

La monstruosidad en el cine. Aproximación política y filosófica

Gustavo Celedón Bórquez

Arkadin (N.º 6), pp. 140-153, agosto 2017. ISSN 2525-085X

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

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# LA MONSTRUOSIDAD EN EL CINE

**Aproximación política y filosófica**

**GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ**

[gustavo.celedon@uv.cl](mailto:gustavo.celedon@uv.cl)

Escuela de Cine. Universidad de Valparaíso. Chile

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

## RESUMEN

Se piensa la monstruosidad en el cine más allá de la proyección subjetiva e inconsciente. Se trata, más bien, de remarcar la experiencia sensible del cine, ahí donde la cámara no se enclaustra puramente en los asuntos de la proyección cinematográfica sino que vuelve a observar y configurar su experiencia. Se hablará de un cine liberal cuya mirada es anticipada por el prejuicio de una naturaleza monstruosa que hace de todo el cine un aparato de construcción de realidad como reparto de monstruos. Por el contrario, ciertos cines, fuera de este prejuicio, encontrarán la monstruosidad en la experiencia sensible, en la experiencia de su propia observación.

## PALABRAS CLAVE

Cine; mirada; sensibilidad; monstruo; proyección



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

El presente trabajo se constituye a partir de una reflexión sobre la monstruosidad en el cine. Está escrito de acuerdo a una visión general del problema que inaugura lo que será un vasto seguimiento de la cuestión. No obstante, en su generalidad, encuentra tesis bien claras. Entre ellas, la tesis que lo recorre de principio a fin: la monstruosidad en el cine aparece, en primer lugar y en un cine que llamaremos liberal (lo veremos), en la mirada y en la proyección mismas de una sensibilidad que tiende a transformar en monstruo lo que observa, en la medida en que el acto mismo de sentir y observar aparece ya como una monstruosidad que habría que evitar y, si es posible, eliminar. Todo un reparto de monstruos cinematográficos evidencia una cámara cuyo despliegue denota un conflicto radical con la observación y, en general, con la sensibilidad. Por el contrario, una monstruosidad menos ficcionada o ficcional aparece en ciertos cines cuyas características, siguiendo nuestro lenguaje, no son liberales, esto es, no consideran de antemano la monstruosidad en la naturaleza o en la sensibilidad como tales. Estos cines se liberan de la liberalidad misma, independizan la sensibilidad del prejuicio que asigna de antemano la monstruosidad a lo sensible y, como tales, no encuentran o crean monstruos o monstruosidades en el seno del mantenimiento de su sensibilidad, sino que en el intento de ejercer una observación –de ejercer una sensibilidad, un proceso cinematográfico en general– de manera más sincera, esto es, sin poder esquivar la mirada de lo que sucede al mundo y a la actualidad: monstruosidades económicas, transnacionales, decadencias de diversos tipos, retirada del signo o, como sugiere Jean-Luc Godard, retirada del lenguaje (Godard, 2014). Hay un paso que nos habla al menos de dos monstruosidades: de la monstruosidad proyectiva de un liberalismo cinematográfico a una monstruosidad plural, compleja, que ya no es el objeto de una imaginación proyectiva del cine, sino más bien el encuentro cotidiano de su propia labor, ahí donde tratando de filmar el mundo, la historia, lo humano, etcétera, es prácticamente inevitable no encontrar ni describir monstruos.

En este sentido, la monstruosidad es plural, con una tendencia que va desde lo ficcional a lo no-ficcional, describiendo la diferencia entre un cine liberal –predominante– y un cine distinto, plural, anclado al arte, a la sensibilidad que intenta de alguna manera aproximarse a un mundo que se puebla de monstruos y monstruosidades.

## ANTECEDENTES Y PREGUNTAS

Como todas las cosas, el cine se constituye por múltiples dimensiones. Entre ellas, la observación. Pero no sólo la observación de los espectadores o asistentes. Es, él mismo, una instancia de observación. Dicho de otra manera, es el mismo film el que observa, el que no ha dejado de observar. Más allá o más acá de ser una instancia que muestra, que hace montaje, el cine, a través del film, no ha solucionado el problema de lo visto o lo por ver, no ha cerrado ningún ciclo de observación. Secreta o abiertamente, el cine sigue observando, el film es todavía algo en actividad.

Que no haya cerrado un ciclo de observación no quiere decir que no haya creado genialidades y momentos de extrema verdad, de extrema fantasía, un saber, a fin de cuentas. Hay, ciertamente, un saber *del y por* el cine. Pero el saber, nos lo dicen varios intelectuales y filósofos, entre ellos Bernard Stiegler, tiene forma de infinito (Stiegler, 2008: 50): saber es siempre *volver a saber, desear saber, desear a secas*. De ahí que la puesta en escena de una sabiduría cinematográfica, como un film de Godard o Glauber Rocha, no se constituye simplemente según la dimensión de lo mostrado, como algo que se muestra, como el resultado, la moraleja o un consejo que se transmite a través de la pantalla. Esa sabiduría, si bien muestra, no ha dejado de observar. No ha clausurado su inquietud. El film es una pantalla que, por un lado muestra y, por el otro, sigue observando aquello que muestra.

Y no refiere sólo a lo visible: es, el cine, un arte de lo sensible, como nos recuerda Jacques Rancière a propósito de Bela Tarr (Rancière, 2011: 11). El film es una relación sensible, viva, respecto a aquello mismo que pone en escena. Es una situación múltiple, diversos momentos en el tiempo. La observación del espectador puede estar en muchas partes, intentando descifrar la mente o la intención de directores, actores, productores; elucidando los modos de filmación, los modos en que la cámara se dispuso en tal o tal escena; comprendiendo el film, leyendo los subtítulos, en un detalle olvidado de la escena. El cine es, desde el punto de vista de los espectadores, una multiplicidad de observaciones y sensibilidades que se ponen en juego, un poco en silencio. Esta multiplicidad puede entenderse como comunidad. Pero lo común a esta comunidad es justamente su multiplicidad –la infinidad de miradas, escuchas, sensibilidades– cuya forma pública no llega nunca a definirse o establecerse. Cuando Derrida habla del cine y sus fantasmas apunta un poco a esto (Derrida, 2001): en la oscuridad el espectador experimenta una relación que es a la vez íntima y pública. Pero esta publicidad no se hace manifiesta, se transmite en silencio. Es decir: la comunidad, en el cine, corresponde a una sensibilidad muda cuya pronunciación es siempre diferida; una sensibilidad que se produce, efervescentemente en muchos casos, pero que no llega a formar un cuerpo-ahí, un objeto, una producción identificable. Su eco ocupa siempre un espacio-tiempo inesperado, diferido; desconoce siempre la intensidad de su volumen. Así, lo sensible es, justamente, esa comunidad aún más profunda que el inconsciente –es la tesis de Rancière (2001). Y en su profundidad, antecede incluso lo que yo siento o lo que *nosotros* sentimos. Se pone ahí inesperadamente, como antecedente radical de la producción subjetiva, social, política, comunitaria.

En el cine, estos fantasmas derrideanos anuncian la existencia de una extraña forma de vida. Ya no es la comunidad de espectadores o la comunidad de realizadores o productores. Ya no es el reparto de lo sensible que el cine mismo habrá podido producir a través de

su historia y sus narraciones. Es algo más: es esa forma extraña de vida, esa distribución de lo sensible que habita, a la vez, en el campo y el fuera de campo, en la escena y la no-escena. Y es esta vida extraña aquello con lo que el film, abierta o cerradamente, habrá estado siempre en conexión.

El cine es, en efecto, un arte profundamente *conectado* a aquello que se escapa del signo (aun cuando trabaje y siga trabajando con ellos), a la desconexión fulminante entre lo que yo siento y la independencia radical de lo sensible respecto de cualquier yo. Su historia misma estará vinculada a ello en la medida en que habrá crecido en un siglo XX que perdía los referentes y que, a través de muchos de sus intelectuales, afirmaba y confirmaba esta pérdida: no hay referentes, nunca los hubo. A ello se refería Jacques Derrida en los años 60 cuando aludía a la monstruosidad (Derrida, 1967: 14): una profundidad que rompía con el *signo* se anunciaba como porvenir. El mundo significado y significante, es decir, el mundo que se transforma a sí mismo en información referida, comenzaba a terminarse y el horizonte devenía una monstruosidad para ese mundo así conformado.

¿Podemos afirmar que la monstruosidad en el cine es justamente una experiencia sensible –genial o sintomática– de este porvenir que se anuncia como advenimiento de una vida sin signos? O de manera más simple, sin porvenires y advenimientos, ¿es la monstruosidad cinematográfica una traducción de aquella sensibilidad profunda cuya vida resulta tan extraña, tan fantasmática, tan inquietante? ¿O es, la monstruosidad en el cine, un registro ineludible de la puesta en operación de una sensibilidad que, en efecto, encuentra monstruos de los más diversos tipos en el cotidiano de la vida?

## DE LOS MONSTRUOS DEL PSICOANÁLISIS A LA SENSIBILIDAD DE LOS MONSTRUOS

Las preguntas recién formuladas nos conducen a otra cuestión, relativa al método que adoptamos, a saber, si hacemos aquí un psicoanálisis al cine, al modo de Žižek por ejemplo (Fiennes, 2006). No lo hacemos si suponemos un sujeto o, más bien, una estructura lingüística que esté operando como articulador del cine y sus fantasmas –o del cine y sus monstruos o, también, de los monstruos y sus cines. El punto es que justamente no existe una lógica, final, que pueda amarrar una relación pronosticable entre el observador y el monstruo. Este último es, precisamente, el arranque de esa misma lógica, su indomabilidad, todo lo que una estructura jamás podrá ser. Por lo demás, y lo mencionábamos hace un momento, adherimos a la tesis de Rancière: como tal, el psicoanálisis se inscribe en una historia de movimientos de lo sensible.

...si la teoría psicoanalítica del inconsciente es formulable, lo es porque existe ya, fuera de su terreno propiamente clínico, cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento, y que el terreno de las obras de arte y de la literatura se define como el dominio de efectividad privilegiado de este «inconsciente» (Rancière, 2001: 11).

Se trata de una cuestión estética por cuanto, dice Rancière, la doble consideración moderna de lo estético, a saber, ser un pensar del no-pensar y, a la vez, un pensamiento

confuso, separa desde entonces la vida racional de su inconsciencia sensible. Por un lado, esto corresponde a una tradición occidental cuyo nombre general es Platón. Por otro, y es lo que subraya Rancière, se trata de la dimensión moderna que otorga a lo sensible un poder pensante que, no obstante, está en las antípodas del dominio racional.

Es ahí solamente que, bajo el nombre de estética, se opera una identificación entre el pensamiento del arte –el pensamiento efectuado por las obras de arte– y cierta idea del «conocimiento confuso»: una idea nueva y paradójica puesto que, haciendo del arte un territorio de un pensamiento presente fuera de ella misma, idéntico al no-pensamiento, reúne los contradictorios: lo sensible como idea confusa de Baumgarten y lo sensible heterogéneo a la idea de Kant. Es decir, que hace del conocimiento confuso no ya un conocimiento menor, sino propiamente un *pensamiento de lo que no piensa* (Rancière, 2001: 13-14).

Se declara desde entonces una independencia móvil de lo sensible, una forma confusa que parece moverse con una independencia insólita, al punto de reconocerle un pensamiento, una forma de organizar las cosas. Históricamente, el psicoanálisis se constituye –piensa Rancière– dentro de este proceso –es ello su genealogía.

Pero más allá de la cuestión genealógica o histórica, la tesis rancièrea abre un sinnúmero de cuestiones de extrema profundidad. Una de ellas, la que aquí nos importa, es el reemplazo en cuestión. Descendemos a una profundidad en donde *lo inconsciente* deviene *lo sensible*. Con ello, diremos, la libido pasa a ser la sensibilidad. Toda economía libidinal es ahora, con Rancière, una economía de lo sensible. Esto es importante, puesto que si con Stiegler, por ejemplo, se afirma «una estructura esencialmente cinematográfica de la conciencia en general» (Stiegler, 2004: 16), con Rancière alegaremos que tanto esta estructura cinematográfica como esta conciencia se afectan material e intelectualmente por movilizaciones sensibles que proceden independientemente.

Por ello no se tratará del desarrollo de un inconsciente que, anclado a su pasado atemporal, despliega su presente, aquí la observación que se efectúa en el cine, como cine. Antes que una superficie de repeticiones, pulsiones, sublimaciones, la pantalla –y todo el despliegue cinematográfico– es, con Rancière, el movimiento de lo sensible. Si el cine es movimiento, como han afirmado Deleuze (1984: 15), Kracauer (1996: 66) o Lyotard (1981: 51), entre otros, diremos que ese movimiento es movimiento de la sensibilidad, de esa vida extraña que él mismo observa. Así, todos los movimientos de la producción cinematográfica, movimientos técnicos, reflexivos, escénicos, de montaje, etcétera, estarán atravesados por una dinámica cuya combustión nace justamente desde la movilidad de esta vida extraña, de la sensibilidad radicalmente anticipante de lo sensible.

Así, no se trata de la carta robada de Lacan. No hay un significante sin significado que impide cerrar un ciclo, abriendo una dinámica infinita, la repetición variada de un dinamismo que mantiene una relación sintomática a esa imposibilidad de significar, «a ese lugar que viene a ocupar el puro significante que es la carta robada» (Lacan: 20). Tal situación engendra un sinnúmero de monstruos, pero no abarca todo el campo de la monstruosidad. El problema pasa por comprender que la monstruosidad del cine no se explica por la energía sexual y espiritualmente productiva que se engendra a causa de la rutina inconsciente entre el sujeto y su imposibilidad de referencia, sino más bien por un complejo sensible que antecede las

cuestiones del sujeto, aún las del sujeto inconsciente. Esta es nuestra tesis. En este sentido, lo psicoanalítico como observación cinematográfica aparece como una suerte de objetivación sensible, como un despliegue bastante esquemático que introduce lo sensible en los diversos circuitos que constituyen al psicoanálisis. Uno de ellos, por ejemplo, el círculo edípico que «condena» a la sensibilidad a las reacciones, más o menos pulsionales, más o menos sublimes, de una afección eterna originada por la incursión de la Ley del Padre y la ausencia/presencia de la Madre.

De ahí que el cine como arte de lo sensible es también ese paso de la libido a la sensibilidad, ahí donde un movimiento de lo sensible es, en esta época, un movimiento de emancipación respecto a esta misma libido y al reparto psicoanalítico. Este movimiento no es una superación, es un paso, un desajuste que obligaría a reconsiderar las cuestiones psicoanalíticas, a preguntarse, dentro del psicoanálisis, qué es esto de emancipar lo sensible del deseo libidinal e incluso, pero ya no sólo desde el psicoanálisis, preguntarnos si acaso tanto lo sensible como lo libidinal no son sino nombres, formas de un reparto que ya no tiene nombre ni apellido, un reparto que, por decirlo de algún modo, se disuelve siempre en una pura pluralidad de movimientos sensibles sin figura.

No obstante, siendo el cine un arte, la cuestión de una emancipación de lo sensible respecto a lo libidinal ocupa nuestra época y circunscribe la cuestión del cine a una dimensión bastante particular. En lo que a este texto respecta, una consecuencia inmediata tiene que ver con esa vida extraña que observa. El paso de lo libidinal a lo sensible deja de someter el acontecer cinematográfico al conflicto psicoanalítico para dejarlo de algún modo en un estado sin circuito, sin el trance dialéctico del referente y el no-referente.

Más allá del *signo*, el monstruo no es en este caso un síntoma a observar por el psicoanálisis: es él un monstruo *para* el psicoanálisis, algo que el psicoanálisis no puede observar de manera psicoanalítica y, por lo tanto, algo cuyo saber no coincide plenamente con el saber psicoanalítico. El monstruo no es simplemente un síntoma, un *lapsus* o el retorno materializado de un ente que no podemos sintetizar en nuestra conciencia. En el retorno de la libido a lo sensible, los monstruos no habitan nuestro inconsciente, más bien *se sienten o se observan* en la vida, los divisamos como tales, en la política, en la economía, en las universidades, por las calles, en la familia y fuera de la familia. La monstruosidad no es puramente lo familiar, lo ominoso, lo *unheimliche* freudiano, «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (Freud, 1992: 220). El monstruo llega a ser independiente a los devenires de un inconsciente, de una familia, por mucho que existan familias especialmente monstruosas. Tampoco es la novedad radical, la cual, agrega Freud, puede también ser terrorífica, aunque no siempre (Freud, 1992: 220). El asunto es que el cine no es simplemente una instancia de indagación de lo consciente y lo inconsciente: el cine sale a ver, a observar, a filmar, como Dziga Vertov y el hombre de la cámara (Vertov, 1929). Es en esa salida donde, ante la cámara, se dan cita los más variados monstruos.

Es éste el lugar desde el cual procedemos, el lugar donde ubicamos esa observación y el lugar que entendemos como arte de lo sensible. Es ahí donde aparece, para nosotros, lo monstruoso, no como elemento que abarca toda la observación ni como forma innata de un miedo que diversificaría una misma observación. Superar el miedo no quiere decir que los monstruos desaparezcan. En otras palabras, se les puede observar sin miedo, bajo otros estados o formas de lo sensible.

## MONSTRUOS DEL CINE

Godzilla, habitante de las profundidades, se constituye como un horizonte que viene a destruir la civilización. En el relato más próximo, Godzilla es tanto la bomba atómica como la reacción de la naturaleza a los quehaceres nucleares del ser humano –de ahí que, tras Fukushima, haya sido necesaria una nueva producción del film, una nueva fijación referencial, una nueva manipulación política. Pero más allá de querer extraer la narrativa sintomática del film o los films, esto es, psicoanalizar su simbolismo, quisiéramos reflexionar sobre la mirada cinematográfica como tal: no la creación o la producción de mirada a la cual el cine supuestamente se consagrara, sino a su propia mirada, a la mirada que siempre se escapa en la reproducción.

Para el caso, el cine no sólo *crea* monstruos y, con ello, pensamientos y políticas para con los monstruos. Él los observa. Archivos innumerables de monstruos, múltiples: Godzilla, King Kong, Gordon Gekko, las máquinas de *Matrix*, los humanos deformes de Alejandro Jodorowsky, Joe Pesci en *Casino*, el virus en *12 monos*, Gorgo, la Mosca, etcétera. Ahora bien, ¿qué quiere poder decir que es el cine mismo el que observa a sus monstruos?

Recorriendo las innumerables versiones de Godzilla, incluyendo afiches y comics, nos encontramos reiteradamente con un primer plano a su ojo. Este ojo es independiente, un ojo no domado. Enfocarlo es separar las visiones, asumir que la cámara es una suerte de ojo que se *enfrenta* a otro ojo. Esto implica la construcción inmediata de una comunidad total: la cámara parece decirnos que todos somos ella frente al monstruo. Y esta estrategia de comunión es, podrá decirse, una suerte de trampa. Habría que pensar que el cine y los dispositivos audiovisuales que buscan normar y estandarizar el comportamiento humano, no sólo lo hacen a través de la regularización y la frecuentación de signos y formas, sino, y quizás por sobre todo, a través de la sutil identificación con la mirada y la sensibilidad que impone la cámara y el entramado cinematográfico en general. Así, somos todos contra o frente al ojo de Godzilla. Y todos quiere decir: el capital. Pues Godzilla representa, más allá de la amenaza nuclear, la amenaza como tal: la pesadilla para este ojo del capital es descubrir otro ojo que no es el suyo, una libertad de acción que no es la suya. He ahí lo monstruoso: un ojo, una cámara, una memoria independiente o una máquina de archivos cuya mirada se escapa a la institución de la mirada y al conjunto perceptivo en general. En otras palabras, la libertad de un procedimiento del que no se tiene saber alguno.

El ojo de Godzilla es aquí eso, la mirada independiente que acecha todo control de la mirada, ese poder que observa incluso el despliegue absolutista de la mirada, un ojo indomable. Pero es necesario hacer una aclaración importante: este cine acechado por una mirada que se le escapa y lo observa, un cine que, por lo mismo, no agota el campo de potencialidades de la creación o la producción cinematográfica, es un cine que quizás podríamos llamar liberal: cine que ante todo proclamaría que la mirada, que la mirada misma, es mala por naturaleza, variación visual, claro, de la verdadera máxima hobbesiana: no que el ser humano en estado natural es malo, sino que la naturaleza misma es malvada, demoniaca, monstruosa. Esto es: un salvajismo de la mirada –y de lo sensible como tal– es temido no a causa de la superficie de su salvajismo, sino por la profundidad de su alcance, por la potencialidad de su poder archivante diferente. En este sentido, la naturaleza o la in-civilización es una excusa: el temor es siempre a esa mirada que se llamará incivilizada

pero que, en verdad, y ese es el temor mismo, consiste nada más en el hecho de no poder dominar, de no tener noticia, de no saber cuántas miradas andan por ahí sueltas: el temor a que, finalmente, se mire, se ejerza el acto de mirar, de ver, de observar.

Un ejemplo quizás más delicado: *Armonías de Werckmeister* (Tarr, 2000). Todo ocurre en un pueblo [Figura 1]. Una ballena se ofrece como espectáculo al mismo momento en que el pueblo experimenta su inminente devastación y al mismo momento también en que las clases altas no pueden más sostener la mentira: que la armonía musical no existe, esto es, que la armonía misma es un invento, la más grande de las mentiras, la gran farsa que, no obstante, se debe mantener. La ballena permanece dentro de un *container*, disecada, pero aparentemente viva, como una suerte de resto de siglos de consecuencias destructivas de esta gran farsa, como esa suerte de necesaria esclavitud que debe ejercer contra la naturaleza la sola idea de una armonía que se presenta como el único objeto digno a mirar, a escuchar, a sentir. Se domina al monstruo con el castigo y el espectáculo será la pura vanagloria de este ejercicio punitivo, sobre todo aquello cuya mirada pueda llegar a ver y presenciar la farsa misma. Hay que pagar para entrar a ver a este monstruo, a esta ballena; pagar para recorrerla y palpar la continuidad de una mirada que, disecada, continúa observando. Y nuevamente: ojo contra ojo [Figura 2]. La cámara se concentra en este ojo de ballena, en esta mirada que siempre pudo ver la farsa, observar la estupidez humana, ese otro monstruo. Pero la mirada de este monstruo marino ha sido ya derrotada, ese es precisamente el espectáculo. Vapuleada, destruida, humillada en las pequeñas dimensiones de un *container*, la humanidad crea el espectáculo como la institución que ante todo impide ver y que somete bajo el signo de la monstruosidad a toda otra forma de mirar, a toda sensibilidad que, como tal, tiene la potencia de observar. Cuando la mirada ha sido sometida a la armonía universal que la protege, toda otra mirada, toda otra máquina perceptiva se convierte en el enemigo mismo. Los monstruos, como en el cine, son la ficción. Pero la monstruosidad como tal es la revelación inminente de esta ficción, esto es, que el monstruo salga de la pantalla, como *Poltergeist* (Hooper, 1982) o *Ringu* (Nakata, 1998), destruyendo el llamado mundo real, defensor de la armonía. De ahí que la ballena de Bela Tarr parece ser el último espécimen de una naturaleza espectacularizada como monstruo por una farsa que, para seguir manteniéndose, aspira a la destrucción: no otra cosa que la muerte de todos los seres que ella ha transformado en monstruos. Por decirlo rancianamente: la ficción de la armonía es un reparto de monstruos, un *partage de monstres*, una asignación y una guerra de monstruos: la lucha por la existencia, la competencia.





Figura 1. *Armonías de Werckmeister*. Bela Tarr, 2000

La mirada de la ballena no es la mirada de la verdad, la mirada divina de la naturaleza: es el ojo que simboliza la pura posibilidad de recordar al ojo humano en general, su farsa, su estupidez destructiva. Y ese es el peligro que representa toda *otra* mirada. Eso es el monstruo, el peligro de la memoria, la constatación de que toda mirada enfocada, esto es, armonizada, es precisamente el olvido de *toda otra* mirada, el olvido mismo del mirar, del ver. Este olvido es el que crea monstruos, a saber, todos aquellos que, abriendo sus ojos, pueden despertar la memoria, pueden, por sobre todo, comenzar a ver. Monstruos débiles, escondidos, voladores, freaks, despiadados. Cine de monstruos como una vigilancia constante de las miradas, vigilancia de esos ojos abiertos que no son otra cosa que verdaderos monstruos. Cine de monstruos como el temor mismo cuando se instituye una mirada.

Tal institución no es la institución de una mirada como tal, es decir, de una mirada-objeto o de un objeto-mirada. Es más bien la institución de un *acto* de mirar, de una mirada que actúa, en proceso. La institución de un mirar y un sentir. El cine es un órgano visual-perceptivo que no sólo proyecta, sino que también absorbe. En este sentido, no somos sólo nosotros, espectadores, quienes vemos estos monstruos en el cine. Es el cine mismo –ese cine que hemos llamado liberal– el que observa a estos monstruos que vigila. Es decir, en la medida en que los presenta al público, él mismo los observa. Él mismo ve el film, la película. Pues, aventuramos esta hipótesis, el cine liberal de monstruos es más bien una vigilancia de las miradas ajenas, como si el espectador mismo fuese eventualmente un potencial monstruo. No sólo nosotros vemos a Godzilla, sino que el cine mismo lo ve, como si la proyección se desdoblara y accediera a las butacas para presenciar las andanzas de los monstruos. A nuestro juicio, no hay monstruos sino por ese desdoblamiento de la mirada.



Figura 2. *Armonías de Werckmeister*. Bela Tarr, 2000

## CINE-MONSTRUO

«Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti» (Nietzsche, 2007: 114). ¿Acaso el cine, más bien cierto cine, respetando el plural que hemos querido acentuar, deviene un monstruo? ¿No es que, tras todas las series de Godzilla, King Kong, mujeres gigantes que devastan la ciudad, el cine –cierto cine– esconde su devenir-monstruo como el castigo de su propio temor, como la devolución del castigo que habrá podido ejercer sobre todas las otras posibles miradas que ha transformado en monstruos?

David Lynch ha filmado a este monstruo que es el cine, el cine liberal. Lo hizo en *Mulholland Drive* (2001) y lo remarcó aún más en *Inland Empire* (2006) [Figura 3]. Se trata de Hollywood, ciertamente, pero también de la reproductibilidad técnica devenida ella misma en un monstruo que ha engullido «lo real». Dicho de otra manera: un cine que no ordena lo Simbólico y lo Imaginario de acuerdo a un Real que ansía mostrar o encubrir, dado el caso, sino un cine que se ha convertido él mismo en lo Real. Esto es fundamental, pues no se trata de la pura virtualidad extendida irremediablemente y sin salida, como si el monstruo fuera el imperio del simulacro. Cuando Lacan acuña el término Real, indisoluble a lo Simbólico e Imaginario, esto es, los tres formando lo que él llama un «nudo de borromeo», no lo hace para describir una suerte de mundo verdadero inmutable, un Real que se tiene en forma y contenido en algún lugar separado, sino, muy por el contrario, como una irrupción constante dentro del eje simbólico-imaginario. Esta irrupción es, en efecto, sin forma y sin contenido: es siempre según el contexto, algo que rememora un rostro, una planta, un árbol, en definitiva, una imagen que, de acuerdo al desarrollo de símbolos e imaginarios, rompe ese desarrollo, aparece extraña. Se trata de lo que Lacan señala cuando «el realismo del nombre va mejor que el nominalismo de lo real» ahí donde este nominalismo, «fundado en lo imaginario», «rinda homenaje al efecto de nombre sobre lo real.» (Lacan, 1989: 101).

En términos cinematográficos: no habría una imagen ni un montaje de imágenes que puedan nombrar lo real. Imagen y montaje en cine conformarían el plano proyectivo, lo que el film muestra. Lo real, lo que el cine observa sin atrapar (lo que continúa observando *en o a pesar de* la proyección).



Figura 3. *Inland Empire*. David Lynch, 2006

Si aplicásemos términos tradicionales, platónico-lacanianos diríamos, el cine se ordenaría de acuerdo a una construcción simbólico-imaginaria que, dependiendo de sus intereses, se aplicaría a esconder o mostrar de algún modo lo Real. El inverso de ello sería el infinito de la imagen, la imagen como monstruosidad –como repetición– que impide lo Real. Pero el genio de Lynch es aquí, sobre todo en *Inland Empire*, mostrar un terror que no se describe como el terror de la imagen infinita, el de una interioridad que se descubre siempre en escena, siempre enfocada, esto es, que se encuentra perdida en el laberinto de lo Imaginario-simbólico, sino, por el contrario, el terror de lo Real, pero no de un Real que irrumpe ante los ojos, sino de un Real implementado como mirada. En otras palabras: se trata de la privatización absoluta de la mirada del Otro, de la muerte de la mirada como transnacionalización de la mirada del Otro: la muerte se hace de cámaras para observarnos, he ahí que el monstruo era el mismo Cine.

Los conejos que aparecen durante el film de Lynch, parecen evocar precisamente una mirada domeñada. Esos ojos de conejos que, brillantes, se multiplican por el bosque, monstruosos para los defensores del logos, se encuentran ahora esclavizados por la espectacularización hollywoodense. Para el cine, para Hollywood, el monstruo siempre ha sido el espectador mismo, esos conejos cuyos ojos brillan en la oscuridad de la sala. La transnacionalización de la mirada, en el film de Lynch, es haber condenado a los espectadores a ver, a verse: es haber condenado la mirada, es haber condenado a los espectadores, a los ciudadanos, a la humanidad en general, a mirarse, a eternamente mirarse, a ser monstruos,

a habitar como monstruos. La mirada se vuelve esclavitud, pues, privatizada, se eleva como una cámara godzillesca que, sin lugar, sin tiempo, ha dominado todos los espacios y todos los tiempos de nuestro presente. Mírense, no dejen de mirar y de mirarse, no dejen de consumir y consumirse en la mirada. Godzilla crece y se alimenta a causa de la radiación; el monstruo-cine que nos muestra Lynch, crece y se alimenta por la despiadada transformación de la mirada en agente de consumo, por la despiadada relación visual que se impone a los juegos de la ciudadanía e, *in extenso*, a las artes visuales y las artes en general.

De ahí que el despertar perceptivo y el interés artístico acaezcan gran parte de las veces como incubación infinita del monstruo, como si los ciudadanos fuesen larvas perceptivas de este monstruo transnacional de lo sensible. Si, como lo hemos dicho, esta nueva época de monstruos que se abre contiene uno no menor, a saber, el de la imposibilidad de una dialéctica entre la referencialidad y la no-referencialidad, el del espacio y tiempo que mutan como agentes no kantianos de la sensibilidad, como monstruos independientes, inmensos, esto es, para decirlo en una sola frase, como ausencia de relato, las artes y el cine en particular podrían funcionar en la alternancia del juego memoria-olvido. Es necesario de alguna manera olvidar los referentes comunes o tradicionales que se constituyen a través de la legibilidad y la narratividad. Pero hay también que recordarlos, en todo lo que han aportado y conservado al desarrollo de la justicia. Se construye olvido a través de la memoria. Se construye memoria a través del olvido. Esa imprecisión entre ambos, esa ausencia de dialéctica entre dos, sea quizás una buena forma de esquivar la monstruosidad transnacional de la percepción. Y es quizás en el buen trato con esa imprecisión, en la relación sensible con ella, que el arte tenga todavía, en este mundo que se presenta sin la estructura del signo, potencia, energía, despliegue. Esto no deja de ser una hipótesis. Pero, de antaño, el arte ha sabido apaciguar y soltar monstruos.

## EL OTRO CINE Y LOS OTROS MONSTRUOS

Se podrá decir que hemos procedido a la inversa de lo que habíamos anunciado. Se objetará que aún estamos en una perspectiva psicoanalítica al abordar la cuestión de la monstruosidad en el cine –en el cine liberal– y que hemos dejado atrapado a este último en su propia consciencia y en su propia inconsciencia. Y de hecho, es esa esclavitud que él mismo ha podido generar lo que lo convierte en un monstruo para sí mismo. Y es eso lo que *Inland Empire* ha podido, entre otras cosas, mostrarnos. Pero si lo ha podido hacer, decimos, es porque de alguna manera ha logrado emancipar la cámara de ese circuito o de ese *partage de monstres*. Si bien el film remarca el hecho de que esa emancipación de la cámara respecto a la monstruosidad cinematográfica es de alguna manera imposible, Lynch logra ver al monstruo que observa: se libera, por un instante, de su propia monstruosidad, del monstruo que él es, del monstruo que es su cámara hollywoodense. El genio de Lynch, nuevamente, es observar tras la cámara, habitar de algún modo la vida extraña que el cine observa, participar de la sensibilidad. Es como si de alguna manera ubicase una cámara tras la cámara –como de hecho lo hace en la escena en que la protagonista aparentemente muere, ahí donde Lynch capta la monstruosidad de una cámara que ha vencido a la muerte. Lynch observa el observar –monstruoso– del cine hollywoodense.

Es ese espacio y esa posibilidad de desprendimiento de un cine devenido monstruo lo que permite liberarse del liberalismo cinematográfico de estilo hobbesiano. Habría una instancia y, por lo tanto, un cine, varios cines, que despliegan la cámara de acuerdo a una sensibilidad no liberal o no-hobbesiana. Se podrá mostrar, en efecto, una humanidad monstruosa. Pero esa misma cámara no habrá llegado a ser el monstruo que un cierto cine transnacional sí ha llegado a ser. Ni siquiera Rainer W. Fassbinder habrá sido el monstruo que gran parte del mundo cree que ha sido: cuando filmaba, ese arte de lo sensible que es su cine, no tiene nada de monstruoso. Ese cine observa las monstruosidades, es sensible a la vida, a una vida que no hace sino experimentar monstruosidades. Fassbinder encuentra, observa, filma las monstruosidades que ocurren fuera de toda ficción. Su propósito no es ficcionar monstruosidades, no es repartir una realidad de acuerdo al mayor o menor nivel de monstruosidades. Fassbinder hace operar una sensibilidad sincera cuya cámara no deja de toparse y cruzarse con monstruosidades cada vez menos ficcionales.

De alguna manera esto refleja el paso de lo libidinal a lo sensible: los monstruos no son amalgamas del deseo, ciertos cines no querrán ya construirlos, *ficcionarlos*, desearlos. El punto es que ahora no habrían muchas otras cosas que filmar: monstruos por todos lados, ciudadanos, dirigentes, economías. Desde los jóvenes de los films de Larry Clark hasta el terror atmosférico de la vida de los seres humanos modernos de Haneke, la monstruosidad es cada vez menos el producto de la imposición de una sensibilidad temerosa a la experiencia. Se trata cada vez de la imposibilidad de *no* tener una experiencia del monstruo, de reconocer que los mismos procesos de categorización y de condena monstruosa de la naturaleza y del otro, han terminado por convertir la experiencia misma en una experiencia relacionada a lo monstruoso. En *Where the Wild Things Are* (Donde viven los monstruos) de Spike Jonze (2009), queda bien claro que es la humanidad misma la que, habiendo identificado ya a los monstruos, habiéndolos repartido, olvida en todo momento que ella misma, a través de la imaginación proyectiva infantil, era justamente el monstruo, el lugar de los monstruos. Esa imaginación del niño protagonista, llena de monstruos y aventuras, es el cine liberal: en él habitan las experiencias, los monstruos y los héroes según el montaje de su deseo. Pero el enfoque de la cámara, esto es, el mundo que la cámara enfoca, igualado aquí a la imaginación infantil humana, no es capaz de enfocar –filmar– el espacio o el mundo de su propia experiencia, ahí donde, nos sugiere Jonze, está el lugar, el verdadero lugar de los monstruos.

Un buen cine, al menos uno comprometido con desplegar una sensibilidad fuerte, sincera, abandonará la imaginación humana para sumergirse en otra experiencia de la imagen, ahí donde los monstruos habitan verdaderamente. Si, con Derrida, la monstruosidad está vinculada a la retirada del signo, a la retirada del referente e incluso a la retirada de la falta del referente, de la dialéctica entre referente y no-referente, la monstruosidad no aparece como creación y disposición de la proyección. Muy por el contrario, la monstruosidad aparece como la proyección misma. Y justamente en el abandono de la proyección o, más bien, en la reubicación sensible de lo proyectivo, es decir, en la re-disposición de su definición, su concepto y su puesta en escena, lo monstruoso puede ocupar otro lugar en el cine, lugar reflexivo, fuera de los conflictos del sujeto, intentando pensar la experiencia en este mundo, en la vida, en lo que sucede. No se desean los monstruos: ellos aparecen, llegan, arriban, constituyen el cotidiano. Salir a filmar, como Dziga Vertov, es toparse, tarde o temprano, con monstruos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. París: Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques (2011). «Le cinéma et ses phantômes». En *Cahiers du Cinéma n° 556*. París: Cahiers du Cinéma.
- Freud, Sigmund (1992). «Lo ominoso». En *Obras completas. vol XVII (1917-19)*. De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu.
- Habermas, Jurgen (1987). *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*. Madrid: Tecnos.
- Kracauer, Siegfried (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, Jacques (1957). Le séminaire sur «La lettre volée». En *La psychanalyse 2. Mélanges cliniques*. París: PUF.
- Lacan, Jacques (1989). *R.S.I.* Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, documento de circulación interna.
- Liotard, Jean-François (1981). *Dispositivos pulsionales*. Buenos Aires: Fundamentos.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rancière, Jacques (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes: Caprici éditions.
- Rancière, Jacques (2011b). *L'inconscient esthétique*. París: Galilée.
- Stiegler, Bernard (2008). *Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir*. París: Mille et une nuits.
- Stiegler, Bernard (2004). *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del mal-estar*. Gipuzkoa: Hiru.

## REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Fiennes, Sophie (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. UK, Austria, Holanda: Amoeba film, Kasander film company, Lone star productions, Mischief films
- Godard, Jean-Luc (2014). *Adieu au langage*. París-Ginebra: ildbunch, Canal+, Centre national de la cinématographie (CNC).
- Hooper, Tobe (1982). *Poltergeist*. USA: Metro-Goldwin-Meyer.
- Jonze, Spike (2009). *Where the Wild Things Are*. Alemania-Australia-USA: Warner Brothers.
- Lynch, David (2006). *Inland empire*. Francia-Polonia-USA: Studio canal.
- Lynch, David (2001). *Mulholland Drive*. Francia-USA: Les films Alain Sarde, Asymmetrical Productions.
- Nakata, Hideo (1998). *Ringu*. Japón: Omega Projets, 1998.
- Tarr, Bela (2000). *Armonías de Werckmeister*. Coproducción Hungría- Alemania- Italia-Francia.
- Vertov, Dziga (1929). *El hombre de la cámara*. Kiev: Vufku.