ello?

Al parecer la mejor forma de estar parado ante un lugar miserable y pasar sin sentir tanto dolor es siendo sedado temporalmente. Y después, sólo después de los efectos de la realidad, de lo miserable y del Valium, lejos ya de Bombay Jorgen afirma:

La pantalla transparente que desplegamos nos ha provisto de un área de imagen, un marco de realidad que fue tan concreto, como increíblemente sutil e ingenioso. Fue una respuesta muy elegante y juguetona a toda la idea del proyecto que involucraba la distancia que había sido introducida y que quisimos minimizar durante este particular obstáculo. Quisimos minimizar la distancia entre lo perfecto y lo humano.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'58:14.

Los límites son nuestras propias obstrucciones visibles por aquello que no nos permitimos ver —la realidad—. Jorgen decidió que no vería la miseria, pero nos dejó presenciarla como un límite bien determinado. Por un marco de madera que está por detrás de un marco de pantalla, que a su vez es admirado por el marco que delimitan nuestros ojos ¿permití que penetrara en mí?

Herir la ética puede tener varias consecuencias. Uno de ellas podría ocasionar la renuncia total a tener que basarme en ella para poder convivir con los demás. Por otro lado, herirla de gravedad, como si fuese una herida que apenas llega a cicatrizar y por cualquier motivo sangra de nuevo, me llevaría a seguir curándola hasta que dejen de fluir por ella mis miedos más profundos e inagotables. Es por ello que existen situaciones límites y distancias a las que debo de abstenerme de filmar o incluso de investigar y de vivir.

Cuando Jorgen está llegando a Bombay se enfrenta a la realidad que no puede vivir directamente. Esto se nota en el transcurso de tránsito de la camioneta que lo llevará a la zona roja. Están atascados en el tránsito y una mujer con un bebe le pide dinero a Jorgen a través de la ventana y al no poder abrir la ventana por sí mismo, Jorgen llega a un límite ético que puede serme útil para tener una alusión de su impedimento personal de querer estar ahí, en ese lugar y viendo a esa mujer. Pero en el momento en el que él cierra la ventana, decide también

cerrar ese vínculo con esa realidad que rechaza por todos los medios y que se representa en la segunda obstrucción.

Las similitudes que puedo encontrar en esa película en particular, con mi propia crítica de la ética y de su humanidad, podría verse obstruida por los prejuicios que cargan ustedes como lectores. Ya que podrían ver en ella otros reflejos de sus vivencias muy diferentes a las mías. Pero puedo afirmar que de eso se trata la segunda obstrucción. De la distancia que mantiene Jorgen con la realidad. De la distancia que mantenemos con la realidad. No quiere esa realidad, pero ¿logra capturarla estéticamente y nos agrada ver a esa joven detrás de la pantalla de plástico?

¿Qué podría ser un lugar peor que la miseria humana?, ¿o sería peor regresar al lugar que no quieres (*re*)conocer? Jorgen está conmocionado, puesto que ha tenido una alteración violenta en su estado de ánimo. Su alteración fue causada por la sorpresa de un acontecimiento desagradable: la miseria, pero al mismo tiempo deseaba poder satisfacer el deseo de Lars, y de satisfacer su propio deseo, es por eso que logró hacer la segunda obstrucción.

El deseo perverso de verse en el lugar al que él más le rehuye sirvió para poder sanar una vieja herida que aún sangraba. Aún así lo tenemos a él, a Jorgen. Es por ello que antes de filmar Jorgen reconoce la dificultad de dicho encargo por parte de Lars. A solas y frente a la cámara Jorgen decide responderle a Lars:

Será una película difícil de hacer. Es un desafío difícil. Porque no importa lo que filmemos, o lo que te diga, o diga a la cámara esto seguirá siendo un juego. Aún involucraré intervenir muy de cerca y luego mostrar cierta distancia. Soy genial puedo llevar esto a cabo. No me molesta interpretar al humano perfecto contra prácticamente cualquier trasfondo. Simplemente es así.<sup>87</sup>

Es así como Lars y Jorgen lograrán problematizar sobre las obstrucciones y que dicha problematización consiste en cuestionar el fundamento de la obstrucción #2: la ética del observador. Se trata de estar cerca y de estar lejos al mismo tiempo. De saber qué es lo que quiero decir de lo que no y, sobre todo, de decirlo sin ofender a quien me está percibiendo y sin ofender a mi interlocutor.

El problema de Jorgen, al parecer, es esa cierta distancia que mantiene con la realidad. La conoce tan bien que ya no quiere vivirla más ¿Por qué necesitamos estar drogados en vida, para poder soportar esa realidad?

Me angustia la situación por la que pasa Jorgen y al verlo en perspectiva me parece que yo estoy en esa misma situación. No quiero conocer esa realidad y me abstraigo en mí misma para rechazarla de vez en cuando. El mundo está siendo sedado y drogado porque los que habitan en él ya no soportan esa realidad.

¿Qué me quiere decir Lars sobre Jorgen con *The Five Obstructions*?, ¿por qué *The Five Obstructions* se trata de una terapia y no de una competencia de cineastas?, ¿por qué Jorgen toma Valium en Bombay?, ¿por qué vive aislado en su

---

<sup>87</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'58:14.

casa de Haití?, ¿qué es lo que enferma a Jorgen?, ¿no quiere más al mundo?, ¿no quiere más a la humanidad?, ¿por qué le interesa a Lars los problemas de Jorgen?

Cuando me fui la última vez, estaba conmocionado. Pensé: “¡Es imposible!” “¡Otra situación suicida!” “Es demasiado duro. No tengo deseos de hacerlo.” “¿Cómo puedo encontrar el deseo? Fue muy duro de tu parte. Aún así, pronto se me ocurrió una idea. Me pregunté: “¿Dónde están los lugares más horribles que he visto? El primer lugar que se me ocurrió fue una horrorosa experiencia en la zona roja de Bombay. La visité hace algunos años. La visité hace seis o siete años. Me pareció un horror más allá de toda comparación. La clase de cosas de las cuáles huyes gritando. Por lo general no le temo a las prostitutas. Pero esta fue una visión infernal. Filmamos la película. Tenía la sangre fría y nada de escrúpulos. Pensé: “maldición, podemos hacerlo.”<sup>88</sup>

Se trata al fin y al cabo de mi actuar en el mundo, respetando por ello al *otro*. Porque siempre podré realizar mis objetivos, propósitos, etcétera, si me involucro y me encuentro muy de cerca, hasta llegar al límite en el que tengo que mantener una cierta distancia ante lo que estoy viviendo o viendo, sin intervenir en ello, entonces mi ética no podrá solucionar ese conflicto exterior que me hace tener una cierta repulsión de la vida misma, ¿pero de qué depende que mi ética no pueda llevarme sin sentirme desgarrada por dentro y donde no tenga que manipular esa realidad para hacer que el otro se vea como marginado, pobre o victimizado desde mis propios prejuicios? Es una liberación poder reflejar mi límite y mi frontera,

---

<sup>88</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'30:16.

incluso para poder contemplar mi horizonte desde aquí, desde la orilla que me impide formar parte de eso y salir peor de como entre.

¿Podría ser esa víctima desde mi contexto y simplemente no puedo llegar a ser consciente de ello por mi propio *estar* en el mundo?, ¿cuál es el lugar más miserable que escogió Jorgen?, ¿realmente fue la India el lugar más miserable o el lugar más miserable fue su *deseo* de querer estar ahí? Realmente Lars no le obligó ir a la India, más bien Jorgen se vio débil al abrir esa distancia que él tenía con esa India que él no quería experimentar y él sólo se llevó a sí mismo a vivir una experiencia que no quería tener. Él mismo puso a prueba su ética:

Después de eso tuve una noche. Dos noches. Tuve una de esas raras pesadillas que recuerdas al despertar. Se me ocurrió el pensamiento analítico de que hubo algo fáustico al respecto. Un pacto. Algo diabólico. Alguna clase de alquimia. Yendo a los límites, también hay que pagar el precio de ir al punto donde el miedo se transforma en locura, para ponerlo sin rodeos. Cuando tienes que evitar dormir para no caer en esa pesadilla, estás en graves problemas.<sup>89</sup>

El camino más largo para la ética es el camino que andamos diariamente, pero al final de éste nuestra satisfacción se hace presente cuando volvemos la mirada hacia atrás y vemos que nuestra acción y comportamiento frente a los otros sólo hizo rectificar que mi compromiso con la sociedad es mayor que mi propia satisfacción personal. Eso es lo que vio Jorgen en su segunda obstrucción y por tanto puede estar sonriente y feliz por la película que realizó. Logró mantener esa

---

<sup>89</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'30:16.

cercanía con la realidad, pero por detrás de la cámara de cine, que es su propia distancia para poder controlar esa misma realidad agobiante y asombrosa.

Una vez terminada esa obstrucción, Jorgen se enfrenta ante la libertad de reinterpretar al humano perfecto del 2002. Tanta libertad de poder exponer su ética sin ningún contratiempo es, al parecer, el obstáculo más grande que tiene ¿más grande incluso que Bombay? Ya no se trata de una competencia de ética contra la perversión humana. Al parecer sólo se trata de la vida en sí misma.

*Sólo hay que esperar y observar.*

El realizador espera y observa todo aquello que está a su alrededor. Jorgen piensa en cada detalle que deberá concretarse en la pantalla y es meticulosamente cuidadoso al respecto. Pero ¿ya nos ha dejado ver quién es él? Hasta ahora no he comprendido cuál es su problema con el mundo. No he descubierto en sí cual es su malestar ético.

### **3.5 El perfecto humano en la época contemporánea**

Sobre la obstrucción #3, que trata de reinterpretar al humano perfecto del 2002, Jorgen nos habla a través de su personaje. Nos habla directamente en un juego de acciones simultáneas que están siendo divididas en dos pantallas. Nos habla de su decisión de irse de ahí ¿de dónde?, ¿de la sociedad civilizada?, ¿de la sociedad racional?, ¿de Europa?

Aquí hay un hombre. No lo conocemos. No se qué decir acerca de él. Adoramos que sea especial, irracional.

La mirada distante, la pérdida de alma. La mirada distante.

Me gustaría saber más acerca de él. Puedo ver que está aquí y que trabaja. Lo he visto fumar un cigarrillo. No vi que estuviera bien ¿está bien describir eso? (...) De acuerdo podemos empezar aquí.<sup>90</sup>

El acto sexual en Bruselas en la obstrucción #3, se lleva a cabo dentro de un hotel, éste representa arquitectónicamente ese aislamiento que las personas se crean entre sí. La gente dentro de sus cuartos se siente aislada, aunque en esos mismos lugares se llega a escuchar a los otros caminando en los pasillos o escuchar a los demás que están en las otras habitaciones. Pero se sigue manteniendo esa distancia desde el *tal vez* nunca verlos, desde el *tal vez* nunca conocerlos.

El acto sexual del hotel de Bruselas se hace presente en la tercera obstrucción. Ese acto refleja la soledad del humano perfecto del siglo XXI y, a su vez, esa soledad también se hace presente en la pantalla que es dividida en dos. En ambas imágenes que se proyectan al mismo tiempo podemos apreciar las acciones de varias personas dentro de un hotel.

Por ejemplo en la mitad de la pantalla observamos a una mucama que está en un pasillo fumando y en la otra imagen tenemos a un posible hombre perfecto

---

<sup>90</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'40:05.

escuchando una radio dentro de su habitación. En otra secuencia puedo apreciar el acto sexual entre un hombre y una mujer de un lado de la pantalla mientras que de la otra se ve a la otra posible mujer perfecta sonriendo.

Ese hotel significa distancia y soledad, privacidad y deseo. Es el hotel del mundo y cada una de sus habitaciones, pasillos y escaleras representan un pedazo de la realidad.

¿Será acaso un testimonio sobre el porqué Jorgen decidió irse lejos de Europa?, ¿será que ese hombre que no conocemos es él en cierta medida?, ¿la soledad, la pérdida de alma, la distancia entre el vivir y el observar lo alejaron de su situación social? ¿Por qué al final de la tercera obstrucción el humano perfecto se va a Venezuela? ¿Por qué afirma Lars que de las tres películas que hizo Jorgen no ha quedado ni una marca de él?

¿Realmente un realizador podrá alguna vez hacer una película que lo deje marcado o hacer una película marcada por su realizador?, ¿será que algún día pueda él sobrepasar su ética, cruzar el límite sin tener que volverse loco? No puedo imaginarme ahora a mí haciendo un trabajo que no desee hacer, que me resulte repugnante y, sobre todo, que me duela.

¿Será que Lars encontró la forma de enfrentarse a la ética y de poder jugar así con nosotros, sin que él resulte herido? Por ello Lars afirma que lo que realmente busca en Jorgen es una sensación “como picar repollo en la máquina de picar carne luego de hacer galletas de vainilla para limpiarla. (...) Las últimas

migajas forzarían que a nadie le “gustará” el producto final.”<sup>91</sup> Carne mezclada con col y migajas de galletas dulces.

¿Es así la vida?

Es un juego muy complicado porque la ética del director tiene que desaparecer en el momento de la filmación, en el momento de la creación del cineasta: “Me gustaría alcanzar el sentimiento de una tortuga caída de espaldas.”<sup>92</sup> Le dice Lars a Jorgen, puesto que quiere que éste juegue con su linealidad concreta, entre lo que se dicta como lo que es bueno y lo que es malo.

Quiere que la fuerza de Jorgen desaparezca. Ante ello Jorgen exclama que también él “adora cuando las cosas se salen de control.”<sup>93</sup> La tortuga siente una gran desesperación al no poder regresar a su estado normal, al menos eso sentimos nosotros por ella.

Los sentimientos que expone Lars para que Jorgen sufra son sentimientos que de alguna manera se rigen por la ética a lo que Jorgen está completamente resignado a no destruir, por el simple planteamiento de una película. Es por ello que no hay marcas de Jorgen. Simplemente él no está marcado por las películas que hace.

Retomando el sentimiento que experimenta Jorgen, la distancia de la realidad, esperar y observar, Lars quiere que no nos guste lo que vemos de Jorgen.

---

<sup>91</sup> LARS-LETHO, *p cit*, 00'50:15,

<sup>92</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'56:01.

<sup>93</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 00'58:16.

Pero él, Jorgen, está a cargo de mantener su postura de realizador y de darle una estética a sus filmes, por más grotesco que Lars quiera que sean.

Frescura contra basura, ¿cuál podría ser una solución que nos satisfaga?, ¿el desgano?, ¿el cansancio? El humano de las obstrucciones simplemente hace lo que le dicen que haga. No es real, es sólo un deseo de realizar algo por un juego, Jorgen ya no regresa con Lars para ver la cuarta obstrucción, de hecho ya casi no sabemos mucho de él y de lo que hizo en ese trayecto ¿por qué? Es posible que nuestro Jorgen se haya perdido en la inmensidad de su obstrucción #3 o tal vez ya no quiso seguir jugando con Lars.

### **3.6 La desaparición de Jorgen**

Para entender la obstrucción #4, tenemos una breve introducción del Humano Perfecto de 1967 que dice: “Mira. El humano perfecto está moviéndose en un cuarto. El humano perfecto se puede mover en un cuarto. El cuarto no tiene límites. Esta iluminado brillantemente. Es un cuarto vacío. Aquí no existen límites. Aquí no hay nada.”<sup>94</sup> De pronto tenemos que ese cuarto vacío o blanco, o un cuarto sin límites se transforma y se ve caricaturizado, al mismo tiempo se llena de un contexto que nos es familiar a todos. El mundo como representación de una caricatura, de una animación. La obstrucción #4 es una animación de la película de 1967 y de la película de 2003.

---

<sup>94</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 01'00:13.

La cuarta obstrucción es un diálogo que nos invita a pensar sobre que el personaje del humano perfecto sólo es perfecto si hace lo que su realizador le obliga a hacer. Sólo existe, por ello, dentro de la ficción. Ese es el resultado que obtiene Jorgen:

El humano perfecto. Eso es tan sólo algo que decimos mientras esperamos que pueda hacer lo que decimos que puede hacer. Sólo camina un poco y dice unas pocas palabras no es demasiado.

¿Cómo me siento?, ¿cómo no me siento?, ¿podré volverme alguien mejor?, ¿mejor con la vida?

Quiero sentir, percibir, quiero describir. Tratar de obtener todo en la vida. (...)

Queremos ver qué es lo que puede y lo que no puede hacer.

¿Es lo suficientemente perfecto?, ¿o no del todo?, ¿es libre? <sup>95</sup>

La dicha es una felicidad breve. La felicidad que sintió Jorgen al entablar este juego diabólico con Lars debe terminar. Para cerrar el círculo, Lars describe cómo él entiende a su perfecto humano que se desarrolla a lo largo de la obstrucción #5. En ella podemos ver el ojo, la boca y el rostro de ese humano perfecto junto con una voz que está narrando la vida de un hombre asombroso.

El juego junto con el límite y las distancias están presentes durante todo el *filme*. Las interrupciones de las secuencias del humano perfecto de 1967 son en blanco y negro, puesto que la película se filmó en esa tonalidad. Mientras que las

---

<sup>95</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 01'08:56.

cinco obstrucciones son a color y juega con las gamas que la luz puede darle a las atmósferas y a la intensidad de las imágenes.

Aun así, es necesario aclarar que la última Obstrucción es en blanco y negro y de alguna forma llegamos al final del *filme* creyendo en esa última definición de humano perfecto.

Cuando Lars le comunica a Jorgen que la quinta película será editada con las imágenes que obtuvo a lo largo del trayecto de las otras cuatro, hace que Jorgen se sorprenda al enterarse de que el material ya ha sido grabado. Por lo visto él no lo esperaba. Perdió el juego sin darse cuenta de que en el mismo momento en que accedió a hacer las obstrucciones, lo perdió todo.

Hasta ahora he visto un Jorgen evasivo y poco claro, como si pretendiera ocultar su verdadera intención sobre lo que él entiende como el humano perfecto. Ya que nos obliga a pensar que su concepto es solamente una representación estética del cuerpo. Su propósito es por eso poco claro. Como si tratará de ocultar sus verdaderas intenciones.

En la última obstrucción Jorgen tiene que leer un texto. Repite por varias ocasiones una frase en el que Lars vuelve a señalarle que: “pones énfasis en “levantar vuelo” en lugar de “en sí mismo” ¡Haces todo lo posible para evadir el texto! Es “levantar el vuelo en sí mismo” ese es el punto. Eres muy sinuoso.”<sup>96</sup> Ante esta descripción Jorgen sólo ríe.

---

<sup>96</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 01'17:00.

Ahora es Lars quien se ve expuesto en la película y aclara cuál fue su objetivo real: “En mi carrera cinematográfica siempre han sido vitales las reglas del juego, como las llama Jorgen. Eso es algo que él introdujo a mi universo. Son limitaciones, o una autoflagelación, según lo prefieras. Quise imponer esta flagelación a Jorgen.”<sup>97</sup> Al parecer las flagelaciones son las limitaciones que nos imponemos en nuestro quehacer cotidiano. Nuestro propio límite es el principio de nuestra ética.

Al final de la película Lars pudo obtener lo que él quería: un *filme* melancólico que manipula las emociones para generar en el espectador una serie de sentimientos encontrados.

Te lo he dicho muchas veces: “¡Haz algo que sea basura!” Así que esto espero que sea basura. Es muy emocionante (...). Visualización ilustrativa de las palabras. Eso es importante porque es algo que no veo que hagas. Tus reglas te dicen no hacerlo.<sup>98</sup>

¿Eso es basura para él? La obstrucción #5 termina con la imagen de la caída del perfecto humano. Esa imagen de un hombre viejo, torpe, sincero, que cae, radica en la conceptualización que tengamos de la *caída* y llega a ser tanto relativa, como opuesta a la imagen de lo perfecto. Un hombre que al tratar de vivir sufre de una ética elástica, al parecer se trata de un mal congénito heredado de la humanidad.

---

<sup>97</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 01'17:22.

<sup>98</sup> LARS-LETH, *Op cit*, 01'17:45.

### 3.7 La carta de la quinta obstrucción

#### OBSTRUCTION # 5 THE PERFECT HUMAN

Querido, tontuelo Lars, pensaste que podrías engañarme. Espero que puedas entenderlo mejor luego de más de un par de días. Dijiste que tus planes no tenían un plan oculto. Pero tenías una teoría. Pensaste: “Este es Jorgen. Pero ¿qué es Jorgen? Jorgen es un granuja cómo yo.”

Él ha hecho la película que tú sentías más a fin que cualquier otra.

“Por lo que yo debo ser de la misma familia que Jorgen”.

Así como quisiste ser castigado, ahora castigarías a Jorgen.

Fue un ataque personal no pretendas lo contrario. Pensaste: “Jorgen está tratando de ocultar su verdadero yo... detrás de su perversa y provocativa perfección. Quiere disimular su angustia detrás de una ficción personal de filas de ganchos con trajes Armani, protegiéndolo de sus meses de depresión en Haití. Jorgen tiene la prisa de Sartre y las alas históricas de Hemmingway para alejar la inconformidad y esa maldita inseguridad ¡Porque no tiene las agallas de volar por sí mismo! Veo a través de él.”

Fue arrogante, pero veo que quiso ser amable. Quisiste entrar a donde estaba el grito y dejarlo salir.

“Él es el ave más hermosa, pero simplemente no lo cree. Lo perseguiré hasta que levante el vuelo.”

Tú me dabas órdenes y dictabas prohibiciones para distraerme, para penetrar mi armadura.

“Podimos distraer a Jorgen, poniéndolo a hacer una película. Así es cómo el humano perfecto hace una película, véanlo ahora: de seguro se delatará luego o, ¿qué sucede si lo provoco? Fílmalo con la guardia levantada y encontraremos todos los huecos.”

Pero no importa cuán extraño haya sonado el clarinete, tú no pudiste ver detrás de mis ojos. No importa cuánto te hayas acercado, no pudiste ver por debajo de la piel de mi mano los nervios y los más delicados vasos sanguíneos.

Nada fue revelado y no hay nada que hacer. No vine tambaleándome desde las ruinas para agradecerte Lars. ¿O acaso lo hice? Ahora me tienes. Estás forzándome a leer tus palabras. Así que terminemos con esto.

Querido Lars, gracias por tus obstáculos, ellos me mostraron que soy un despreciable humano. Traté de engañar al mundo porque no quiero ser parte de él. Mi truco es barato y lo repito infinitamente. Si continúo contándole al observador lo que veo, como un prisionero de guerra repitiendo su nombre y número, sin añadir más... las emociones son tan peligrosas que el mundo y yo

caeremos por eso. Yo lo llamo arte, pero estoy seguro de que no puedo hacer nada. Sólo hago todo esto para así poder incitarme a mí mismo.

Mis *filmes* son una fanfarronada. Una escapatoria Lars: ¡gracias por castigarme tan adorablemente! ¿Fue eso agradable? ¿Marca eso alguna diferencia acaso? Tal vez pusiste palabras en las bocas de otras personas para evitar así decírselas tú mismo.

No, no marca ninguna diferencia, y lo sabes. Tu teoría no pudo resistir, Lars. No pudiste controlar tu misión pedagógica. Mi mano temblaba cada vez menos, obstáculo por obstáculo. Crecí más seguro de mí mismo mientras nos alejábamos de la persona de mi primer *filme*. No era nadie más que tú.

Dices que no me hubiera atrevido a encontrar mi camino hacia lo que concibo tan deshonesto y hábilmente e imaginas ser muy valioso. Pero no está bien. Tú fuiste el deshonesto, Lars. Sólo viste lo que querías ver. El escepticismo que sentiste sobre ti también se aplica a mí. Pero te expusiste. Quisiste hacerme humano, ¡pero eso es lo que soy!

Querías que jugara, pero me dejaste ir a la defensiva. Como todos sabemos, es el atacante quién realmente queda expuesto. La verdad es que ¡lo entendiste todo mal! Te obstaculicé, sin importar cuánto quisieras lo contrario. Y te caíste de plano en tu cara. ¿Cómo cae el humano perfecto?

Así es como el humano perfecto cae.

*The Five Obstructions*, 2003.

La obstrucción #5 es el desenlace de la película de Lars y de Jorgen. Es la última obstrucción y está editada en blanco y negro. En ella se pueden apreciar imágenes de Jorgen Leth, que fueron captadas mientras él trabajaba en la realización de las otras obstrucciones. Está narrado por el mismo Jorgen, quién lee una carta que supuestamente ha escrito, y que está dirigida a Lars von Trier, pero en realidad es una carta escrita por Lars.

Tú me dabas órdenes y dictabas prohibiciones para distraerme, para penetrar mi armadura.

“Pudimos distraer a Jorgen, poniéndolo hacer una película. Así es cómo el humano perfecto hace una película, véanlo ahora: de seguro se delatará luego o, ¿qué sucede si lo provoco? Fílmalo con la guardia levantada y encontraremos todos los huecos.”

Esta quinta obstrucción es titulada *THE PERFECT HUMAN* (el humano perfecto). Es una película que está planteada desde la descripción de las imágenes, las cuales están referidas totalmente al texto que se oye.

Está en una disciplina que es aborrecida por el ambiente cinematográfico. Al poner explícitamente imágenes que concuerdan con el texto que se lee en pantalla, se le toma como una película fallida que carece del aspecto imaginativo por parte del realizador, pues carece de metáforas visuales y privan, por tanto, la libertad del cineasta para poder controlar esa representación y darla a conocer de forma

innovadora, a fin de que el espectador quede satisfecho y tenga que esforzarse por lo que se le plantea en imagen. Al contrario, es hacer una película tan clara y explícita que trata al espectador como torpe e incapaz de poder comprender una metáfora visual.

Esa carta que se lee es muy emotiva, pero lo es más cuando es yuxtapuesta frente a las imágenes explícitas de Jorgen. Todo junto da como resultado una manipulación de los sentidos exagerada y lo convierte en un *filme* romántico e ingenuo. La carta empieza diciendo:

Querido, tontuelo Lars, pensaste que podrías engañarme. Espero que puedas entenderlo mejor, luego de más de un par de días. Dijiste que tus planes no tenían un plan oculto. Pero tenías una teoría. Pensaste: “Este es Jorgen. Pero ¿qué es Jorgen? Jorgen es un granuja cómo yo.” Él ha hecho la película que tú sentías más afín que cualquier otra. “Por lo que yo debo ser de la misma familia que Jorgen”. Así como quisiste ser castigado, ahora castigarías a Jorgen.

En ella se puede leer el objetivo claro de Lars. Ese objetivo se encuentra en la frase: “Éste es Jorgen. Pero ¿qué es Jorgen? Jorgen es un granuja como yo.” En esa frase está implícito que tanto una forma de filmar como la otra son iguales. Por tanto, todo lo que analicé anteriormente sobre la ética del observador, que impulsa a Jorgen a tomar decisiones en su filmación, no es muy distinta a la forma de filmar de Lars, quien utiliza y forza a los actores para que hagan todo lo que él quiere que

hagan, por más grotesco o ruin que sea la situación. Justo como cuando obliga a Jorgen a ir a Bombay a grabar en el lugar más miserable del mundo.

Es la misma situación cuando Lars obliga al espectador a llorar por una situación que le es totalmente afín a sus creencias o es totalmente similar a su naturaleza, por sentir empatía por sus personajes, o por las situaciones desgarradoras y terribles que se pueden encontrar a lo largo de toda su filmografía.

Durante la obstrucción #5, Lars sigue afirmando en esa última película (que es en sí la conclusión de todo el *filme* de *The Five Obstructions*): es la relación que hace entre la ética, la manipulación de las creencias y del concepto (tal vez herrado) de humano perfecto. Es simplemente la conclusión de las contradicciones que se tienen al ser un cineasta ético o cínico:

Fue un ataque personal no pretendas lo contrario. Pensaste: “Jorgen está tratando de ocultar su verdadero yo... detrás de su perversa y provocativa perfección. Quiere disimular su angustia detrás de una ficción personal de filas de ganchos con trajes Armani, protegiéndolo de sus meses de depresión en Haití. Jorgen tiene la prisa de Sartre y las alas históricas de Hemmingway para alejar la inconformidad y esa maldita inseguridad ¡Porque no tiene las agallas de volar por sí mismo! Veo a través de él.”

Al parecer la cura de Jorgen, frente a un mundo irracional e inhumano se da a través del cine. Es poder crear sus mundos perfectos desde la estética visual que

engloba todo su cine, puesto que él es un “arrogante pero veo que quiso ser amable. Quisiste entrar a donde estaba el grito y dejarlo salir.” Puesto que al rechazar el mundo real que es imperfecto, bajo todos los juicios universales y de las normas morales, él crea un mundo por el cual no es necesario sufrir por él. Y Lars se agradece a sí mismo por esa verdad:

Querido Lars, gracias por tus obstáculos, ellos me mostraron que soy un despreciable humano. Traté de engañar al mundo porque no quiero ser parte de él. Mi truco es barato y lo repito infinitamente. Si continúo contándole al observador lo que veo, como un prisionero de guerra repitiendo su nombre y número, sin añadir más... las emociones son tan peligrosas, que el mundo y yo caeremos por eso. Yo lo llamo arte pero estoy seguro de que no puedo hacer nada. Sólo hago todo esto para así poder incitarme a mí mismo.

El dialogo que tuvo Lars con Jorgen entre cada obstrucción, eran discusiones sobre lo que es la *praxis* del cineasta. Si es ético en la realización de cualquier película, o si es un engaño para que el cineasta pueda sobrevivir a esas experiencias que él mismo decide imponerse en su juego y en su trabajo.

Más adelante Lars continua afirmando que: “Mis filmes son una fanfarronada. Una escapatoria Lars ¡Gracias por castigarme tan adorablemente! ¿Fue eso agradable? ¿Marca eso alguna diferencia acaso?” La idea del castigo está presente. Como si fuera una consecuencia de tratar de enmendar su propia libertad

de crear cine. O ¿será acaso querer enmendar ese engaño que lo mantiene entre la locura y la razón? Jorgen nunca nos dice cuál fue su punto de vista de la quinta obstrucción ¿no quiere o no lo dejan?

Tú no pudiste ver detrás de mis ojos. No importa cuánto te hayas acercado no pudiste ver por debajo de la piel de mi mano los nervios y los más delicados vasos sanguíneos.

Nada fue revelado y no hay nada que hacer. No vine tambaleándome desde las ruinas para agradecerte Lars. ¿O acaso lo hice? Ahora me tienes. Estás forzándome a leer tus palabras. Así que terminemos con esto.

Al final de la proyección de la última obstrucción sólo tenemos al mismo Jorgen del principio, sonriente y escéptico. El hombre que marca una distancia desde su sonrisa y desde sus pequeños ojos que están ocultos por detrás de sus anteojos. Y resuena en mí una vez más la idea de que ese texto es Lars y no Jorgen: “Tal vez pusiste palabras en las bocas de otras personas para evitar así decírselas tú mismo”. Lars quiere tanto a Jorgen que no puede exponerlo fríamente al mundo. A ese mundo al que le temen tanto ambos.

No, no marca ninguna diferencia, y lo sabes. Tu teoría no pudo resistir, Lars. No pudiste controlar tu misión pedagógica. Mi mano temblaba cada vez menos,

obstáculo por obstáculo. Crecí más seguro de mi mismo mientras nos alejábamos de la persona de mi primer *filme*. No era nadie más que tú.

La carta que se expone es la respuesta de Lars sobre sí mismo, pero refiriéndose a Jorgen en cada palabra. También es la respuesta de ¿quién es Jorgen?, y ¿Qué es el cine? Desde las discusiones en la sala, el problema del cine quedó sin responderse, igual que quedó expuesto y sin resolución el dialogo de Platón sobre el Teeteto.

Dices que no me hubiera atrevido a encontrar mi camino hacia lo que concibo tan deshonesto y hábilmente e imaginas ser muy valioso. Pero no está bien. Tú fuiste el deshonesto, Lars. Sólo viste lo que querías ver. El escepticismo que sentiste sobre ti también se aplica a mí. Pero te expusiste. Quisiste hacerme humano, ¡pero eso es lo que soy!

Un humano hablando sobre el humano perfecto. Ese es lo que somos al fin de cuentas. Humano que habla de humanos que podrían ser perfectos si pudieran dejar de lado sus diferencias. Si pudieran dialogar entre sí:

Querías que jugara pero me dejaste ir a la defensiva. Como todos sabemos, es el atacante quién realmente queda expuesto. La verdad es que ¡lo entendiste todo mal!

Te obstaculicé, sin importar cuánto quisieras lo contrario. Y te caíste de plano en tu cara. ¿Cómo cae el humano perfecto?

Así es como el humano perfecto cae.

Un humano que cae y se levanta de nuevo o de humanos que se dejan caer y ya no quieren levantarse otra vez. Una caída es el límite al que llegamos desde la libertad. Es nuestra pared blanca. La relación estrecha entre la ética y la realidad es lo que mantiene al realizador cinematográfico en el límite de lo que puede y no puede controlar. Es el mismo límite del juego en el que nos enfocamos todos diariamente. Es cómo vivimos aquí y ahora. Lo que puedo de lo que no puedo hacer.

#### 4. Conclusiones

A lo largo de mi investigación quise demostrar que es posible, desde la epistemología, establecer diferentes maneras de generar conocimiento a través del análisis estético-hermenéutica del cine de autor contemporáneo. Para ello hice un análisis riguroso sobre la subjetividad del realizador como una herramienta para entender la realidad descrita en la sucesión de imágenes y diálogos.

A partir de esa hipótesis fue que desarrollé mi primer capítulo basándome en la teoría de Gadamer para definir porqué la hermenéutica es imprescindible en la filosofía como instrumento de la interpretación de la obra de arte, en este caso el cine. Y no sólo de la obra de arte, sino de diferentes textos, antiguos y religiosos entre otros.

Es decir, aquello que llamamos la subjetividad es tan válido como instrumento epistémico para conocer la realidad, y el negar cualquier otra forma de conocimiento que no sea demostrada teóricamente y prácticamente equivale a ignorar toda posibilidad de conocer la realidad desde otra óptica.

También recurrí a la estética...

Recapitulando, el conocimiento se encuentra en todo lo que hace el ser humano y Gadamer expone que es a través del dialogo cuando hayamos ese

conocimiento. En esa interacción se encuentra tanto el aprendizaje como la aceptación del otro. En ese intercambio de saberes, en el encuentro de los sujetos, la relación del entender es fundamental en la comprensión del diálogo. Igualmente, el comportamiento estético forma parte del proceso óptico de la representación que se expresa como dialogo entre el espectador y la obra en sí.

Cuestionar que a partir del positivismo lógico se puede deducir lo que realmente es o no conocimiento, es un reto que en lo personal no logré con demasiado énfasis en mi proyecto. Pero en general logré esclarecer que la hermenéutica es válida en la investigación epistemológica dentro de la cinematografía.

Es por ello que el dialogo, como lo dije anteriormente, logra que entre la existencia expresada por medio del lenguaje, el ser y la interpretación de nuestras vivencias del mundo lleguemos a comprender al *otro*. La hermenéutica es el vínculo para decir que la *praxis* del lenguaje, como el diálogo, es epistemología.

El uso conceptual filosófico de conocimiento aplicado en mi investigación sobre la cinematografía contemporánea, desde la hermenéutica de Gadamer, me ayudó a definir con claridad cómo es que de una subjetividad, como la realización de una película, se puede enfocar nuestro devenir histórico.

Con este análisis de la hermenéutica, lo subjetivo y el problema del conocimiento obtuve los siguientes resultados:

1. La hermenéutica, como la ciencia de la interpretación de los textos, del arte y todo aquello que tiene que ver con lo irracional y lo subjetivo es conocimiento.
2. En el análisis de una película de autor y contemporánea, la subjetividad es válida cuando la realización de un director de cine se basa en su contexto histórico.
3. En el momento en que la imagen es observada es cuando ésta se vuelve real.
4. Las obras de arte perduran en el tiempo porque contienen conocimiento sobre los problemas epistemológicos que aún no hemos sido capaces de resolver.

En el segundo capítulo desarrollo y defino qué es la imagen posmoderna y cómo se relaciona con el cine de autor. Por tanto, es en esta estética posmoderna cinematográfica, la que utiliza el autor crítico para construir sus historias y demostrar que a pesar de vivir en la globalización, en una cultura ajena, puede llegar a apropiarse de todo *lo ajeno* de una manera creativa y significativa.

Con la creación del arte actual es posible afirmar que la posmodernidad y la estética cinematográfica son fundamentales, pues son una herramienta indispensable que analiza la identidad de las culturas a través de una mirada subjetiva de un realizador que retoma los problemas socioculturales de vivir en un sistema como el globalizador.

Un análisis estético de la imagen de las películas de autor que se ven inmersas en la globalización ayuda a comprender cuál es la realidad de los

habitantes de esas grandes urbes que se conocen como cosmopolitas y que son solamente lugares de encuentro entre las culturas, lenguas y personas marginadas por no caber en una idea de mundo homogéneo y universal.

Concluyendo el segundo capítulo puedo decir que logré definir los siguientes puntos:

1. La realidad se enfrenta al medio cinematográfico.
2. El cine revolucionó la estética de la imagen al presentarse en movimiento.
3. La soledad, la estética y los sonidos convergen en el cine posmoderno demostrando que las ciudades multiculturales siguen en la lucha por permanecer ante los procesos de cambios históricos de la actualidad.
4. El arte es la expresión creativa de la realidad por el cual el realizador mantiene el contacto directo con la realidad, pero con una mirada sobre la cosa en sí, sobre el objeto de su estudio, que la hace separarla del fenómeno y la representa desde una perspectiva subjetiva y estética.
5. Sólo la persona que es capaz de percibir al fenómeno que se presenta desde la estética es quien puede enseñar esa nueva forma de *sentir* una emoción de manera distinta y nueva.
6. El autor hace una representación posmoderna de la vida actual desde la estética, la atmósfera y la pobreza que determinan la transculturización.

7. El fundamento en la construcción del arte actual se encuentra en el análisis de la posmodernidad y la estética cinematográfica.

Consecuentemente y con respecto a la investigación sobre la sociedad posmoderna desde el cine fue que desarrollé en el tercer capítulo. En este capítulo me enfoqué en analizar el filme *The Five Obstructions* (2003) del director danés Lars von Trier, con la intención de esclarecer qué se entiende por el *perfecto humano* y la ética en la película. Quiero demostrar que a través del cine contemporáneo es posible investigar y hacer filosofía para descubrir cómo se desenvuelve el *humano* en la actualidad desde la mirada de ese realizador cinematográfico.

Los puntos de análisis de la obra cinematográfica a la que me refiero son aquellos que se aplican a la manipulación de la sensibilidad desde la estética tal y como se nos presenta en las películas de Lars von Trier. Pero también se reducen al problema de definir los conceptos desde estética y el conocimiento que se transmiten al espectador.

Los puntos que pude dilucidar son:

1. El límite de la ética se encuentra en la realización, tanto de una película de ficción como de una película documental.

2. La ética del director de cine tiene que desaparecer en el momento de la filmación.

3. La relación entre la ética, la manipulación de los sentimientos humanos y de los conceptos universales son los límites del realizador y al mismo tiempo son sus contradicciones como un ser crítico frente a su contexto sociohistórico.

A lo largo de la investigación y con base en la ruta argumentativa seleccionada, me atrevo a afirmar que sí es posible hacer conocimiento de los problemas actuales del ser humano desde una obra cinematográfica siempre y cuando ésta contenga la mirada crítica de su autor. Puesto que al rechazar el mundo real en el que nos encontramos que es imperfecto y es cuestionado constantemente bajo todos los juicios universales, el realizador de cine crea un mundo por el cual no es necesario sufrir, pero sí es necesario rehacerlo y reconstruirlo para encontrar las fallas de la vida moderna y así poder resarcir los problemas de la humanidad y cambiar la realidad en sí misma.

## 5. Bibliografía

ARENDRT Hanna, *Sobre la Violencia*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

AQUINO Tomás de, *Del Reino*, Editorial Losada, Argentina, 2003.

CARROLL Noel, *Una filosofía del arte de masas*, A. Machado, Boadilla del Monte, Madrid, 2002.

\_\_\_, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Editorial La balsa de la medusa, Madrid, 2005.

DELEUZE Gilles, *Lógica del sentido*, Paidós Surcos, España, 2012.

DERRIDA Jacques, *El Monolingüismo del Otro*, Manantial, Argentina, 1997.

\_\_\_, *Carta a un amigo japonés*, Anthropos: *Boletín de información y documentación*, número Extra 13, 1989 (ejemplar dedicado a Jacques Derrida).

\_\_\_, *La Verdad en Pintura*, Paidós, Argentina, 2010.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007, 698 p.

GARCÍA Márquez Gabriel, *La Aventura de Miguel Littin Clandestino en Chile*, Diana, México, 1986.

GRODIN, J., *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*, Editorial Herder, Barcelona, 1999.

HARTMANN Nicolai, *Ontología*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1965.

HOFFMANN Odile, *Revista de sociología* 68, núm. 1 (enero-marzo, 2006).

KANT Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Editorial Colihue, 2007.

LIESSMANN Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006.

LUKÁKS Georg, *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México, 1969.

LUXEMBURGO Rosa, *Obras escogidas*, Ediciones Era, México, 1981.

MAQUIAVELO Nicolás, *El príncipe*, Ediciones Gandhi, Argentina, 1998.

MARÍAS Julián, *Antropología Metafísica; Ensayos, Revista de Occidente*, Madrid, 1982.

MICHEL Louis, *Vidas Rebeldes*, Editorial Ocean sur, Cuba, 2006.

PEREDO Castro Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, CCyDEL-UNAM-CISAN, México, 2004.

POPPER, Karl, "El Mito del Marco Común", Ed.1ª, Editorial Paidós, Barcelona Buenos Aires, 1997.

RODRÍGUEZ Roxana, *Posmodernidad y discurso urbano: Diplomado avanzado en Estudios Urbanos*, Curso: Teorías de la Ciudad, CEC-UACM, 11 de mayo de 2009.

ROJAS Mario, *La Razón Ético-Objetiva y los Problemas Morales del Presente:*

*Critica ético racional del relativismo moral-cultural*, Editorial Itaca, México, 2011.

SAFAA Fathy-Derrida Jacques, *Rodar las Palabras; Al Borde de un Filme*, Editorial Arena Libros, España, 2004.

SAMKARA, *La Esencia Del Vedanta*, Editorial Kairos, Madrid, 1997.

SCHOPENHAUER Arthur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Alianza Editorial, España, 2006.

TARKOVSKI Andrey, *Esculpir el Tiempo*, CUEC-UNAM, México, 2005.

VILLORO Luis, *Los Retos de la Sociedad por Venir*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

WALTER Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2004.

ZIZEK Slavoj, *Sobre la Violencia; Seis reflexiones Marginales*, Editorial Paidós, Argentina, 2009.

## 6. Internet

Música para una banda sonora vital – Chungking Express

<http://39escalones.wordpress.com/2008/04/13/musica-para-una-banda-sonora-vital-chungking-express/>

COIXET Isabel, Entrevista: Isabel Coixet & Wong Kar-Wai

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida2.htm>

Recopila2, Publicado el 1º/dic/2001, visitado el 14 de marzo del 2011,

[http://www.ociototal.com/recopila2/r\\_cine/dogma95.html](http://www.ociototal.com/recopila2/r_cine/dogma95.html)

Interpreting the moving image Escrito por Noël Carroll,

<http://books.google.com/books?id=3d4DXf6HxiQC&printsec=frontcover&hl#v=onepage&q&f=false>

ZIZEK Slavoj, *Firts Tragedy then farse*, visitado el 29 de noviembre de 2011,

RSAnimate/subtitulada al español:

<http://www.youtube.com/watch?v=YdezVIHLWHE>

## 7. Filmografia

*Det perfekte menneske* de Jørgen Leth, Dinamarca, 1967, 13 min.

*The Five Obstructions* de Lars von Trier, Dinamarca, 2003, 103 min.

*Shinking Express* de Wong Kar-Wai, Hong Kong, 1994, 98 min.