



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Facultad de Filosofía,
Instituto de Estética
Facultad de Comunicaciones UC,
Departamento de Creación Audiovisual

LA ZONA PERFORMATIVA DEL CINE

Espacios intersticiales y liminoides desde los que emerge realidad

Por
DANIEL SALAS

Profesor guía:
ANTONIO LUCO

Enero, 2025

Santiago, Chile

©2025, Daniel Andrés Salas Videla

A mi familia.

“Tú eres la única persona que no puede verse a sí misma, excepto como una imagen. Nunca vez tus ojos, a menos que estén opacados por la mirada que esbozan sobre el espejo. Si quieres ver tus propios ojos, especialmente por culpa de tu propio cuerpo, estás condenado al repertorio de sus imágenes.”

Juan Downey

ÍNDICE

I.	PRÓLOGO.	5
II.	INTRODUCCIÓN.	6
III.	MARCO TEÓRICO	10
	1. Origen lingüístico-discursivo de la noción de lo performativo	12
	2. Estudios teatrales y performance como práctica artística	16
	3. La mirada performativa	19
	4. Lo performativo en el pensamiento antropológico de Victor Turner.	21
	5. Estudios de performance	23
	6. La noción de lo performativo en el cine	26
IV.	DISPOSITIVO DE ANÁLISIS	30
	1. Momentos performativos del cine	31
	2. Fundamentos para una perspectiva performativa	31
	3. Preguntas del Decálogo	47
V.	ANÁLISIS FÍLMICO	49
	1. Corpus fílmico y criterios de selección	49
	2. Matriz	51
	3. Aplicación del dispositivo de análisis al corpus fílmico	51
	i. La poética del error, entre vacas imaginarias y esteros posibles:	52
	Una aproximación performativa a “Ensayo y Errores” (2024) de Ignacio Rojas Vallejo.	
	ii. Entre el juego especular, la crítica social y lo cinematográfico:	56
	Una aproximación a Pampas Marcianas (2024) de Aníbal Jofré	
	iii. Entre la materialidad, el deterioro del olvido y un territorio	61
	indómito: una aproximación crítica a Rey (2019) de Niles Atallah	
	iv. La convención del Western en la periferia de su territorio:	
	el ocultamiento de la subversión en Los Colonos (2023) de Felipe Gálvez	64
	v. Entre la poética de la ambigüedad y la retórica de lo imposible:	
	Una hipótesis sobre la performatividad del cine como horizonte en Notas para una película (2022) de Ignacio Agüero	68
VI.	CONCLUSIÓN.	78
VII.	BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.	82

I. PRÓLOGO

Esta investigación emerge de un genuino interés y curiosidad en torno al problema del cuerpo, el cine y las imágenes. El que he venido desarrollando hace ya varios años, en un inicio desde la práctica artística como cineasta y documentalista y, en el transcurso de este magíster, desde una aproximación teórica y analítica. Pensar la relación entre el cuerpo, el cine y las imágenes me ha llevado a recorrer laberintos epistémicos insospechados, examinando las teorías, conceptos y planteamientos de pensadoras y pensadores tan diversos como lo son Gilles Deleuze, Hans Belting, Stella Bruzzi, Laura Mulvey, Diana Taylor, Andrea Soto Calderón entre otras y otros que hoy son mis referentes.

Sin embargo, a lo largo de esta ruta indagatoria de carácter analítica he reafirmado, que relacionar las categorías mencionadas no es, en absoluto, un asunto simple. Su aproximación conceptual produce fricciones, abre interrogantes e incluso plantea contradicciones difíciles de superar. Tales desafíos en realidad me motivan profundamente a seguir indagando en esta dirección ya que, precisamente gracias a los problemas mencionados, se presenta como un recorrido en el que se posibilitan múltiples aperturas analíticas, nuevas interrogantes a través de las cuales los posibles hallazgos son virtualmente infinitos. En definitiva, en el ejercicio de poner en relación las ya mencionadas nociones, es que han emanado desde sus intersticios epistémicos, aperturas a ideas a las que no habría llegado de otro modo.

Si tuviera que plantear la pregunta general que me inspira, esta sería ¿cómo las imágenes, en especial las imágenes cinematográficas, se pueden relacionar con nociones tales como cuerpo, corporeidad y corporalidades? En definitiva, ¿Cómo las imágenes del cine se relacionan con la materia orgánica, la carne con vida, la piel, e incluso los ojos?

Preguntas de esta índole han sustentado, en mayor o menor grado trabajos, ensayos e incluso obras audiovisuales, que he tenido la oportunidad de desarrollar en asignaturas como;

Teorías del Cine¹, Realización como Investigación²; Cine Contemporáneo³, Cine y Filosofía^{4 5}, Historia Visual⁶ y Realismo y Audiovisual Digital⁷. Que, por cierto, se presentan antecedentes para lo que, en esta tesis, me interesa examinar a saber; la relación entre Performance y Cine. ¿Qué implica esta pregunta? ¿cómo se puede abordar? ¿son nociones que se pueden relacionar? ¿de qué maneras?

Ante estas inquietudes me gustaría definir, al menos de manera provisional, ciertos conceptos clave que serán recurrentes en este trabajo. Esto sin perjuicio de que dichas definiciones puedan ampliarse o, en ocasiones, deconstruirse en el marco de distintas teorías.

II. INTRODUCCIÓN.

El hecho central del que se dará cuenta en esta introducción es que, los conceptos de Performance y Cine, no son fáciles de definir ni menos de relacionar. De hecho, cada uno de ellos está en permanente discusión, son objeto de numerosos estudios y, al parecer, carecen de un claro consenso en su definición. Para Diana Taylor, por ejemplo, *Performance* es tanto un concepto, episteme y práctica artística en el que el cuerpo es concebido como una forma de conocimiento y transmisión de saber, donde el “aquí y ahora” y la “presencia” son factores clave. Lo performativo, así entendido, pone en valor la transmisión oral del conocimiento, que es presencial y por lo tanto efímera. Tales características, tanto para la autora como para muchos otros pensadores, devienen en condiciones de posibilidad para entender cualquier fenómeno u objeto desde una perspectiva performativa.⁸

¹ Salas, D. (2024). “La imagen-trauma y sus mecanismos retóricos: El caso de Hiroshima Mon Amour” Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

² Gonzalez, A. Salas, D. & Vargasm C. (2024). “Ficciones no humanas”. (obra audiovisual) Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

³ Salas, D. (2023). “Sobreviviente” (obra audiovisual) Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

⁴ Salas, D. (2024). “Aproximaciones hacia un giro performativo situado en el cine: sobre la estilística situada performativa en el cine en Latinoamérica contemporánea” Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

⁵ Salas, D. (2024). “La tipología de las imágenes de Gilles Deleuze: Orígenes, genealogía, tensiones y problemáticas en torno a las nociones de imagen-movimiento e imagen-tiempo.

⁶ Salas, D. (2023). “Narrativas visuales del dolor: Cine y la Construcción del Imaginario Traumático” Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

⁷ Salas, D. (2024). “Entrega de resultados” (Obra audiovisual) Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

⁸ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p.9

Por otro lado, la mayor parte de las teorías que emplean el término, la noción se entiende más por lo que “hace” que por lo que “es”, lo que dificulta aún más su definición. En el terreno lingüístico, desde el que la noción emerge, lo performativo no busca representar la realidad, sino crear la realidad que enuncia⁹. Este cambio de paradigma desestabiliza las bases de la noción tradicional de “representación”, ya no entendida como aquello que imita o sustituye una realidad objetiva, ni como aquello que la narra, ni como aquello que la figura. El advenimiento de la noción de *lo performativo*, a mediados del siglo XX, pone en crisis las lógicas y mecanismos de funcionamiento de la representación convencional. Lógicas heredadas por la tradición occidental desde Platón hasta la actualidad. No obstante, a pesar de que lo performativo ponga en crisis la noción de representación, hecho que será abordado y desarrollado más adelante, se puede establecer que, en principio, no deja de existir, sino que no funciona ni opera de la misma manera.

Este curioso anglicismo, derivado del verbo “*to perform*”, es tan amplio en connotaciones teóricas que, hasta ahora, no se ha encontrado una palabra en español capaz de sustituirlo. Además, es tan abarcador que muchos pensadores se han preguntado si acaso no todo podría considerarse performance¹⁰. Al respecto Taylor señala que, si bien no todo es performance, “[...] *todo se puede analizar como performance*”¹¹. Esto ha llevado a teóricos como Óscar Cornago y Andrea Soto Calderón, a ver en lo performativo una categoría operativa y funcional para reflexionar y reinventar la cultura, así como las artes en general. Según Soto Calderón, en su libro “La performatividad de las imágenes”, lo performativo permite redefinir y cuestionar a las imágenes “*en términos de su capacidad de hacer advenir una realidad que no les preexiste*”¹². Esta primera aproximación, aunque aún preliminar, podría ser una vía de entrada para justificar la pertinencia de este estudio, cuyo propósito es, precisamente, interrogar las imágenes cinematográficas desde un punto de vista performativo.¹³

⁹ Austin, J. L. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford University Press. 6

¹⁰ El propio Austin decalara, en una nota al pie de página que: “Formerly I used ‘performatory’: but ‘performative’ is to be preferred as shorter, less ugly, more tractable, and more traditional in formation.” p.6

¹¹ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p.21

¹² Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p.69

¹³ A pesar de que performance, tiene derivados como lo performativo, performatividad, performático, que para ciertos autores tienen implicancias diferentes, utilizaremos la expresión “performativo”, ya que se presenta como una palabra operativa para referirse al aspecto teórico del término, diferenciándolo de su práctica artística.

Dicho esto, en el terreno de los estudios de cine, la definición de la categoría de lo cinematográfico¹⁴ es un tema en permanente discusión. Esto se debe a que, además de remitir a una práctica artística, de por sí muy compleja, con diversos estilos, modalidades, corrientes y autores, también ha sido objeto de diversas teorías, entre las que se incluyen, por mencionar algunas, el formalismo¹⁵, el realismo¹⁶, la semiótica¹⁷, el postestructuralismo¹⁸, el feminismo¹⁹, la teoría queer²⁰, entre otras. A pesar de que toda definición supone inevitablemente una reducción, hacerlo también es productivo y operativo para acotar y orientar la investigación e indagación analítica hacia un problema específico y puntual.

En el marco de esta tesis, por lo tanto, lo cinematográfico será concebido como una categoría conceptual que se manifiesta en objetos visibles, conocidos usualmente como películas o realizaciones cinematográficas, que tienen connotaciones tanto tecnológicas, científicas, artísticas, filosóficas, estéticas, culturales, políticas, ideológicas, históricas, antropológicas, así como muchas otras. Lo cinematográfico no es visible, el cine lo es; así como lo musical no es audible, sino la música. El cine, por su parte, será entendido y empleado como una noción amplia, de carácter genérico, que incluye tanto las películas, sus modos de producción, circulación y recepción, el conjunto de atributos estéticos y estilísticos que lo componen, además del uso cotidiano del término como, por ejemplo: “*hacer cine*”.

Hecha esta breve pero necesaria toma de posición terminológica, es posible ahora referirse a los aspectos específicos de esta investigación que busca, como se ha mencionado, interrogar al cine desde una *perspectiva performativa*. Sin embargo, para construir dicha perspectiva, habría que repensar el cine en su capacidad de crear o modificar la realidad

¹⁴ Lo cinematográfico difiere al hecho cinematográfico en tanto este último es actualidad del fenómeno y “lo cinematográfico” el conjunto de sus definiciones teóricas y atribuciones estéticas.

¹⁵ Víktor Shklovski; Vladímir Propp y Román Jakobson.

¹⁶ André Bazin y Siegfried Kracauer

¹⁷ Christian Metz

¹⁸ Gilles Deleuze

¹⁹ Laura Mulvey

²⁰ Judith Butler

En consecuencia, la hipótesis de esta tesis se sostiene en la idea de que la performatividad es un aspecto consustancial del cine. Esto implica que todas las películas poseerían la capacidad, o al menos la posibilidad, bajo ciertas condiciones y mecanismos específicos, de crear, modificar o hacer advenir, en términos de Soto Calderón, una realidad que no les preexiste²¹. Este aspecto performativo de lo cinematográfico podría denominarse como la “*capacidad performativa del cine*”. Tal premisa abre una serie de interrogantes fundamentales como, por ejemplo, ¿bajo qué condiciones o mecanismos el cine puede crear realidad? ¿Qué tipo de realidad es capaz de generar? ¿Qué lugar ocupan el cuerpo presente y el tiempo fugaz de un aquí y ahora específico en el cine? Estas y otras preguntas se plantearán y desarrollarán a lo largo de este trabajo.

De este modo, la perspectiva o dispositivo de análisis que permita interrogar al cine desde un enfoque performativo deberá integrar, de manera articulada y sistematizada, aspectos, rasgos, conceptos y categorías provenientes tanto de los *Performance Studies* como de los *Film Studies*. Este desafío, a su vez, conlleva pensar en un territorio epistémico intersticial entre dos disciplinas teóricas distantes y, por sí solas, difusas, ambiguas y carentes de límites claros. El espacio de intersección entre estos campos podría denominarse como la “Zona Performativa del Cine” (*The Performative Realm of Cinema*, ver Fig. 1). Que, pese a la ambigüedad que implica, reunir las bases teóricas para su construcción es un paso necesario, ya que solo desde dicho cruce podrán emerger las categorías necesarias para posibilitar el diseño del dispositivo de análisis requerido.

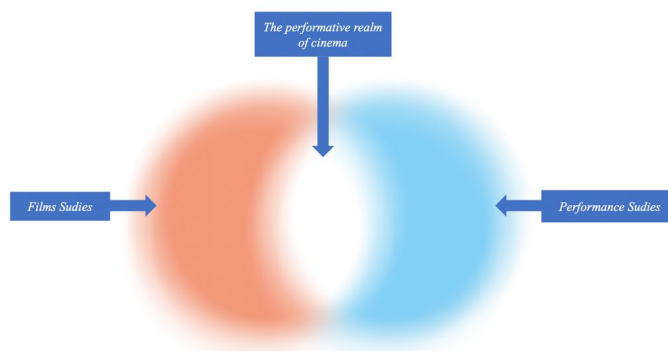


Fig. 1²²

²¹ La capacidad performativa del cine se define como su capacidad de crear realidad.

²² Diseño propio.

Así, tanto la hipótesis como el propósito de este trabajo se condensan en la siguiente pregunta central, que guiará la investigación: *¿Qué elementos, aspectos, rasgos o categorías debería contemplar una perspectiva analítica capaz de interrogar una película desde la noción de lo performativo?* El primer paso, por lo tanto, consistirá en sustentar teórica y conceptualmente esta perspectiva, o dispositivo de análisis, para luego, aplicarlo a un corpus filmico suficiente de tal modo de demostrar su operatividad analítica.

III. MARCO TEÓRICO

Esta investigación exige, inevitablemente, referirse a la paradoja del cuerpo y el cine, dada por la diferencia entre la naturaleza y organicidad del primero, frente a la condición inherentemente técnica del segundo. Tal paradoja la explica muy bien Walter Benjamin, en su celebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”²³ en el que acuña las nociones de *valor de culto*, *aura* y *valor de exhibición*. El autor se refiere a que el arte, debido a su actual reproductibilidad técnica, por un lado, ha perdido su valor de culto, entendido como el lugar mágico y místico que, en tiempos remotos, ocupaba el arte en los rituales y, por otro, ha aumentado su valor de exhibición, entendido por el alcance masivo dado por su virtualmente infinita reproducción técnica. En dicho proceso, inversamente proporcional, declara el autor, el arte ha perdido su “aura” y su condición de original. Esto, en gran medida, lo ha provocado el cine. El autor señala que el cuerpo del actor de cine se ve obligado a “[...]tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia.”²⁴ El cine, al ser entendido como una disciplina artística, visual, asincrónica y técnicamente reproducible, pierde su valor de culto y no goza, en términos de Benjamin, del aquí y ahora ligado al aura y también al cuerpo performativo.

El mismo problema es identificado también por Diana Taylor, quien declara que, en *Performance*, el cuerpo funciona como forma de conocimiento presente y que, solo gracias a su presencia, es decir a su aquí y ahora, es capaz de hacer advenir una realidad que no le

²³ Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus

²⁴ Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus P.8

precede.²⁵ Estas dos dimensiones del cuerpo presente y la imagen de un cuerpo ausente dada por su reproducción, al parecer imposibilitan la articulación entre cine y performance.

En este contexto, responder la pregunta ¿Es posible pensar el cine desde una perspectiva performativa, al ser el cine un medio visual y, por lo tanto, sin cuerpos que performan? Adquiere una vital importancia para el propósito de este estudio.

Tal paradoja podría hallar solución con las ideas del antropólogo Hans Belting, quien, en su libro “Antropología de las imágenes” propone que el cuerpo presente, en un aquí y ahora, puede entenderse como el único lugar posible de las imágenes:

*“La persona humana es naturalmente un lugar de las imágenes. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes y en cierto modo un organismo vivo para las imágenes. A pesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto, efímero, difícil de controlar, etc.) así como un significado”.*²⁶

Siguiendo al autor, los cuerpos de las personas no son simples receptores pasivos de imágenes, sino recipientes vivos y activos en su creación de sentido. Las imágenes, de cualquier índole, incluyendo las cinematográficas, no solo se procesan y almacenan en la mente, sino que terminan de adquirir significado y relevancia a través de la experiencia singular, emotiva, subjetiva y corporal de quienes la miran.²⁷ El propio Benjamin, a pesar de que sostiene y argumenta que el cine ha hecho desaparecer el aura en las obras de arte a cambio de su valor de exhibición, también sugiere la idea de que el sentido de las imágenes recaer en los cuerpos y subjetividades de quienes las miran. El autor señala que:

*“El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural.”*²⁸

²⁵ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p.9

²⁶ Belting, H. (2001). *Antropología de la Imagen*. Katz Editores. P. 71

²⁷ Salas, D. (2023). “Narrativas visuales del dolor: Cine y la Construcción del Imaginario Traumático” Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de historia. p.2-3

²⁸ Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus. P.8

Si bien, las imágenes cinematográficas no tienen algo así como el aura de un cuerpo orgánico, presente en un aquí y ahora, desde el que performar, a partir de los planteamientos de Belting, se podría comenzar a construir una argumentación dirigida a la definición de la *capacidad performativa* de toda imagen, entendida como su posibilidad de afectar los cuerpos que la miran.

Sin embargo, tal argumento no basta para construir, de manera contundente, el dispositivo de análisis que se requiere. Es necesario acudir a más conceptos, argumentos, teorías y categorías para dar sustento a tal perspectiva analítica, capaz de entrelazar aspectos performativos y cinematográficos en un mismo sistema analítico.

El primer paso, por lo tanto, consistirá en indagar tanto en el origen del término, sus posibles alcances conceptuales, las disciplinas que lo han utilizado y con qué sentidos lo han hecho. Asimismo, se examinará con especial atención de qué maneras y con qué sentidos, la noción de lo performativo ha sido desplazada por teóricos pertenecientes a los estudios de cine, adaptándola a sus propias lógicas y contextos específicos. Recorrido en el que se espera sentar las bases conceptuales necesarias para la construcción del ya mencionado dispositivo de análisis, así como la *zona performativa del cine* que lo posibilita. Lo que será, precisamente, el objeto de este capítulo.

1. Origen lingüístico-discursivo de la noción de lo performativo

La performance como práctica artística²⁹ – que pone en el centro el cuerpo del artista que “performa” frente a una audiencia – se suele confundir con la disciplina teórica conocida como los estudios de performance. Esta coincidencia de nombres ha generado una suerte de mal entendido entre la práctica y sus diferentes conceptualizaciones.”³⁰

²⁹ Cada vez que nos referimos al término performance, ya sea por convención o tradición, resulta inevitable que pensemos en la práctica artística y herencia cultural de las primeras performances dadaístas o del grupo Fluxus. Tal y como las icónicas performances de Nam June Paik o Charles Moorman de los años ‘60s y ‘70s en el contexto de la contracultura y el underground norteamericano. Estas corrientes que buscaban, entre otras cosas, criticar las institucionalidades del arte, llevando el teatro a fuera del teatro, o bien, la pintura a fuera de las galerías, en definitiva “borrar las fronteras de los actos artísticos y el drama de la vida real

³⁰ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p. 9

De hecho, fue el filósofo y lingüista J. L. Austin quien, en una serie de conferencias tituladas “como hacer cosas con las palabras” llevadas a cabo en 1955, plantea el concepto de “enunciados performativos”³¹. Dicho concepto está ligado al verbo del inglés “to perform”³² y que Austin acuñó para referirse a aquellos enunciados lingüísticos que realizan acciones y que, bajo ciertas condiciones específicas, – *mutatis mundis* – producen cambios y transformaciones en la realidad, en el marco de un contexto específico. Según Austin, los enunciados performativos son autorreferenciales (significan lo que hacen) y constitutivos de la realidad (crean la realidad social que expresan). Además, los “enunciados performativos” no son solo lingüísticos, sino también institucionales y sociales, ya que siempre se dirigen a una comunidad cultural e implican una transformación. Por ejemplo, el enunciado lingüístico “*si, acepto*”, no implica transformación alguna, sino en el marco de la institución de la iglesia y bajo ciertas condiciones determinadas³³;

Dichos enunciados performativos se distancian de la lingüística estructural Saussureana³⁴. Los enunciados performativos se resisten a la idea del signo lingüístico, ya que no están en lugar de otra cosa. Así, lo que Saussure plantea como unión arbitraria y convencional entre significado y significante, pareciera disolverse a través de una suerte de “*alquimia mágica*” del acto de habla performativo que constituye la realidad que enuncia³⁵.

Esta idea supone un quiebre radical con las lógicas de la representación tradicional, lo que, por supuesto, no deja indiferente a nadie. Si dichas lógicas se desmantelan, también lo hacen prácticamente todos los vínculos entre mecanismos de producción de sentido con la realidad, entre los que se encuentran, por cierto, todas las disciplinas artísticas. Lo propuesto por Austin obliga a repensar los sistemas de representación, en la medida que son (o pueden ser) constitutivos de realidad y no meras representaciones de ella.

Los enunciados performativos no solo cuestionan las lógicas de la representación tradicional, sino que, a su vez, parecieran devolverle a lo real un aspecto que le es inherente y que, la tradición occidental ha intentado rechazar históricamente: su ambigüedad e imposible objetividad. Lo performativo, precisamente por lo que propone, se presenta como una noción maleable y capaz de ser adaptada a distintas teorías. Esta flexibilidad, le permite

³¹ Austin, J. L. (1962). “Preliminary isolation of the performative” *How to Do Things With Words*. Oxford University Press. pp. 6-7

³³ Austin, J. L. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford University Press. p. 6

³⁴ Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, Trad.). Editorial Losada. pp.91-96

³⁵ Austin, J. L. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford University Press. pp.6-7

cambiar de significado continuamente, según el contexto en el que se inscriba. Hecho que se hace evidente al ser empleado, en el propio terreno lingüístico-discursivo del que emerge, con sentidos opuestos e incluso contradictorios entre sí.

Es el caso, por ejemplo, de Judith Butler quien, en su libro “El género en disputa” utiliza el término de la performatividad de los cuerpos, para referirse a la identidad de género. En su propuesta, plantea la idea fundamental de que la identidad de género de un cuerpo no está formada de antemano, sino que es creada a partir de la repetición de, lo que la autora denomina, los “estilos de la carne”³⁶. El género, así entendido, es convencional y arbitrario. Lo que implica que su teoría sigue, a diferencia de Austin, las ideas estructuralistas de Saussure. El género, al estar pre-figurado por discursos, normas y convenciones que le anteceden, es socialmente aceptado por una comunidad de personas. Dichas convenciones se manifiestan en lo que la autora denomina “actos performativos”³⁷ y que son naturalizados culturalmente a través de su repetición. Como señala Butler: “*La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo.*”³⁸. Sin embargo, es en el mismo mecanismo de repetición, en el que se basa cualquier tipo de significación, donde se podría hallar lo verdaderamente subversivo:

*“La «capacidad de acción» es estar dentro de la posibilidad de cambiar esa repetición. [...] nuevas alternativas para el género que refutan los códigos rígidos de binarismos jerárquicos, entonces sólo puede ser posible una subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva.”*³⁹

Si bien, la autora es crítica ante las estructuras ideológicas, patriarcales y logocéntricas heredadas por la tradición occidental, también es consciente de que romper totalmente con dichas estructuras jerárquicas instaladas desde tiempos remotos, supone una imposibilidad, al menos en la escala de tiempo de la vida de una persona. A pesar de ello, desde su perspectiva feminista, la autora insiste que tal imposibilidad no es excluyente con

³⁶ Butler, J. (2007) “El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad” Ed. Paidós. p. 228

³⁷ Butler, J. (2007) “El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad” Ed. Paidós. p. 37

³⁸ Butler, J. (2007) “El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad” Ed. Paidós. p. 17

³⁹ Butler, J. (2007) “El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad” Ed. Paidós. p. 228

la necesidad de crear nuevas aperturas subversivas que supongan opciones alternativas, modalidades, nuevos y múltiples “estilos de la carne” y significados posibles que subviertan dichas convenciones. Para ello, paradójicamente, se pueden utilizar los mismos mecanismos de producción de sentido empleados por las “estéticas tradicionales” que han servido para perpetuar el modelo.

El cine, en tanto mecanismo de fabricación de sentidos, se presta de forma idónea tanto para perpetuar dicho *status quo*, así como medio para interrumpirlo y comenzar a desmantelarlo. Planteamientos que coinciden con el pensamiento crítico de Laura Mulvey quien, en su célebre ensayo “Placer visual y cine narrativo”, devela y critica, desde una perspectiva psicoanalítica y feminista, los mecanismos de adoctrinamiento de la mirada hegemónica y patriarcal, al declarar que: *“En tanto que sistema desarrollado de representación, el cine plantea cuestiones relativas a la manera en la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada.”*⁴⁰

Siguiendo los planteamientos de Mulvey, el cine de ficción clásico de Hollywood, dominante y hegemónico, se presenta como un sistema de naturalización de los estereotipos de los cuerpos, así como el sistema que modela y adoctrina miradas *escopofílicas*⁴¹, entrenadas para desear cuerpos femeninos que se ven reducidos a objetos deseados. Sin embargo, al develar el funcionamiento de estos mecanismos, proponen la posibilidad de deconstruir dichas convenciones instaladas culturalmente. Laura Mulvey sugiere que el cine tiene la capacidad de desarticular la rígida acumulación de convenciones tradicionales, a través de la interacción entre diversas miradas, lo que crea un espacio de subversión. Cineastas radicales utilizan esta posibilidad a partir del uso de mecanismos retóricos que puedan liberar tanto la mirada de la cámara, revelando de este modo la materialidad del cine, así como la del espectador, produciendo con ello un distanciamiento crítico. Este tipo de estrategias, según la autora, no solo deconstruye el placer y la escopofilia del espectador pasivo, sino que también expone y desmantela las estructuras patriarcales y de poder que han sostenido al cine narrativo dominante a lo largo de su historia.⁴²

⁴⁰ Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo* (S. Zunzunegui, Trad.). Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. (Trabajo original publicado en *Screen*, 1975). p. 3

⁴¹ La escopofilia refiere al placer que se obtiene al mirar, especialmente en el contexto del cine, donde el espectador adopta una posición voyeurista. Este concepto está relacionado con el deseo de observar a otros como objetos, siendo central en la construcción de la mirada masculina dentro del cine clásico de Hollywood.

⁴² Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo* (S. Zunzunegui, Trad.). Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. (Trabajo original publicado en *Screen*, 1975). 10-11

Aquellas estructuras, a las que se parece oponer el término de lo performativo, adquiere varios nombres según cada autor, tales como “estéticas tradicionales”, “representación convencional” así como las lógicas del “régimen representacional” descritas por Soto Calderón⁴³. Todas estas ideas se refieren a la tradición de un cierto tipo de estética que consideran al arte como representación que está en lugar de una “realidad objetiva” que le preexiste, o bien se presenta como la “expresión de una idea”.

Tal y como lo ha señalado Raymond Bayer en su libro “*Historia de la estética*” fue el filósofo alemán Alexander G. Baumgarten “*el primero que elaboro un dogma de la belleza estética y que separó esta ciencia de lo bello, a la que dio el nombre de estética, de las otras ramas de la filosofía. [...] Esthetica es, en griego, el mundo de las sensaciones que se oponen a la lógica. Baumgarten considera que la estética es una ciencia: es “la hermana menor de la lógica”*”⁴⁴. Sin embargo, este modelo, como lo propone el mismo Bayer, hallaría sus bases estructurales en la filosofía de Platón y Aristóteles. El primero en “La República” instala la noción de *mimesis*⁴⁵, entendida como la imitación de la realidad sensible (copia imperfecta del mundo de las ideas), mientras que el segundo en “La Poética” entiende las artes como formas de imitar la realidad⁴⁶. Otros filósofos y pensadores han seguido con esta idea hasta al menos el siglo XX e incluso hasta la actualidad.

2. Estudios teatrales y performance como práctica artística

Fischer-Lichte en su libro “La estética de lo performativo”, se apropia del término para pensar una nueva estética. Utiliza como caso paradigmático la performance “*Lips of Thomas*”, realizada en 1975, de casi dos horas, en la que la artista yugoslava M. Abramović, se hiere realmente a sí misma en una suerte de ritual en el que autoflagela su cuerpo, come grandes cantidades de miel, para luego tomar vino de una copa que enseguida quiebra. Con uno de los trozos de vidrio de la copa rota se dibuja en el abdomen una estrella de cinco puntas, heridas reales de las que comienzan a emanar su sangre, luego se azota con un látigo

⁴³ Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p. 73

⁴⁴ Bayer, R. (2017) *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica. pp. 183-184).

⁴⁵ Platón. (2000). *La República* (M. Fernández-Galiano, Introducción; Trad. J. L. Calvo Martínez). Editorial Gredos. p. 73

⁴⁶ Aristóteles. (2000). *Poética* (D. Ruiz, Trad.). Editorial Losada. (Trabajo original publicado en el siglo IV a.C.). p. 4

infringiéndose heridas en la espalda, para finalmente posarse sobre una cruz hecha a base de bloques de hielo por un tiempo indeterminado, poniendo realmente su vida en riesgo. Fischer-Lichte argumenta que “Lips of Thomas” “[...] *escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte*”⁴⁷

Las estructuras y mecanismo que sostienen la representación convencional, están dados por una serie de binarismos y dicotomías incuestionables como lo son: la forma y significado; sujeto y objeto, figuración y narración, por nombrar las más usuales que Fischer-Lichte, considera obsoletas. De hecho, la autora argumenta que la performance de Abramović se opone a tales estructuras al desdibujar las fronteras entre el ritual, arte y espectáculo, tensionando radicalmente la idea tradicional de representación, a tal punto que fueron los mismos asistentes del público, impulsados por salvar la vida de la artista, quienes pusieron fin a la performance, al entrar al escenario y auxiliarla, transgrediendo de esta forma las convenciones del teatro y el arte en general.⁴⁸ Fischer-Lichte propone, entonces, la necesidad de una nueva estética, que transforme a los espectadores en actores, destacando las emociones y experiencias que surgen del acontecimiento.⁴⁹

La autora sostiene que la “estética de lo performativo” surge en respuesta a un anterior “giro performativo”, del que Lips of Thomas es solo un síntoma más. Dicho giro es situado históricamente, por Fischer-Lichte, a mediados del siglo XX, en el periodo de posguerras, en el que justamente J. L. Austin propuso el término⁵⁰. Ella argumenta que las categorías y dicotomías preexistentes en la estética tradicional se presentan insuficientes para comprender el “[...] *aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico.*”⁵¹. Dicotomías que perderían su “polaridad” y “nitidez” al ser puestas en movimiento a través de las “realizaciones escénicas”⁵². Siguiendo a la autora, toda “realización escénica” deviene en acontecimiento al responder:

⁴⁷ Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L. p. 32.

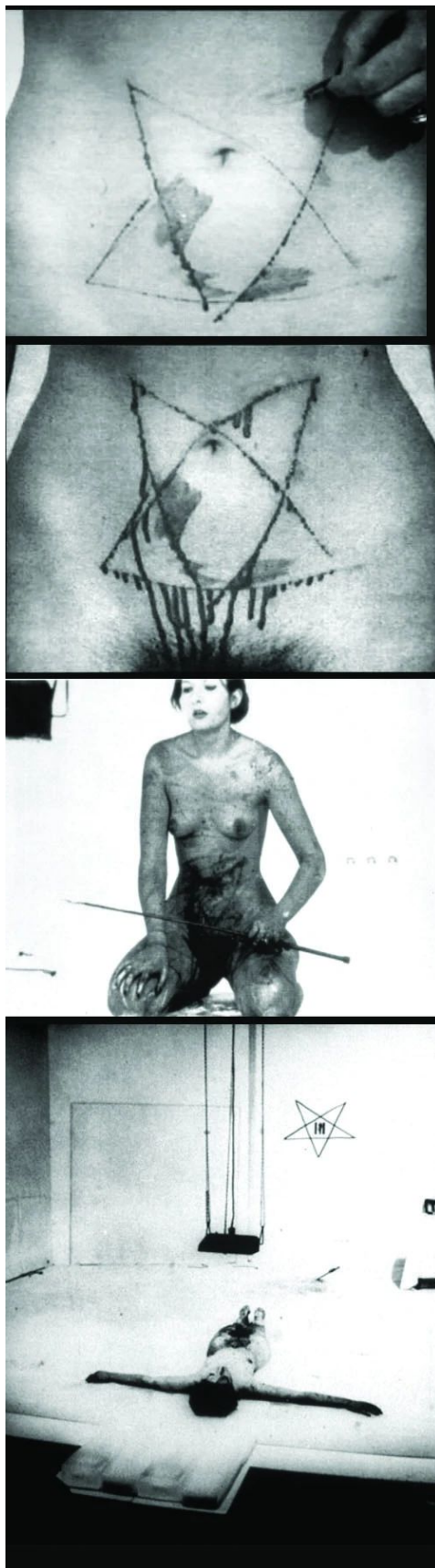
⁴⁸ Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L. pp. 23-37

⁴⁹ Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L. p. 46

⁵⁰ Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L. pp. 47-50

⁵¹ Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L. p. 46.

⁵² El traductor prefiere utilizar la fórmula “realización escénica” para traducir la palabra alemana “Aufführung” utilizada por Fischer-Lichte. Otra opción podría ser “representación”, pero perdería la noción de obra de teatro como acontecimiento con la que la autora utiliza el término. (ver pie de páginas 37-38 de Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L.



Lips of Thomas, 1975, Mariana Abramović⁵³,

⁵³ Imagen extraída de [\[Link\]](#) viernes 3 de ene. de 25 a las 23:35

“En primer lugar, a la autopoiesis⁵⁴ del bucle de retroalimentación (entre los actores y los espectadores), que hace que la realización escénica se origine, y al fenómeno de la emergencia; en segundo lugar, a la desestabilización, cuando no desmoronamiento, de las oposiciones dicotómicas; y, en tercer lugar, a las situaciones de liminaridad que experimentan los participantes en las realizaciones escénicas, y las transformaciones vinculadas a ellas.”⁵⁵

Si bien, en el terreno del cine no se podría establecer, tal y como lo piensa Fischer-Lichte, algo así como un bucle de retroalimentación entre actores y espectadores, bien se podría pensar, en términos de Belting y Mulvey, en el vínculo entre las imágenes cinematográfica y los cuerpos que la miran. Es evidente que dicha interacción difiere en naturaleza entre el teatro y el cine. Debido a que, el cine, al prescindir del cuerpo del actor, solo quedan los cuerpos de los espectadores y, por lo tanto, la posibilidad de una interacción activa entre las imágenes cinematográficas y quienes las ven.

3. La mirada performativa

Curiosamente, el autor que escribe el prólogo del libro de Fischer-Lichte, Óscar Cornago, es quien libera la noción de lo performativo de su enclave teatral, trasladando la idea de lo performativo a una categoría histórico cultural, mucho más amplia. En su artículo “Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso” (2004) se refiere a que, la idea de lo performativo se ha convertido en una especie de “comodín conceptual”, en el que confluyen diversas corrientes teóricas y epistémicas propias del siglo XX, que en su conjunto componen una inédita mirada sobre la realidad del mundo actual. Para ello, acuña el término de “la mirada performativa”, que define en sus propias palabras de la siguiente manera:

“[...] se trata de un acercamiento distinto a la Historia, a los fenómenos culturales y al arte en sus formas de interacción con la realidad. [...] En la raíz de todo ello subyace la crisis de la filosofía representacional que ha caracterizado la pasada centuria y una concepción del fenómeno de la representación desde un ángulo antes

⁵⁴ La autora toma el concepto de “autopoiesis” desarrollado por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela, acuñado en su libro *“De máquinas y seres vivos: una teoría sobre la organización biológico”* (1973). El término proviene del griego “auto” (por sí mismo) y “poiesis” (creación o producción), y se refiere a la capacidad de un sistema para producir y mantener su propia organización y componentes a lo largo del tiempo.

⁵⁵ Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Ed. Abda Editores, S.L.. 324

*performativo u operacional que exclusivamente como significado en tanto que resultado de esa representación.”*⁵⁶

Para el autor, la cultura se concibe como una suerte de escenario donde ocurren diversas actividades, a través de las cuales una comunidad reafirma sus lazos identitarios y como un “[...] *proceso continuo de construcción y destrucción de nuevas representaciones con las que una sociedad y sus individuos se ponen en escena a sí mismos*”⁵⁷. El surgimiento de la “mirada performativa” es ubicado por el autor, en los años sesenta y setentas, época que por lo demás la performance se legitima como género artístico, en un contexto de grandes transformaciones culturales, teóricas y epistémicas⁵⁸.

Esta nueva perspectiva performativa pone de relieve al cuerpo ya no “[...] *como objeto de conocimiento, sino como forma de conocimiento*”⁵⁹. Y surge debido al “*exceso de representaciones y ficciones, la proliferación de escenarios, multiplicados gracias a los medios de comunicación, la inflación de los discursos y las ideologías.*”⁶⁰. Tanto la historia, el arte, como el conocimiento se enfrentan al mismo tiempo y de manera abrupta a un cambio de paradigma radical, que Cornago denomina “*giro pragmático*”⁶¹.

Entender el fenómeno cinematográfico, en tanto que acontecimiento o suceso, obliga a repensar su relación con la realidad. Dicho vínculo ya no estaría dado por su representación mimética o verosímil, sino por el propio funcionamiento de la vida, que no es fijo, sino procesual.

Al respecto Cornago recoge las ideas de Stilles, quien plantea que se suele hablar de la realidad o el mundo tal como es, pero en verdad no “es”, sino que está en constante devenir: cambia, se transforma. Nos aproximamos más a esta realidad al concebirla como algo que “se presenta”, lo cual implica que no permanece estática ni existe simplemente como un objeto. El mundo, la realidad, no es algo fijo o inmutable, es un proceso dinámico.⁶²

⁵⁶ Cornago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos. p. 13.

⁵⁷ Cornago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos. p. 14

⁵⁸ Cornago, O. (2011). “*En torno al conocimiento escénico*” Introducción a la edición en español de “*La estética de lo performativo*” de E. Fischer-Lichte Ed. Abda Editores, S.L. p. 9

⁵⁹ Cornago, O. (2011). “*En torno al conocimiento escénico*” Introducción a la edición en español de “*La estética de lo performativo*” de E. Fischer-Lichte Ed. Abda Editores, S.L. p. 17

⁶⁰ Cornago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos p. 13

⁶¹ Cornago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos p. 13

⁶² Stilles, K. en Cornago O. (2004) *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos. p. 18

4. Lo performativo en el pensamiento antropológico de Víctor Turner.

El reconocido antropólogo Víctor Turner se apropia de la noción de lo performativo para repensar la antropología e interrogar las estructuras que subyacen al funcionamiento de una cultura, sociedad o comunidad determinada. Para ello, el autor acuña la noción de los “dramas sociales”, que desplazados de la terminología teatral, son entendidos en términos antropológicos como continuos y permanentes procesos de transformaciones sociales: *“I define social dramas as units of harmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations.”*⁶³

Richard Schechner, uno de los fundadores de los Performance Studies y estrecho colaborador de Turner, indica que: *“Soon enough, Turner realized that social processes were performative”*⁶⁴. En efecto, Turner postula que los rituales pueden ser entendidos como una suerte de “performances transformativas” con la capacidad de revelar aspectos ocultos, latentes y a veces contradictorios en una cultura: *“Man is a self-performing animal—his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself.”*⁶⁵

Pensar los dramas sociales en términos performativos, le permitió al autor proponer nuevos puentes y nexos conceptuales, para explorar las complejas y variadas relaciones entre los rituales, cultura, individuos que participan de ella, así como las expresiones artísticas en general y el teatro en particular. Incluso, tanto la categoría conceptual de arte como su práctica, parecen ser absorbidas por la más totalizante categoría de “dramas sociales”, en sus propias palabras *“[...] there is an interdependent, perhaps dialectic, relationship between social dramas and genres of cultural performance in perhaps all societies.”*⁶⁶

Por otro lado, Víctor Turner propone valiosas ideas como, por ejemplo, la distinción de diferentes tipos de “performances culturales”, que denomina “géneros performativos”, abriendo la posibilidad a pensar múltiples modalidades, mecanismos o maneras específicas y singulares de influir activamente en el flujo de transformaciones sociales. Al ser tan amplias

⁶³ Turner, V. (1987). The anthropology of Performance. PAJ Publication. p. 4

⁶⁴ Schechner, R. en Turner, V. (1988) *“The anthropology of performance”*. PAJ Publications. p. 7

⁶⁵ Turner, V. (1987). The anthropology of Performance. PAJ Publication. p. 12

⁶⁶ Turner, V. (1987). The anthropology of Performance. PAJ Publication. p. 72

y variadas las posibilidades el autor, durante su carrera profundizará específicamente en el ritual y aquellos géneros que operen bajo lógicas similares. Es quizás por esta razón que, en sus argumentaciones recurre con mayor frecuencia a las artes vivas, como lo son la danza, el teatro y la música.

El autor, hacia el final del capítulo “*Ritual, Drama, Carnival, Film, and Spectacle in Cultural Performance*”⁶⁷, presente en su libro “*The anthropology of performance*” cierra con reflexiones en torno a la capacidad performativa del cine. Si bien, se muestra consciente de las dificultades teóricas que emergen al pensar el cine en términos performativos, le da un lugar explícito en su teoría al declarar que: “[...] *we must admit that both drama and film are collaborative, social, performative systems*”⁶⁸

Turner se ve obligado, por sus propias propuestas, a pensar en otros tipos de “géneros performativos” que operan bajo lógicas y condiciones diferentes a las de los rituales. Así, el autor propone una distinción entre las nociones de lo “liminoide” y la “liminalidad”, las que son clave para esta investigación.

La liminalidad se refiere a una suerte de umbral, intersticio, frontera o límite difuso entre la dimensión de la vida cotidiana y una suerte de “dimensión espiritual”, propia de los rituales de una cultura específica. La liminalidad⁶⁹, por ende, se refiere a rituales de orden chamánicos, místico o religioso, que son. Presenciales, colectivos y obligatorios en el marco de una comunidad y tradición determinados. La liminalidad, producida por un ritual de estas características, lo modifica todo; el espacio, el tiempo, los sistemas de relaciones instalados que subyacen en la esfera de la vida cotidiana, las jerarquías de poder, los status sociales, etc, todo ello se ve transformado o suspendido momentáneamente. Cuando el ritual finaliza, la liminalidad se desvanece y todo vuelve a la “normalidad”, los lazos suspendidos se instalan nuevamente e incluso con mayor fuerza que antes. El ritual así entendido, de hecho, reafirma dichos lazos, al ser el propio ritual la única manera de perpetuarlos en el tiempo, así como el único género performativo autorizado para modificarlos. La realidad no es la misma después de haber transitado por la liminalidad inherente a un ritual. Por ejemplo; tras un ritual de

⁶⁷ Turner, V. (1982). “*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*”. PAJ Publications pp. 21-32

⁶⁸ Turner, V. (1988) “*The anthropology of performance*”. PAJ Publications. pp. 31-32

⁶⁹ Turner, V. (1982). “*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*”. PAJ Publications pp. 25-26

iniciación un niño pasa a ser un adulto, un miembro de la comunidad cambia de status, o dos individuos en un inicio sin parentesco tras un ritual adquieren un vínculo familiar.⁷⁰

Por su parte lo “*liminoide*”, al igual que la liminalidad, también suspende los lazos identitarios establecidos que subyacen en una cultura de manera fugaz y, a su vez, puede ser concebido como una frontera, umbral o intersticio entre la vida cotidiana y otra clase de espacio. Lo que los distingue es que, por *lo liminoide* emerge de contextos urbanos, ciudadanos y sociedades modernas, mientras que lo liminal, tiene una carga sagrada, espiritual o chamánica y que se sitúa en comunidades más reducidas como, tribus o pueblos que mantienen su tradición a partir de rituales.

Otro aspecto específico de los espacios liminoides es que no son necesariamente colectivos ni obligatorios. Se presentan, más bien, como espacios intersticiales que pueden ser experimentados tanto de manera colectiva como individualmente, incluso pueden llegar a tener fines recreativos, lúdicos o destinados al ocio. Sin embargo, Turner señala que tienden a vincularse a las artes y a espacios culturales de experimentación y crítica social. En dicho contexto, los sistemas performativos, que apelan a lo liminoide, buscan desafiar las estructuras establecidas, no reafirmarlas. Ejemplos de ello son el teatro crítico, el cine que se desmarca de las convenciones, las artes visuales experimentales, los carnavales y, en general, toda expresión artística y cultural que busque tener un rol activo en la construcción de nuevos vínculos y sistemas de relación en el seno del escenario social.⁷¹

En la teoría de Turner, el cine adquiere un valor performativo al permitir la emergencia de espacios liminoides, capaz de cuestionar las convenciones, el orden social establecido y los sistemas de relación entre los individuos instalados y naturalizados al interior de una sociedad moderna.⁷²

5. Estudios de performance

Si bien la noción ha tenido muchos más trayectos y desplazamientos a otros campos epistemológicos, el ejercicio de recorrer detalladamente cada uno de ellos podría llegar a ser contraproducente para el propósito específico de este estudio, quedando abierta la posibilidad

⁷⁰ Turner, V. (1982). “*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*”. PAJ Publications pp. 25-26

⁷¹ Turner, V. (1982). “*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*”. PAJ Publications p. 25-26

⁷² Turner, V. (1982). “*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*”. PAJ Publications p. 25-26

de ser el objetivo de otra investigación. En consecuencia y en aras de dirigirnos al diseño del dispositivo de análisis capaz de interrogar al cine desde una perspectiva performativa, es que examinaremos solo algunos de los planteamientos y debates que han surgido al interior de los estudios de performance.

En este contexto, Diana Taylor, en su libro, el “Archivo y el repertorio”, hace valiosos aportes y distinciones en torno al término performance. Primero, al declarar que al “*tomarnos la performance en serio, como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber, los Estudios de Performance nos permiten ampliar aquello que entendemos por ‘conocimiento’*”⁷³. Dicha ampliación refiera a que la producción y transmisión de conocimiento y sus mecanismos basados en el análisis lógico, que se basa en principio por la escritura, lo tangible y lo archivable, no debiera ser la única manera autorizada por la tradición occidental. Taylor, entonces, propone la necesidad de reconocer otras maneras de conocer, de carácter inmaterial y no tangible que se fundamenten en los cuerpos, sus emociones y sensaciones, en definitiva, un tipo de conocimiento efímero, fugaz y del que no puede quedar registro alguno.

En sus propias palabras, la distinción entre estos dos paradigmas epistemológicos, estaría dada, en definitiva “*entre el archivo de materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos), y el repertorio más efímero de conocimiento/práctica corporalizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual).*”⁷⁴ Mientras que el archivo se manifiesta “*en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio.*”⁷⁵ El repertorio “*actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. [...] Este requiere de presencia, la gente que participa en la producción y reproducción de un saber al “estar allí” y ser parte de la transmisión*”⁷⁶

⁷³ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p. 51

⁷⁴ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p. 55

⁷⁵ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p. 55

⁷⁶ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p. 56

Sin embargo, a pesar de que Diana Teylor busque reivindicar el conocimiento del cuerpo, también reconoce que “*el archivo y el repertorio siempre han sido fuentes relevantes de información —al exceder cada uno las limitaciones del otro— [...] Estos, usualmente trabajan en colaboración y también junto a otros sistemas de transmisión, el digital y el visual, por mencionar solo dos.*”⁷⁷ Por otro lado, la autora no profundiza dichos sistemas de transmisión —digital y visual—, los reconoce como formas de transferencia válidas.

Por su parte de Peggy Phelan quien, en su ensayo “Ontología de la performance: representación sin reproducción”, presente en la antología “Estudios avanzados de Performance” editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes, es una de las defensoras más radicales de la performance, en el sentido que sitúa su escancia en el hecho de ser irregistrable, al afirmar que: “[...] *El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición*”.⁷⁸ Es importante señalar que la autora, así como otros teóricos del término, se refiere al registro técnico y mecánico de una performance, sin considerar el cine como expresión artística.⁷⁹

Prueba de aquello es que, la propia autora se refiere a “[...] *la calidad performativa de todo acto de mirar*”⁸⁰. Lo que refuerza la idea de que no son las imágenes, sino las miradas, lo que le confiere aspectos performativos, por ejemplo, a la fotografía, pintura, cine y en general toda expresión artística visible del que pueda quedar algún registro.

Por su parte, con su ensayo “El performance permanece”, Rebecca Schneider crítica la teoría de Peggy Phelan, al proponer que ésta, sin darse cuenta, se fundamenta en una lógica imperialista hegemónica occidental que privilegia el archivo como único medio válido de transferencia de conocimiento. Schneider propone una emancipación de esta lógica al argumentar que la performance sí permanece, pero de una forma distinta: lo que perdura no es un objeto, sino un proceso. A diferencia del archivo, lo performativo considera el concepto de original como algo inalcanzable. La performance, entonces, se repite ritualmente ante

⁷⁷ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p. 57

⁷⁸ Phelan, P. (2011). “*La ontología de la performance: Representación sin reproducción*”. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. xx-xx). Fondo de Cultura Económica. p. 97

⁷⁹ Phelan, así como los demás estudiosos de lo performativo, al parecer, omiten al cine como expresión artística. Se refieren más bien a una cámara que registra una performance.

⁸⁰ Phelan, P. (2011). “*La ontología de la performance: Representación sin reproducción*”. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. xx-xx). Fondo de Cultura Económica. p. 99

nosotros, configurándose como un archivo que persiste de manera inmaterial, donde lo que queda son los vestigios archivables y lo que desaparece son los cuerpos.⁸¹

Como hemos visto, las nociones, de performance, lo performativo, performatividad, lo performático y sus derivados, puede referirse, simultáneamente a un proceso, práctica, acto, episteme, creación de realidad, evento, método de transmisión, ejecución, realización y medio de intervención en el mundo, entre otras formas de entenderlas. De hecho, el teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, entiende lo performativo como una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de múltiples disciplinas, permitiendo de este modo nuevas maneras de conceptualizar la realidad. La imposibilidad de definirla o delimitarla de forma definitiva es, de hecho, una ventaja para aquellos artistas y teóricos cuyo trabajo no puede circunscribirse a estructuras o disciplinas tradicionales.⁸²

6. La noción de lo performativo en el cine

En el terreno de los estudios de cine, lo performativo fue desplazado, por primera vez, por Bill Nichols en su libro “Introducción al documental”. En dicha publicación establece una taxonomía en la que todo documental respondería a una o más de las siguientes seis modalidades: poética, expositiva, observacional, participativa, reflexiva y performativa^{83 84}.

Para Nichols, los documentales que utilizan la “modalidad performativa”⁸⁵ buscarían poner en entredicho el conocimiento tradicional, relevando la dimensión subjetiva, sensorial y afectiva⁸⁶. Nichols entiende “lo performativo”, en el cine documental, como aquellas obras que, a través de mecanismos y operaciones cinematográficas, buscan intensificar la subjetividad de los hechos retratados, para generar experiencias que lleven al límite a los

⁸¹ Shneider, R. (2011). “El performance permanece”. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica. P. 215

⁸² Taylor, D. (2011). “Introducción. Performance, teoría y práctica” En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica. p 28

⁸³ Las modalidades performativa y poética fueron agregadas con posterioridad a su primera propuesta en “representación de la realidad”, en la que figuraban expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Además, la función “participativa” cambió a “interactiva”.

⁸⁴ Nichols, B. (1994) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. p. 92

⁸⁵ Se ha decidido respetar la terminología propuesta por el autor, quien se refiere a los “documentales performativos”

⁸⁶ Nichols, B. (2010) “Introduction to Documentary”, Second Edition-Indiana University. pp. 201-202

espectadores, con el objeto de “*hacernos sentir o experimentar el mundo de una determinada manera lo más vívida posible*”⁸⁷.

Nichols, en su teoría sostiene que el cine documental no tiene la capacidad de crear la realidad, sino de representarla. De este modo, el autor se separa de lo originalmente planteado por Austin, al declarar que: “*Performative documentaries do not do something in this sense*”⁸⁸

La idea que tiene Nichols del “documental performativo”, como lo señala Stella Bruzzi en su libro “*New Documentary A Critical Introduction*”, es problemática ya que tiene un enfoque negativo, al presuponer el fracaso del “proyecto de objetividad documental”, implícito en el modelo representacional tradicional. Bruzzi argumenta esto citando al propio Nichols, quien indica que “[...] *entre más un documental haga referencia hacia sí mismo, más se alejará de lo que representa*”⁸⁹

Para Bruzzi, de hecho, es todo lo contrario. La autora afirma que lo que ha surgido en la práctica documental reciente es “*una nueva definición de la autenticidad, que evita la tradicional adhesión a la observación de la película y la sustituye por un intercambio performativo de múltiples capas entre sujetos, cineastas/aparatos y espectadores.*”⁹⁰. Siguiendo a la autora; los documentales performativos, se han hecho paulatinamente más autoconscientes, poniendo de relieve cuestiones de autoría y construcción⁹¹. Bruzzi utiliza como ejemplo paradigmático “*Crónicas de un verano*” (1961) de Jean Rouch, en el que los documentalistas y los sujetos filmados son plenamente conscientes de la cámara que los observa. En ese sentido, la presencia del director o el equipo de rodaje, al interior de la película no supone error alguno. Al contrario, tales mecanismos retóricos son considerados, por la teórica, como algo positivo, quien de hecho promueve que la cámara y el equipo de rodaje intervengan, modifiquen y dialoguen con los sujetos filmados. Bruzzi plantea que filmar de esta manera, supone una actitud mucho más honesta, al aceptar “*que los resultados*

⁸⁷ Nichols, B. (2010) “Introduction to Documentary”, Second Edition-Indiana University.p. 203)

⁸⁸ Nichols, B. (2010) “Introduction to Documentary”, Second Edition-Indiana University. p. 203).

⁸⁹ Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. Citado en Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction* (2.^a ed.). Routledge. p.186

⁹⁰ Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction* (2.^a ed.). Routledge. p. 10

⁹¹ Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction* (2.^a ed.). Routledge. 197

de esta colisión entre aparato y sujeto son lo que constituye un documental, no la visión utópica de lo que podría haber ocurrido si la cámara no hubiera estado allí”.⁹²



“Crónicas de un verano” (1961) de Jean Rouch ⁹³

Si bien, en los planteamientos de Stella Bruzzi se contempla el encuentro entre sujetos dispositivos y espectadores, como parte del flujo de intercambio de conocimiento, el rodaje ocuparía un lugar privilegiado en términos performativos. En sus propias palabras, “[...] *los documentales son actos performativos cuya verdad sólo se hace realidad en el momento de la filmación.*”.⁹⁴

Las teorías hasta acá revisadas contrastan con los planteamientos del cineasta y teórico Érik Bulloet quien, en su libro *“Cine de lo posible”*, articula una propuesta en torno a la performatividad en el cine que implica, de hecho, su ausencia. El autor, al referirse a que la performatividad de una película es el proceso sin fin de su construcción. En sus propios términos, define la película performativa como:

⁹² Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction* (2.^a ed.). Routledge. p. 10

⁹³ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 a las 10:33hrs

⁹⁴ Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction* (2.^a ed.). Routledge. p. 10

“[...] un acontecimiento, único o repetible, que actualiza, mediante una serie de enunciados verbales, sonoros, visuales o corporales emitidos por uno o varios participantes en presencia de un público, una película virtual, por venir, o imaginaria. Situada entre diferentes medios -conferencia, cine, teatro, performance-, la película performativa exagera las potencias de cada uno de ellos gracias a un «desnudamiento del procedimiento».”⁹⁵

Bulot busca declaradamente reemplazar la película tradicional por su enunciación, utilizando formas híbridas como las de “conferencias ilustradas” o “recitales películas”. En dichos eventos, en lugar de mostrar una película completa y acabada, se presentan fragmentos de una película futura, es decir, aun no hecha, inacabada, extraviada, etc. A partir de materialidades diversas como fotografías, documentos, guiones, etc. que den cuenta de una hipotética película en proceso. Para Bulot, el cine ya no se define por la exhibición tradicional en una sala oscura con un público fijo de una obra terminada, sino que se ha transformado, adoptando nuevas formas y migrando hacia modalidades más antiguas, que remiten al cine temprano, previo a su institucionalización, alrededor de 1915. En dicha época temprana, existía la figura del “explicador”, quien acompañaba la proyección con sus comentarios mientras la audiencia veía las imágenes en movimiento, figura “[...] por mucho tiempo desterrada de la historia del medio, esta faceta, activada hoy con nuevos bríos, nos invita a reflexionar sobre la naturaleza performativa de la función de cine, en la que el proyccionista tuvo también un rol activo.”⁹⁶

Para Bulot, los cuerpos, el “aquí y ahora” que pareciera exigir lo performativo, se hallaría en el momento del visionado. Sin embargo, existe un aspecto que resulta problemático en la propuesta de Bulot, al basarse en una “película hipotética” que, en rigor, no existe. Algo que él mismo reconoce al declarar que:

“La hipótesis de la película performativa propone [...] la sustracción de la película por venir, su suspensión, su prórroga, en el marco de una comunidad efímera. Cabe preguntarse pues por la pertinencia del adjetivo «performativo»: ¿no sería mejor inventar un nuevo término para designar la película virtual, en potencia?”⁹⁷

⁹⁵ Bulot, E. (2021) Cine de lo posible Ed.metales pesados. p. 23

⁹⁶ Bulot, E. (2021) Cine de lo posible Ed.metales pesados.p. 22

⁹⁷ Bulot, E. (2021) Cine de lo posible Ed.metales pesados.p. 30

El propio autor se muestra consciente de las contradicciones de su propuesta al declarar que la “película performativa” es una utopía “[...] *en busca de sus siempre inciertas y nunca garantizadas condiciones de posibilidad, sujeta a vicisitudes e infortunios.*”⁹⁸

De todas formas, los aportes de Bullof son de gran valor en el marco de esta tesis. En primer lugar, al proponer el concepto de “la película virtual” o “película en potencia” para referirse a una película aun no hecha, extraviada o en proceso de realización. En segundo lugar, le da un valor performativo al encuentro entre el cine y la audiencia. Por último, al rescatar figuras y mecanismos propios del cine temprano, abre nuevas posibilidades para repensar el cine desde una perspectiva performativa.

IV. DISPOSITIVO DE ANÁLISIS

La breve indagación realizada hasta ahora sobre la noción del performativo, y su aplicación en diversas disciplinas, la serie de desplazamientos conceptuales que ha provocado, giros a los que alude y teorías que reinventa, así como la diversidad y multiplicidad de disciplinas que han utilizado el performativo dan cuenta de una noción tan problemática como operativa, que se presenta abierta a interrogar y ser interrogada permanentemente. Una noción que se siente cómoda en su constante cambio y metamorfosis, que de alguna manera los Estudios de Performance intentan comprender en su permanente devenir. Sin embargo, en este estudio, como se estableció en la introducción, son las imágenes cinematográficas el fenómeno a ser cuestionado, repensado e interrogado por la noción del performativo.

Para avanzar en la construcción de un dispositivo analítico capaz de reunir tanto aspectos propios de la noción de lo performativo, así como, elementos específicos del medio cinematográfico, es que se ha optado por estructurarlo a partir de preguntas abiertas que cumplan con dicha condición, en lugar de establecer categorías rígidas. Esta decisión responde al hecho que formular preguntas se adapta de manera más orgánica a la noción de lo performativo y, además, es mucho más coherente con el propósito original de la

⁹⁸ Bullof, E. (2021) Cine de lo posible Ed.metalpesados.p. 30

investigación. Dicho propósito, como se ha mencionado, es interrogar al cine desde una perspectiva performativa, con el fin de posibilitar nuevas y múltiples aperturas interpretativas y analíticas en lugar de cerrarlas. En este contexto, se propone un decálogo de preguntas que, en lo que sigue, se fundamentará teóricamente.

1. Momentos performativos del cine

A partir de la indagación realizada hasta este punto, se han identificado tres aspectos básicos que aparentemente son transversales a la noción de lo performativo: 1) un cuerpo que performa; 2) el aquí y ahora en el que lo hace; 3) la efímera emergencia de realidad.

Por su parte en el cine, existen tres momentos que podrían cumplir con dichas condiciones. El primero, es la filmación, que da cuenta del encuentro presente entre los cuerpos de los cineastas, sus dispositivos y la realidad que, en términos de Bruzzi, se transforma al ser filmada. El segundo momento, son los múltiples encuentros que varían entre conferencias, filmaciones, conversatorios, exhibiciones de fragmentos, edición, etc. que surgen durante el proceso mismo de la realización de una película que, en ocasiones, puede extenderse durante años, mientras la película “se está haciendo”; una película que, en términos de Bullot, puede considerarse como una película hipotética, virtual, aun por realizar. Finalmente, el tercer momento es el visionado, en el que se produce otro tipo de encuentro: el de las imágenes cinematográficas con su audiencia que, en términos de Mulvey, Turner, Belting, Soto Calderón entre otras y otros, podría producir la emergencia de una realidad que no le preexiste.

Esta tesis se enfocará en el tercer momento, el del visionado, al ser, de hecho, el único donde existe algo así como una *película o realización cinematográfica*, que es, en última instancia, lo que se busca interrogar en la medida de los efectos performativos que ella pueda generar.

2. Fundamentos para una perspectiva performativa

Si lo performativo, en términos generales, busca cuestionar el modelo de representación tradicional, la primera interrogante debería apuntar en esa dirección. Toda

realización tiene la posibilidad de cometer “errores” y, sean intencionales o no, producen el efecto de distanciamiento al que se refiere Mulvey. La mirada pasiva del espectador se separa de la pantalla y vuelve a tomar consciencia de su cuerpo, convirtiéndose de este modo, en agentes activos y potencialmente críticos. Por lo tanto, la primera interrogante se formula de la siguiente manera:

¿Comete errores técnicos según la forma correcta de hacer películas? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

La capacidad de errar o el efecto de distanciamiento como aspecto performativo del cine, puede producirse con el empleo de diversos mecanismos o estrategias retóricas como, por ejemplo, los ya mencionados errores, interrupciones narrativas, empleo de estructuras no convencionales o la inserción deliberada de elementos anómalos al interior de sus películas. Sin embargo, no toda película que cometa errores técnicos es, necesariamente, autorreferencial. La segunda pregunta, por lo tanto, podría formularse en dicha dirección:

¿Es autorreferencial, denota o connota en su interior que es una película y/o es consciente de sí misma? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

Toda película tiene la capacidad de volcar la mirada sobre sí misma, y denotar en su interior que es una película, pero la manera de hacerlo y los alcances que esto pueda llegar a tener son impredecibles ya que dependen del contexto, territorio y época en el que se inscriben. Sin embargo, en términos generales, podríamos aventurarnos a declarar que siempre que lo hacen, producen un inquietante efecto de extrañamiento o bien, de “distanciamiento brechtiano”⁹⁹ que la audiencia percibe, provocado por la manifestación de una suerte de presencia singular, específica y eminentemente cinematográfica. Al declarase

⁹⁹ Brecht, B. (1948) El Pequeño Órganon para el Teatro. “punto 51”

explícitamente a sí misma como película, se convierte en un fenómeno aparentemente vivo, en términos de Deleuze un tipo de “*vida inorgánica*”¹⁰⁰.

Otra capacidad performativa inherente al cine es el uso de operaciones metacinematográficas. Estas incluyen estrategias como las puestas en abismo, el cine dentro del cine, la intertextualidad con otras obras, la introducción de películas virtuales o hipotéticas en su interior, la mirada directa a cámara por parte de los personajes, etc. El empleo de operaciones de este tipo pueden tener distintos efectos, según la intención y formas de su ejecución. En este contexto, surge la tercera pregunta del decálogo, formulada de la siguiente manera:

¿Utiliza operaciones metacinematográficas, contiene otras películas virtuales o hipotéticas en su interior? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

Cabe mencionar que no toda película que recurre a mecanismos metacinematográficos hace, necesariamente, que el espectador regrese a su cuerpo. Basta con examinar el caso de cualquier documental convencional sobre el cine para constatarlo. Incluso en la ficción existen casos de aquel fenómeno. Por ejemplo, la película “*The bad and the Beautiful*” (1952) de Vincente Minnelli que narra la historia de amor y odio entre un productor cinematográfico, interpretado por Kirk Douglas y su estrecha pero tensa relación con su mejor amigo que busca, ante todo, dirigir una película. La historia pone deliberadamente al cine dentro del cine, pero mantiene al espectador en aquel estado hipnótico y de recepción pasiva descrito por Mulvey.

¹⁰⁰ Arias, J. (2010). “*La vida que resiste en la imagen*”. Ed. Pontificia Universidad Javeriana. p.112



Vincente Minnelli, *The Bad and the Beautiful*, 1952¹⁰¹

Al mismo tiempo, el empleo intencional y estratégico de uno o más aspectos performativos al interior de una realización, posibilitaría la apertura de un espacio *liminoide*, tal y como lo ha descrito Turner. Dicha apertura, puede llegar a producir efectos impredecibles e inesperados, incluso para los propios cineastas y, en ocasiones, ampliar los horizontes de lo que el cine mismo puede llegar a ser, lo que, de hecho, a ocurrido varias veces a lo largo de su historia.

En *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, la película se rompe literalmente, desmantelando de forma abrupta y súbita una continuidad narrativa, de por sí, enrarecida. Al recurrir a este mecanismo, Bergman reflexiona patentemente en torno a la materialidad del cine y su posibilidad, siempre abierta, de romper con la ilusión de representación narrativa, que se presenta como una mera superficie tras la cual se oculta una abyecta mirada, la del público siempre perverso y voyeurista, que la misma película le devuelve. Este gesto, a todas

¹⁰¹ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 2:00am

luces performativo, logra confrontar al espectador consigo mismo, en tanto ser mirante, confiriéndole a la película una naturaleza autorreferencial.



Persona (1966) de Ingmar Bergman ¹⁰²

Otro aspecto que el decálogo debe necesariamente considerar en términos performativos, es el aspecto procesual e inacabado de toda obra de arte. Es decir, presentarse, sea pintura, obra de teatro, música, película, etc. ya no como un “producto cultural” terminado, sino más bien como un proceso en plena construcción, que no busca representar, sino que presentar un proceso. Este aspecto de la performatividad en las artes es abordado por muchos autores, pero quien se detiene y lo desarrolla con mayor profundidad es el filólogo Óscar Cornago, en su ya citado ensayo “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, en el que sugiere que una obra de arte, al presentarse como un proceso inacabado, invierte una dicotomía clave de la representación, replanteando las relaciones entre las artes y una realidad inevitablemente fluctuante. Lo que instala la cuarta pregunta del decálogo:

¿Se presenta como una película inacabada y/o en proceso de confección? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

¹⁰² Frames de *Persona* (1966) de Ingmar Bergman

El autor, al asumir que no hay representación posible (al menos no en el sentido tradicional) se pregunta abiertamente por su función en la sociedad y la historia, ya no como objeto cerrado, sino como agente activo.¹⁰³

“[...]Este proceso inicia su fase ultima cuando, transcurridos los positivismos científicos y su expresión a través de un realismo naturalista en el siglo XIX, el arte siente una creciente falta de realidad que lo iba dejando al margen del curso de una Historia cada vez más acelerada.”¹⁰⁴

Esta dimensión performativa del cine no se trata simplemente de mostrar el *making off* de una película en su interior. El efecto que produce que una realización se presente como una obra inacabada, no solo activa la mirada crítica de los espectadores, sino que le permite ser cocreadores de la misma. En la misma línea, la filósofa Andrea Soto Calderón, se refiere a la conformación de la mirada de la audiencia, la que configura su propio paisaje de sentidos en el único lugar que le es posible hacerlo; su cuerpo a través de su mirada, mente y afección.¹⁰⁵ Los participantes de un suceso de estas características, por lo tanto, son partícipes activos en el proceso de creación de sentido, que los cineastas no pretenden controlar. Se trata de películas altamente polisémicas en la que el espectador es el encargado de terminar de darle un sentido.

En este contexto, podríamos preguntarnos por la estrategia, bastante usual en el cine convencional, de dejar el final a libre interpretación. En tales casos, lo hacen en el marco de una historia y las posibilidades son, por lo general, acotadas o binarias. Dicho de otro modo, las opciones están subordinadas a las lógicas de la narración convencional y se mantienen al interior de un marco de posibilidades previstas y preconcebidas. En cambio, una película en tanto proceso inacabado, incompleto o en proceso de confección, le devuelve a la realidad su aspecto inherentemente ambiguo e indeterminado, reconociendo su naturaleza como flujo impredecible. Lo que, a su vez es conducente a la formulación de la siguiente pregunta:

¹⁰³ Cornago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos. pp. 16-17

¹⁰⁴ Cornago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos. p. 16

¹⁰⁵ Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p. 71

¿Es híbrida, ambigua e inclasificable? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

Un ejemplo brillante en términos de ambigüedad en el cine es *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais, película que presenta una estructura híbrida que combina elementos de ficción, documental y ensayo. La película utiliza el tiempo, el espacio, la luz y el sonido liberados de sus aspectos semánticos, para crear reflexiones materiales que apelan nuevamente al espectador, obligándolos a proyectar sobre la pantalla sus propios sentidos.



Hiroshima mon amour (1959) de Alain Resnais¹⁰⁶

Hiroshima mon amour es un mecanismo infinito ya que, el trauma que supuso la detonación de bombas nucleares sobre la sociedad civil japonesa, supuso el fracaso del proyecto moderno y, por lo tanto, la pérdida de sus sentidos. La época en la que esta película fue realizada seguramente tuvo fuertes impactos en las mentes y cuerpos de los espectadores de principios de los sesentas, quienes recién estaban tomando consciencia de esta pérdida de sentido. La puesta en abismo que propone Alain Resnais es el sentido del sin sentido a partir

¹⁰⁶ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 a las 03:00

de imágenes vacías, conscientes de su incapacidad de representar la sistematización de la muerte a gran escala.

Por otro lado, diferencia de las categorías anteriores, que utilizan y emplean mecanismos de producción de sentido y estrategias retóricas para producir efectos performativos en la audiencia, este nuevo aspecto buscaría exponer tales mecanismos y hacerlos visibles. Dicho de otra forma, esta categoría se orienta a desvelar de manera explícita las estructuras subyacentes que hacen funcionar una película, su “andamiaje”. Explicitar los dispositivos narrativos o retóricos que hacen funcionar una película. Un caso paradigmático es *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, al que André Bazin dedicó amplios análisis.



Citizen Kane (1941), de Orson Welles¹⁰⁷

Dicha película exhibe los mecanismos de manipulación mediática y pone en evidencia como el poder utiliza la artificialidad de los medios de comunicación para persuadir a las masas. Lo que el cine narrativo convencional, por lo general, tiende a ocultar. Lo que es conducente a la siguiente pregunta:

¹⁰⁷ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 a las 03:18hrs

¿Muestra sus mecanismos de producción de sentido? ¿lo hace intencionalmente?
¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

Otro ejemplo destacado es *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov. En esta obra, el camarógrafo y su dispositivo se convierten en el eje de un discurso que se articula de manera no convencional. Vertov despliega una serie de imágenes, fragmentos aislados y sistemas de relaciones libres para construir un manifiesto visual sobre las posibilidades del cine para capturar la vida moderna.



El hombre de la cámara (1929), de Dziga Vertov¹⁰⁸

Estas imágenes están profundamente situadas en un contexto histórico-territorial, específicamente en la Rusia post-revolucionaria, donde las imágenes constituyen una estética en torno una ideología, más que simplemente representarla¹⁰⁹.

Soto Calderón indica que lo que se busca identificar en una imagen, mediante su capacidad performativa no es únicamente lo que las imágenes representan, sino también “los

¹⁰⁸ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 a las 03:24hrs

¹⁰⁹ Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p. 84

funcionamientos de las imágenes y las relaciones que ellas construyen para, desde ahí, intentar orientarnos en ellas”¹¹⁰. En este sentido, Soto Calderón señala:

*“Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación. Si preformar quiere decir ‘dar forma’, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo ‘per’ da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas”.*¹¹¹

Por otro lado, está la categoría fundamental de superar las lógicas del modelo representacional tradicional, renunciar a tener un significado último o bien, tener una única lectura posible, tal y como lo plantea Fischer-Lichte, en “La estética de lo performativo”, cuando se refiere a que, uno de sus aspectos cruciales, es el de resistirse a tener un sentido cerrado y un trasfondo cultural interpretable hermenéuticamente¹¹². Por lo tanto, es posible formular la siguiente pregunta:

¿Se resiste a tener un mensaje último, un sentido claro y/o un trasfondo cultural interpretable hermenéuticamente? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

En esta categoría, así como en todas las demás, las posibilidades y dispositivos de los que disponen los cineastas son muchos, como, por ejemplo, liberando a las imágenes de un guion correctamente estructurado bajo el esquema de la narrativa clásica, para crear en su lugar, un sistema libre de relaciones, en las que las imágenes no están determinadas por una relación narrativa ni figurativa, sino más bien se presentan, en términos de Deleuze, como bloques de espacio duración libres del mandato de narrar o parecerse a un mundo objetivo¹¹³

¹¹⁰ Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p. 70

¹¹¹ Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p. 71

¹¹² Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Ed. Abda Editores, S.L. p. 32

¹¹³ Salas, D. (2024). “*La tipología de las imágenes de Gilles Deleuze: Orígenes, genealogía, tensiones y problemáticas en torno a las nociones de imagen-movimiento e imagen-tiempo*”. Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Otro aspecto performativo que habría que contemplar en el enfoque de análisis es la liberación de los aspectos materiales del cine, con sus aspectos significantes y semánticos lo que, en términos de Fischer-Lichte, se describe como la liberación de lo matérico y lo sígnico¹¹⁴. La mirada del sujeto, en este caso, se ve enfrentada a puro estímulo cinematográfico, pura luz, tiempo, espacio, sonido sin asociaciones a ideas, imágenes que no representan cosas, que no están en lugar de nada, que no se logran descifrar ya que no hay nada cifrado. Se presentan como pura sensación. La capacidad de romper los lazos entre significado y significante, por lo tanto, abre la siguiente interrogante:

¿Logra separar su materialidad de significados? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

Al igual que otras, esta categoría activa la mirada creadora de la audiencia la que, al verse enfrentada a estímulos y sensaciones sin un significado claro, se posibilita que aquel sentido sea hallado, especulado o imaginado, exigiéndole al espectador un rol activo en la generación de sentido, abandonando lo que, en términos de Mulvey, se entiende como el cómodo rol pasivo del espectador de cine adoctrinado que reafirma la doctrina de su mirada, precisamente en su pasividad¹¹⁵.

La siguiente categoría, sin embargo, requiere una explicación más detallada. Para entender y analizar los mecanismos o condiciones para el desmantelamiento del “cliché”, tal como lo concibe Deleuze en su libro “Pintura: el concepto de diagrama”¹¹⁶, es necesario aproximarse a lo que el filósofo entiende por dicha noción. La pregunta, puede ser formulada de inmediato:

¿Desmantela clichés y/o interrumpe convenciones y dicotomías propias de la representación narrativa y figurativa? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

¹¹⁴ Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L. p. 46

¹¹⁵ Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo* (S. Zunzunegui, Trad.). Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. (Trabajo original publicado en *Screen*, 1975). p. 3

¹¹⁶ Deleuze, G. (2016). *Pintura: El concepto de diagrama* (J. L. Villacañas, Trad.). Cactus pp. 21-41

Si bien Deleuze, en sus planteamientos está pensando en particular en la pintura, ellos pueden ser desplazados a al arte en general, en la medida que cada una, con sus propias materialidades, epistemes y praxis, tienen la posibilidad de hacer y deshacer sus propios sistemas de clichés, o de abrir nuevas posibilidades para experimentar el mundo. En este contexto, Deleuze propone una serie de niveles o bien, condiciones, al interior del proceso creativo, en el que se pasa del cuadro a un hecho pictórico, de la película a un hecho cinematográfico, de la canción a un hecho musical, en definitiva, de una obra a un hecho artístico.

Deleuze entiende el cliché como lo “ya visto”, lo “ya hecho”, lo “preexistente”, que los artistas buscan superar, pero que, sin embargo, están insertos en él. De algún modo, todo creador o creadora trabaja en el cliché, a contrapelo del cliché. El cuadro en blanco del pintor – así como la cinta virgen del cineasta, la partitura sin notas del músico, la página en blanco del escritor, se vuelve abrumadora para quien crea, no porque estén vacías, en absoluto, sino porque, de hecho, están llenas, están plagadas de clichés. Entonces, el gesto de pintar – filmar, escribir o componer música – se convierte en un gesto de destrucción del mundo preexistente, que consiste en borrar las posibilidades del cliché, provocando de esta manera un espacio (necesario) de catástrofe, un mundo sin “pre existentes”, un espacio virtual en el que la preconcepción y los estereotipos comienzan a desaparecer.

Crear para Deleuze, implica, de alguna manera, la destrucción del mundo prefigurado, preconcebido. El proceso de generar una catástrofe, que es continuo y trabajoso, “técnico” (según la técnica de cada arte), es que finalmente el artista puede llegar a instalarse en lo que Deleuze nombra caos, y que estaría dado por un momentáneo mundo sin formas, sin preconcepciones, sin clichés. Desde este punto, explica Deleuze, solo existen dos posibles movimientos, el primero, dado por el fracaso en el que “el cuadro se va a gris”, y nada nuevo emerge, o bien, el segundo movimiento, exitoso, en el que, desde el caos, algo “germina”, fuera del cliché. Deleuze plantea que para que esto ocurra es necesario el empleo del diagrama, que es singular y específico en cada artista. A dicho movimiento de creación, Deleuze lo llama caos-germen.¹¹⁷

¹¹⁷ Deleuze, G. (2016). *Pintura: El concepto de diagrama* (J. L. Villacañas, Trad.). Cactus pp. 21-41

“Hay dos maneras de ir más allá de la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura, Cézanne le da un nombre simple: la sensación. [...] La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, del “cliché”.”¹¹⁸

Es el mismo filósofo quien nos da las claves para trasladar de manera operativa esta categoría al terreno del cine. En su libro “imagen-tiempo” sitúa el surgimiento de dicho tipo de imágenes, al interior del neorrealismo italiano, en 1948, al ser un tipo de cine que confronta el esquema lógico basado en la causa-efecto de la “imagen-movimiento” al mostrar, por ejemplo, situaciones dispersivas, vínculos deliberadamente débiles entre elementos, tomas y situaciones, en donde se destaca la forma, como por ejemplo, del vagabundeo sin destino y la toma de conciencia de los temas. Época en la que se vivían a diario situaciones a las que no se sabía cómo responder y unos espacios que no se podían cuantificar. Espacios cualquiera, desiertos, en los cuales surge una nueva estirpe de personajes inclasificables. La imagen-tiempo, para el filósofo, rompe con el esquema de representación tradicional basado en la acción-reacción, desmantelando el encadenamiento de imágenes a partir de vínculos narrativos, la imagen se autonomiza, el tiempo se emancipa y se muestra en estado puro. En la imagen-tiempo, las situaciones ópticas y sonoras son puras al no transformarse en acciones y, cuando aparecen, están enrarecidas. El enlace en la imagen-tiempo es, de hecho, la ausencia del enlace.^{119 120}

Soto Calderón, al referirse a esta categoría performativa de las imágenes, proponen la noción de “imágenes en tránsito”, donde el énfasis está puesto en las operaciones y modalidades de “adquisición de forma” libres de resultados previstos, en el que la ausencia del vínculo descrito por Deleuze, se emparenta a un juego lúdico en el que participan las imágenes y quienes la miran, donde: “[...] *materias informadas y formas materializadas entablan relaciones no previstas.*”¹²¹. Para la autora, “[...] *las imágenes performativas son*

¹¹⁸ Deleuze, G. (2004). *Lógica del sentido*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. p. 22

¹¹⁹ Deleuze, G. (2004) La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Ed. Paidós Comunicación. en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS.

¹²⁰ Salas, D. (2024). “La tipología de las imágenes de Gilles Deleuze: Orígenes, genealogía, tensiones y problemáticas en torno a las nociones de imagen-movimiento e imagen-tiempo. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

¹²¹ Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p. 77

*concebidas como “superficies para que cada quien componga su propio paisaje y proyecte desde los fragmentos de su mundo su ‘assamblage’”*¹²²

En todo caso esta categoría resulta compleja ya que, al salir del cliché, aquello nuevo que aparece, lo nunca antes visto, es primero indefinible y singular, pero con el tiempo se cristaliza y devienen en cliché. Las ya citadas imágenes de Bergman, Vertov o Resnais, aunque siguen siendo de interés en muchos sentidos, han dejado de ser algo nuevo. Por dar otro ejemplo algo más polémico, nadie podría negar la genialidad de Stanley Kubrick, así como nadie podría decir que su manera de hacer cine no ha devenido en cliché. Sus imágenes han pasado al terreno de lo ya visto y este fenómeno explicaría, de algún modo, la naturaleza dinámica de la zona performativa del cine. Algo que estuvo alguna vez en su centro, hoy podría hallarse sin problema alguno, en su periferia e incluso fuera de ella.

El peligro para aquellos cineastas que buscan desmarcarse del cliché, y la osadía de buscar que cada realización sea algo nuevo, en términos de Deleuze, hallar un nuevo *diagrama* para cada una de sus realizaciones. Se arriesgan a encontrar una estilística, es decir, construir sus propias convenciones, en definitiva, comenzar a parecerse a sí mismos.¹²³

Por último, toda película tiene la capacidad, al menos como posibilidad, de revelar y hacer aparecer aspectos ocultos, subyacentes e inherentes de una sociedad, haciendo visible lo invisible momentáneamente. Lo curioso es que esto es una posibilidad para cualquier película, aunque no haya activado ninguna de las categorías antes descritas. Es una vía directa al centro mismo de la zona performativa del cine y a su vez la más efímera de todas, al desvanecerse tras su visionado. Si bien, las categorías son funcionales para lograrlo, su empleo no asegura la emergencia de realidad.

Este efecto performativo que nunca está del todo asegurado, es descrito por Diana Taylor, de la siguiente manera: *“la performance hace visible (por un instante, en vivo, ahora) eso que ya estaba siempre ahí: los fantasmas, los tropos, los escenarios que estructuran*

¹²² Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. p. 84

¹²³ Deleuze, G. (2016). *Pintura: El concepto de diagrama* (J. L. Villacañas, Trad.). Cactus pp. 21-41

nuestra vida individual y colectiva."¹²⁴ . Al igual que ella, otros pensadores como Víctor Turner y Óscar Cornago, describen este aspecto de la performatividad. Ambos coinciden en que la cultura se presenta como un *escenario performativo* en el que la comunidad, lo quiera o no, reafirma sus lazos identitarios en un proceso dinámico de creación y disolución de nuevas representaciones mediante las cuales una sociedad y sus individuos se presentan y se entienden a sí mismos "¹²⁵. Esta capacidad, de hacer patente lo latente y visible lo invisible, no busca representar, sino que más bien presentar y develar. En este contexto, es posible formular la siguiente pregunta:

¿Logra hacer visibles aspectos invisibles en una cultura, sistemas de relación, tropos y/o fantasmagorías que normalmente se mantienen ocultos emerger realidades efímeras, singulares e irrepetibles, poniendo en el centro el cuerpo del ser mirante? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

Esta idea, como todas las anteriores, no es nueva. Muchos teóricos y estudiosos del cine han indagado en torno a ella. André Bazin, padre del realismo, en su celebre ensayo "La evolución de lenguaje cinematográfico" distingue una diferencia ontológica entre dos tipos de cine; uno que cree en la imagen y otro que cree en la realidad. El cineasta que cree en la imagen, utiliza todos los recursos del montaje analítico y el amplio repertorio de procedimientos plásticos de la puesta en escena para "*imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado*"¹²⁶. Muy por el contrario, el cine hecho por cineastas que creen en la realidad "*la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella*"¹²⁷.

Siguiendo a Bazin, el cine que cree en la realidad, al renunciar intencionalmente a los sistemas artificiales de producción de sentidos, busca mostrar los verdaderos sistemas de relación entre individuos, situaciones, contextos, etc. Para el autor, a pesar del inevitable montaje (dado por la duración del rollo) y el encuadre propio del dispositivo cinematográfico,

¹²⁴ Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. p. 213

¹²⁵ Cornago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. Gestos. p. 14

¹²⁶ Bazin, A. (2008) ¿qué es el cine?. Ed.Rialp, S. A. p.86

¹²⁷ Bazin, A. (2008) ¿qué es el cine?. Ed.Rialp, S. A. p. 86

ellos no desempeñan ningún papel expresivo o significativo ya que “*lo que cuenta para Flaherty delante de Nanouk cazando la foca es la relación entre Nanouk y el animal, es el valor real de la espera*”¹²⁸. El tiempo propio de la espera de Flaherty, la insistente e incisiva mirada reveladora de Stroheim, el “hacer aparecer” estructuras profundas y relaciones preexistentes en Murnau. Son los ejemplos que el teórico y crítico francés utiliza para dar cuenta de la posibilidad que aquí se describe.

Una película en términos de Bazin, que creen en la realidad, puede emparentarse con lo que Taylor identifica en la performance como sistema de “*transferencia*” cultural. Una imagen cinematográfica para Bazin es capaz de hacer lo que una Performance para Taylor, es decir, hacer visible aquello invisible que ya estaba allí en el seno de la interacción social, como por ejemplo el ya mencionado *tiempo propio de la espera* en Nanouk. A veces, en ciertas películas, se manifiestan tropos, fantasmagorías, presencias imperceptibles de una cultura, que gracias al “ritual de ver cine” se manifiestan y hacen patentes en las mentes y cuerpos de quienes están allí mirando. Se experimenta una aparición, la aparición de una ausencia.

Para finalizar, las teorías que hemos revisado hasta ahora sustenta el dispositivo analítico propuesto, un decálogo de preguntas que en su interior sintetizan los principales aspectos y categorías de la noción de lo performativo y su relación con lo cinematográfico, tal como se ha explorado hasta este punto. Cabe señalar que este conjunto de preguntas no pretende ser definitivo, pues futuras investigaciones podrían ampliarlo y/o modificarlo, mediante la incorporación de nuevas interrogantes, ideas, factores o categorías. Las preguntas aquí formuladas tienen como objetivo identificar las categorías performativas que emplea una película y analizar los mecanismos que utiliza para lograrlo.

¹²⁸ Bazin, A. (2008) ¿qué es el cine?. Ed.Rialp, S. A. p. 85

3. Preguntas del Decálogo:

1. ¿Comete errores técnicos según la forma correcta de hacer películas? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
2. ¿Es autorreferencial, denota o connota en su interior que es una película y/o es consciente de sí misma? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
3. ¿Utiliza operaciones metacinematográficas, contiene otras películas virtuales o hipotéticas en su interior? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
4. ¿Se presenta como una película inacabada y/o en proceso de confección? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
5. ¿Es híbrida, ambigua e inclasificable? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
6. ¿Muestra sus mecanismos de producción de sentido? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
7. ¿Se resiste a tener un mensaje último, un sentido claro y/o un trasfondo cultural interpretable hermenéuticamente? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
8. ¿Logra separar su materialidad de significados? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
9. ¿Desmantela clichés y/o interrumpe convenciones y dicotomías propias de la representación narrativa y figurativa? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismos, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?
10. ¿Logra hacer visibles aspectos invisibles en una cultura, sistemas de relación, tropos y/o fantasmagorías que normalmente se mantienen ocultos emerger realidades efímeras, singulares e irrepetibles, poniendo en el centro el cuerpo del ser mirante? ¿lo hace intencionalmente? ¿Qué mecanismo, estrategias y/o recursos retóricos utiliza para hacerlo o no hacerlo?

Por otro lado, al ser la performatividad un aspecto consustancial al cine, la intencionalidad o no intencionalidad de los cineastas debe ser constantemente interrogada. El decálogo propuesto se presenta no como un cuestionario cerrado, sino como una herramienta de apertura analítica en torno a los aspectos performativos de cualquier realización cinematográfica. De este modo, las respuestas afirmativas o contrarias, no tendrían un valor positivo o negativo. El decálogo es operativo en la medida que permite identificar, describir y analizar los mecanismos de producción de sentido, operaciones retóricas, estrategias formales, dispositivos o maneras que cada realización emplea u oculta, intencional o casualmente.

Es por ello que se establece una distinción entre la “*intencionalidad performativa*”, entendida como la activación consciente y deliberada de aspectos performativos en una realización y la “*casualidad performativa*”, resultado de errores u operaciones no intencionadas que, no obstante, generan efectos performativos. Ejemplos de estas casualidades performativas abundan en la historia del cine como; micrófonos que entran accidentalmente en cuadro, cámaras reflejadas en un espejo o los recurrentes errores de continuidad. Ambas situaciones son válidas; sin embargo, la diferencia radica en las maneras de afectar la realidad y los impactos que esto pueda llegar a tener.

Para ilustrar esta idea, el empleo del decálogo para interrogar, por ejemplo, la tercera entrega de Batman “*The Dark Knight Rises*” (2012) dirigida por Christopher Nolan, de hecho, sería bastante interesante. Dicho análisis debería orientarse a identificar qué convenciones y dicotomías en particular busca perpetuar y con qué intenciones. A su vez, describir, analizar y comprender los mecanismos de ocultamiento de su aspecto procesual, o bien, desvelar las estrategias empleadas para mantener sus aspectos materiales asociados a significados cerrados, se presenta como una valiosa oportunidad para entender aún más de cerca las estructuras internas de la representación tradicional, sus síntomas, efectos en la realidad y descubrir nuevas maneras de subvertirla.

Retomando el ejemplo dado, se podría establecer la hipótesis de que los mecanismos de ocultamiento que emplea estarían dados por mantener el código de un género y la constitución de una diégesis ficticia con alto valor de verosimilitud. El resultado y las

conclusiones de tal estudio, supondrían un valioso aporte para la comprensión del cine en general, incluyendo el narrativo y representacional, que vistos desde una perspectiva performativa abre múltiples posibilidades analíticas, estéticas y políticas.



“The Dark Knight Rises” (2012) dirigida por Christopher Nolan¹²⁹

V. ANÁLISIS FÍLMICO

1. Corpus fímico y criterios de selección

El principal criterio de selección para definir el corpus fue la identificación de una tendencia performativa presente en el cine chileno reciente. Dicha tendencia se manifiesta en películas, cada vez más frecuentes, que buscan cuestionar las lógicas tradicionales de representación y abrir espacios liminoides, propiciando que estas obras transiten por la "zona performativa" descrita en esta investigación. Estas películas no solo parecen ser conscientes

¹²⁹ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 a las 13:21hrs

de la crisis de la lógica tradicional de representación, sino que, en mayor o menor medida, invierten las dicotomías propias de esta. Dicotomías que, por ejemplo, transforman los visionados en acontecimientos liminoides, capaces de reinventar las relaciones entre las realizaciones cinematográficas, los cuerpos que miran, las imágenes que adquieren formas no previstas y, sobre todo, las realidades que emergen o se transforman.

Por otro lado, un criterio adicional para conformar el corpus cinematográfico fue la proximidad cultural, territorial y temporal entre el tesista y las obras seleccionadas. Las películas escogidas buscan también reflejar la mayor diversidad posible, contemplando documentales, ficciones y casos híbridos. El resultado de esta selección es el siguiente corpus: 1) *Rey* (2019), de Niles Atallah; 2) *Pampas marcianas* (2024), de Aníbal Jofré; 3) *Notas para una película* (2022), de Ignacio Agüero; 4) *Los Colonos* (2024), de Felipe Gálvez; y 5) *Ensayo y errores* (2024), de Ignacio Rojas Vallejo.

En este apartado se presenta el análisis de cada una de las películas presentes en el corpus fílmico recién expuesto. Al analizarlas preliminarmente a través del decálogo, como se detalla en la matriz, se pudo identificar qué aspectos performativos fueron activados intencionalmente y cuáles no. En lo que sigue, se presentan los resultados de esta aplicación.

2. Matriz

		Notas para una Película	Pampas Marcianas	Rey	Ensayo y Errores	Los Colonos
		Híbrida	Híbrida	Ficción	Documental	Ficción
1	¿Comete errores técnicos según la forma correcta de hacer películas?	Si	Si	Si	Si	No
2	¿Es autorreferencial, denota o connota en su interior que es una película y/o es consciente de sí misma?	Si	No	No	Si	No
3	¿Utiliza operaciones metacinematográficas, contiene otras películas virtuales o hipotéticas en su interior?	Si	No	No	Si	Si
4	¿Se presenta como una película inacabada y/o en proceso de confección?	Si	Si	Si	Si	No
5	¿Es híbrida, ambigua e inclasificable?	Si	Si	Si	No	No
6	¿Muestra sus mecanismos de producción de sentido?	Si	Si	Si	Si	No
7	¿Se resiste a tener un mensaje último, un sentido claro y/o un trasfondo cultural interpretable hermenéuticamente?	Si	No	No	No	No
8	¿Logra separar su materialidad de significados?	Si	Si	Si	No	No
9	¿Desmantela clichés y/o interrumpe convenciones y dicotomías propias de la representación narrativa y figurativa?	Si	Si	Si	No	Si
10	¿Logra hacer visibles aspectos invisibles en una cultura, sistemas de relación, tropos y/o fantasmagorías que normalmente se mantienen ocultos emerger realidades efímeras, singulares e irrepetibles, poniendo en el centro el cuerpo del ser mirante?	Si	Si	Si	Si	Si

3. Aplicación del decálogo de análisis al corpus fílmico

Con el objetivo de aplicar el decálogo propuesto, este se utilizará para analizar el corpus seleccionado y así demostrar su operatividad. En consecuencia, esta sección se organizará en cinco apartados, presentados en formato de breves ensayos analíticos, cada uno centrado en la performatividad de una película del corpus.

i. La poética del error, entre vacas imaginarias y esteros posibles: Una aproximación performativa a “*Ensayo y Errores*” (2024) de Ignacio Rojas Vallejo.

Lo primero que habría que decir sobre *Ensayo y Errores* es que es una película diseñada de tal manera que su objeto principal es ella misma y su director, que parecieran fundirse en una sola entidad. Al inicio, se presenta como un objeto estético que parece estar en una permanente deriva, dada por una película que no logra hallar su forma ni una temática definida. Lejos de ver en ello un defecto, Rojas lo transforma, intencionalmente, en un afecto. La película, así como su creador, se cuestionan constantemente: “¿qué ser en el mundo y de qué modo serlo?”: En definitiva, ambos se preguntan: “¿qué significo?” Todo esto desde un contexto específico: la boutique de la madre de Ignacio.

Esta pregunta, que será permanente en la película, abre –al menos como posibilidad– un tipo singular de espacio-tiempo, adecuado para la reflexión tanto cinematográfica y estética como autobiográfica. En este contexto, podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que logra transitar, o al menos aproximarse, a aquella difusa y poco definida zona performativa del cine a la que en esta tesis intentamos aproximarnos y analizar. Aquel intersticio en el que se instala la película, en términos de Raúl Ruiz, se presenta como un tipo de cine más cercano a lo “artesanal” que a lo “comercial”, que tiene como principal propósito ser un objeto poético, en tanto que “*sus reglas de entendimiento siguen siendo únicas, siempre singulares, y deben ser descubiertas por cada uno de nosotros*”.¹³⁰

¿Cuáles son aquellas reglas de entendimiento en el caso puntual de *Ensayo y Errores*? Precisamente, ensayar y errar en torno a la realización de una película, en la que la idea de lo que es, puede ser o debe ser una obra cinematográfica está en permanente discusión. De este modo, Ignacio, como director y personaje, se cuestiona si acaso existe la posibilidad de una realización sin tema o forma preestablecida. En consecuencia, la película se transforma en aquello que su propio título enuncia: un conjunto heterogéneo de intentos y operaciones “fallidas” que al parecer buscan interrogar los mecanismos “correctos” de producción de sentido en el cine. Sin embargo, no basta solo con intentar interrumpir convenciones, dismantelar dicotomías y clichés para, en efecto lograrlo. Algunos ejemplos de estas

¹³⁰ Ruiz, R. (2013). “*Poética del cine*”. Ed. Universidad Diego Portales. P.96

estrategias presentes en la película están dados por registros arbitrarios de la vida cotidiana del cineasta en la boutique de su madre, imágenes sin un vínculo lógico o causal, fragmentos desordenados, en un inicio, liberados de una historia.

Por otro lado, la película demuestra ser autoconsciente al presentar constantes interrogantes y cuestionamientos en torno a su propio modo de registrar. Este ejercicio meta cinematográfico produce una suerte de funcionamiento arremolinado o en espiral que gira hacia su centro, ejerciendo una fuerza centrípeta. Energía fácilmente confundible con la hipnotización tan característica de la narración. Aunque el efecto hipnótico sea similar, son flujos cinematográficos que difieren en su naturaleza. En el primer caso se trata de un flujo espacio temporal que devela su artificio y reflexiona en torno a su fabricación y andamiaje, mientras que el segundo hace todo lo posible por ocultarlo. Dicho de otro modo, el mecanismo de funcionamiento en “Ensayo y Errores” está dado por el cuestionamiento de sus propios mecanismos de funcionamiento.

Si bien Ignacio Rojas logra hipnotizarnos y, por lo tanto, alienarnos de nuestros cuerpos, cada vez que instala o prueba un nuevo mecanismo autorreferencial o meta cinematográfico, nos expulsa de su interior, devolviéndonos de súbito a la situación visionado, sea cual sea el contexto de su inscripción. Adicionalmente, Ignacio emplea una estrategia retórica muy elaborada. En una escena en particular, utiliza lógicas propias de la convención para, precisamente cuestionarlas. En la pantalla vemos a un fotógrafo inexperto (él mismo) intentando crear el efecto estético de la moda, de manera artesanal. En ese sentido, la película le da valor a sus costuras y a la vez se refiere a ellas como un error.

Ejercicios como este, de convenciones mal ejecutadas, que producen un efecto alienante, logran abrir una multitud de sentidos posibles y terrenos analíticos que superan las fronteras de lo propiamente cinematográfico. Como ejemplo de aquello, se puede examinar el uso recurrente de la voz acusmática¹³¹ y omnipresente del director durante casi toda la película, un recurso que en primera instancia podría parecer convencional, en el contexto de esta película se desplaza de la convención adquiriendo una dimensión, en este caso psicoanalítica.

¹³¹ La voz acusmática en cine es una voz que se escucha, pero cuya fuente no aparece en pantalla. Normalmente con connotación de autoridad.



“Ensayo y Errores” (2024) de Ignacio Rojas Vallejo¹³²

El mecanismo es el siguiente: Ignacio Rojas utiliza su voz para cuestionar su propia película en tanto objeto estético, y por lo tanto todos los elementos que la componen, entre los que se encuentra la propia voz cuestionadora. Se entra entonces en una puesta en abismo sin fin. La voz, que cuestionando se cuestiona, la mirada que mirando se interroga, así como el cuerpo del realizador vuelto imagen es cuestionado a partir de su propia puesta en escena, ya sea a través de un reflejo o frente a cámara. En definitiva, al utilizar este tipo de paradojas, el trayecto de la película coincide, por momentos, con el flujo psíquico de su propio autor.

En términos psicoanalíticos, la Película-Ignacio pareciera ocupar tanto el lugar del psicoanalista como del paciente recostado en el diván, y por lo tanto las preguntas que en un principio dan cuenta de la figura “genérica” de un cineasta sin rumbo, para transformarse en el contenido psíquico, específico y singular, bordeando lo real, sin nunca poder alcanzarlo.

En este sentido, las preguntas en off dejan de ser inocentes y superfluas; en la medida que la Película-Ignacio se pregunta ¿le podré interesar a alguien? ¿Me puedo configurar como un todo a partir de fragmentos inconexos? ¿puedo llegar a tener un sentido? ¿soy válida? ¿le

¹³² Frame de *“Ensayo y Errores”* (2024) de Ignacio Rojas Vallejo

gusto a mi madre? ¿y qué hay de Celina, podré llegar a ser su película favorita? Haciendo literalmente visible algo invisible: el contenido psíquico de Ignacio.

Volviendo al terreno cinematográfico, Ensayo y Errores es una película que utiliza estratégicamente la convención para generar afectos, invertir dicotomías e intentar salir de los clichés, haciendo emerger realidades, como, por ejemplo, hacer visible su inconsciente. Sin embargo, logros tan notables, contrastan con otras secuencias de la película en las que la misma estrategia pareciera perder fuerza, escenas en las que, por así decirlo, gana lo narrativo. En una escena, Ignacio describe su método de “grabar por grabar” utilizando la metáfora del deportista que entrena diariamente para mantener su cuerpo en forma, comparándolo con su propio esfuerzo por entrenar su mirada.

Si bien, el empleo de la metáfora es operativo en un inicio, a lo largo de la película se torna recursivo y cae en el exceso, en otras palabras, comienza a parecerse a sí misma. Operaciones como la presencia de Ignacio en pantalla, hablar detrás de cámara con los personajes que está filmando y los repetitivos registros de su reflejo son solo variaciones de lo mismo. Lo mismo que había logrado funcionar al director con su obra en la “Película/Ignacio”, al decirse repetidas veces “soy un cliché, soy un fracaso, no puedo ser una película, soy inútil, no tengo forma, mi mamá no le gusta mi forma, a nadie le gusto, Celina no me ama, no le intereso a nadie, en fin, soy un cineasta frustrado”, es que termina de separar aquello que había logrado funcionar. Entonces, aparece la historia.

El derrotismo de Ignacio configura un arco dramático, en la medida que toda derrota supone una meta no alcanzada. Sin restarle mérito a lo logrado con anterioridad que, de hecho, la entidad “Ignacio-Película” no desaparece del todo, aparece paralelamente el cineasta deseando hacer una película, como su capa más visible, el tema central, lo que el espectador ve y entiende. La emergencia de Ignacio-Película desea tener algún tipo de sentido.

Dicho deseo, es conducente a que todo se organice y las relaciones entre personajes y actantes se defina. El remolino se separa de su centro para ser guiado por una trama, marcada por un doble deseo: Ignacio quiere ser un cineasta y hacer una película agradable a

los ojos de su madre, quien tiene una noción de la estética subordinada a su uso comercial, institucional, y publicitario; lo que se opone radicalmente a la mirada de Ignacio, marcada por lo inútil, lo periférico, lo que no importa. He ahí el conflicto central de la trama. Lo que supone, en términos de Fischer-Lichte, una renuncia a un aspecto crucial del giro performativo, la de resistirse a tener un sentido interpretable hermenéuticamente, lo que inestabiliza su capacidad para mantenerse en una zona de indeterminación propia de una obra inacabada.

En todo caso la trama narrativa presente en la obra no es excluyente con sus aspectos, y conviven en su interior. Las operaciones de distanciamiento y extrañamiento siguen activas, funcionando, en paralelo a la narración convencional. De hecho, en cierto momento de la historia, el deseo de conseguir estéticamente el afecto de su madre, es desplazado, al deseo de conseguir estéticamente el amor de Celina, una actriz de profesión y fotógrafa de oficio, que es contratada por la madre de Ignacio para que éste aprenda de ella. En narrativa clásica este es un punto de giro, una suerte de revelación, el deseo de Ignacio sigue siendo el mismo, conseguir afecto femenino a partir de su mirada estética. Esto se ve reflejado, por ejemplo, con la inclusión de material de archivo de otra película, lo que supone una operación meta cinematográfica, al presentar el cine dentro del cine. Sin embargo, el archivo está ahí, cumpliendo una función precisa. Se trata de una escena romántica en blanco y negro de una pareja heterosexual besándose por primera vez para denotar el desplazamiento antes mencionado, o si se quiere decir de otra manera, la sustitución del objeto deseado, que en todo caso sigue siendo el mismo afecto femenino.

Es de todas formas, en esta nueva dinámica entre Celina e Ignacio, en la que se logra activar un nuevo aspecto performativo que, en este caso, correspondería más bien a una “casualidad performativa” más que a su activación intencional. Celina establece un diálogo especulativo con Ignacio, que escapa a sus manos. Ella divaga con libertad y espontaneidad en torno a las infinitas posibilidades de hacer cualquier película. En este fragmento el espectador se convierte en un cocreador de una obra en proceso. Celina, al especular en torno a las múltiples películas hipotéticas o virtuales que se pueden hacer, es que el espectador se ve obligado a proyectar su propio imaginario sobre la pantalla, produciendo sentidos no previstos.

Por ejemplo, cuando Celina despliega la idea de “*que existen una enormidad de películas en las que no pasa nada*”, inventando rápidamente, como en un fluir de conciencia, la idea de “*filmar una vaca y ya*”. Este comentario, en su ligereza, espontaneidad y cotidianeidad, vuelve a instalar la ambigüedad que lo performativo pareciera exigirle al cine. Abriendo la posibilidad de un tipo de cine que, en términos de Bruzzi, se relacione de manera más honesta con la realidad, donde lo cotidiano y lo banal pueden adquirir valor estético sin necesariamente tener un aspecto discursivo, que es justamente lo que busca lograr Ignacio. Celina continúa especulando y proponiendo ideas hipotéticas que se le vienen a la cabeza como una película documental sobre “*la historia de un caballero que conduce su ganado de vacas a través de un estero*”. Imagen de hecho, una vez que Celina se ha ido de Chile para no volver, con la que Ignacio da cierre a su obra, logrando de este modo cumplir parcialmente con su deseo original: el de hacer una película, pero sin lograr con ello ningún afecto. Lo que emerge en nosotros son aquellas vacas imaginarias que seguirán transitando por hipotéticos esteros.

ii. Entre el juego especular, la crítica social y lo cinematográfico: Una aproximación a Pampas Marcianas (2024) de Aníbal Jofré

Aníbal Jofré instala y exhibe desde la secuencia inicial de manera intencional y explícita los mecanismos de producción de sentido de su obra. Este mecanismo, que podría parecer simple e inocente, constituye una estrategia compleja y desafiante: el juego especular en torno a una pregunta. Las imágenes de la película no operan bajo la lógica de causa y efecto; desde las primeras secuencias, las escenas parecen orbitar libremente entre varias diégesis posibles. Esto se logra mediante una estrategia aparentemente sencilla: una pregunta.

La interrogante: ¿Qué piensas de que los pampinos seamos los primeros en colonizar el planeta Marte? abre infinitas posibilidades especulares. Lo hace a través de un juego lúdico que, en términos de Turner, podría considerarse liminoide: un espacio de suspensión de la vida cotidiana que permite la exploración de lo performativo en el cine. Este espacio conecta lo imaginario con lo cotidiano, suspendiendo durante el trayecto de la película los lazos identitarios y jerárquicos del entramado social de María Elena.

De hecho, la secuencia inicial supone un quiebre respecto al modelo representacional clásico. En ella, se presenta a un escolar quien, utilizando su handycam, interroga a sus compañeros de curso, profesores y, en general, a toda la comunidad educativa sobre su disposición a emprender un viaje a Marte y su opinión al respecto. Las respuestas y reacciones son diversas: algunos aceptan el juego con buen humor y elaboran complejas teorías entre risas; otros, especialmente los adultos de la comunidad educativa, responden con cierta incomodidad y de manera escueta. También hay quienes aprovechan la oportunidad para reflexionar críticamente sobre problemas sociales de la localidad, como el aislamiento provocado por el centralismo del país y la sequía del territorio. La respuesta más elocuente es la de una estudiante, quien declara: *“No tiene sentido ir a otro planeta si ni siquiera hemos podido cuidar el nuestro”*.

El juego, sin perder su carácter lúdico, comienza a ser un asunto serio al develar aspectos latentes de la cultura, la comunidad y la territorialidad de María Elena. ¿Qué implica realmente colonizar Marte? Además, el término “colonizar” conlleva una carga histórica, identitaria y política significativa. No solo los Pampinos, sino también la humanidad en general, parecen alienados bajo el auge exponencial de los medios de comunicación. En el caso de los habitantes de María Elena, esta alienación resulta especialmente evidente.

La realización encuentra su hibridaje e indeterminación en su condición de documental sobre una película virtual de ciencia ficción, lo que abre múltiples posibilidades especulares, tanto para los personajes como para los espectadores, quienes se convierten en agentes activos y co-creadores de la obra, proyectando sus propias respuestas en las imágenes. Se conforman así mundos imaginarios que evocan viajes interplanetarios, naves espaciales y astronautas, al tiempo que sugieren de manera subtextual ideas como la desaparición de la Tierra, humanos marcianos y la noción de lo alienígena. La película, en efecto, presenta a sujetos “alienados”: los habitantes de María Elena, un pueblo marcado por el olvido y la precarización, quienes podrían ser concebidos como “extraterrestres” o, al menos, como “extrachilenos” debido a su aislamiento respecto al resto del país.

La obra genera efectos performativos a través de recursos como la autorreferencialidad, el metacine, el hibridaje, el extrañamiento y la ambigüedad, diseñados

para abrir múltiples sentidos posibles. En algunas secuencias, estos mecanismos se exhiben de manera explícita; en otras, se ocultan, pero siempre de forma intencional. La realización, aún inacabada y en proceso, emplea dispositivos retóricos como la autorreferencialidad, la ambigüedad temporal y la reflexión material, para generar en el espectador un retorno a su cuerpo y, con ello, desmantelando dicotomías, en términos de Soto Calderón, propias del régimen representacional. Ejemplos de ello son el cruce de diversas diégesis igualmente verosímiles, donde futuro, presente y pasado parecen convivir, así como la disolución de los límites entre cine documental y ciencia ficción. Esto permite al realizador multiplicar sentidos en torno a las mismas figuraciones, liberándolas de sus aspectos signícos, semánticos y simbólicos. Se emplean diversos formatos y recursos como, foto fija, registro en 4K, video tipo handycam, material de archivo, ópticas aberrantes, que cuestionan constantemente si estamos viendo personas, personajes o ambos.



Pampas marcianas (2024), de Aníbal Jofré¹³³

El uso de elementos económicos propios del género, como trajes blancos, respiradores, diseños sonoros de interferencia y ejercicios lumínicos, permite lograr el efecto

¹³³ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 a las 05:28hrs

de ciencia ficción, incluso de manera más efectiva que algunas películas con grandes presupuestos. El desierto, como telón de fondo, así lo permite. Es tanto Marte como la Tierra. Por otro lado, hacer ciencia ficción desde Latinoamérica se transforma en un gesto de resistencia y emancipación cultural, al apropiarse y resignificar géneros que se nos fueron impuestos.

En este juego de mezclas, los mecanismos retóricos no dejan de ser comentarios sociales: desde un plebiscito sobre si ir o no a Marte hasta escenas que involucran militares, religiosos, familias y jóvenes alrededor de una fogata. Elementos inicialmente separados convergen con liviandad, humor y fluidez, pero con una crítica social patente, característica de lo liminoide en términos de Turner, lo que permite a la obra transitar por la zona performativa del cine.

En la secuencia del despegue, vemos un cohete cuya materialidad revela intencionalmente su artificio. La separación entre lo matérico y lo sígnico también se logra. El desierto, como telón de fondo, adopta una semántica ambigua, no es ningún planeta y a la vez los dos. La película desmantela esta dicotomía temporal y espacial, mientras que sonidos propios del género de ciencia ficción se mezclan con los de una radio antigua de una familia lugareña.

Fiel a sí misma, la película participa en el juego y formula su propia respuesta, que no pretende ser definitiva, sino una más entre muchas. Desde su condición cinematográfica, plantea una crítica social y al cine mismo. Para lograr este efecto performativo, utiliza elementos narrativos convencionales que exponen intencionalmente su artificio. Los “astronautas” no solo despegan desde un espacio neutro generado por posproducción, sino que también llegan a Marte. Los astronautas que arriban a Marte son mostrados mediante material de archivo: fotografías de trabajadores y obreros de un pasado en el que la salitrera aún funcionaba en María Elena. Se ven máquinas, detonaciones para abrir minas y tomas del paisaje, de modo que ya no existe distinción entre Marte y María Elena. Futuro y presente convergen en una temporalidad crítica, heterogénea y ambigua, en estado puro.

iii. Entre la materialidad, el deterioro del olvido y un territorio indómito: una aproximación crítica a *Rey* (2019) de Niles Atallah

La película *Rey* se instala desde un inicio en una zona intersticial entre el código cinematográfico y el discurso histórico escrito que la misma película interroga, lo que podría entenderse como una puesta en abismo que será constante. *Rey* comienza con un epígrafe, seguido de cinco capítulos, para terminar con un epílogo titulado “Apocalipsis”. Esta estrategia retórica logra un extraño efecto al situarse entre el cine y el relato escrito, lugar desde el que cuestiona, precisamente, la validez de los relatos históricos. El epígrafe es el siguiente.

*“Nuestra historia comienza con Orille-Antoine de Tounens, un francés que desembarcó en las costas de Chile en 1858. Viajó hasta el Wallmapu, tierras autónomas de la nación Mapuche. La leyenda cuenta que llegó hasta el extremo sur del continente. Orille-Antoine planeaba unificar esta vasta región y su gente diversa, que Chile y Argentina intentaban desde siglos conquistar, para así crear un reino. El tiempo y la negligencia han deteriorado las huellas de este hombre.”*¹³⁴

El deterioro será empleado, a partir de este punto, como un concepto tanto narrativo como formal. La película se va, literalmente, deteriorando, lo que podríamos denominar como una “*poética del deterioro*”, que supone, a su vez, un divorcio radical de la manera correcta de hacer cine. Presenta deliberadamente aparentes fallas técnicas que son totalmente intencionales: rayaduras sobre la cinta, fragmentos donde el material se encuentra tan intervenido que se pierde el reconocimiento de toda figura posible, así como constantes incongruencias narrativas. Tales operaciones y estrategias, al ser interrogadas desde una perspectiva performativa, producen un efecto de regreso al cuerpo por parte de la audiencia, transformando a espectadores pasivos en agentes conscientes y críticos.

Al alejarse de las convenciones del realismo histórico, la película crea su propio sistema poético, lo que no solo evidencia su autorreferencialidad, sino que se presenta como un artefacto consciente de su artificialidad, un efecto performativo logrado mediante el empleo de diversas estrategias y mecanismos. Por ejemplo, la irrupción de elementos

¹³⁴ Texto inicial de *Rey* (2019) de Niles Atallah

metacinematográficos, como máscaras que se muestran intencionalmente como artificio, el hibridaje entre el realismo histórico, el surrealismo y la abstracción pura, y un final que, más que ser abierto, supone un ejercicio que devuelve a la realidad la ambigüedad que le es inherente.

Si bien no podríamos decir que existen “películas virtuales” en su interior, se produce un efecto particular en el que se instalan relatos históricos virtuales, hipotéticos o posibles. Si la película tuviera un tema central, este sería la ambigüedad de la historia oficial, algo que se deja en evidencia en toda la secuencia del juicio y el encarcelamiento de Orélie-Antoine, quien, tras ser traicionado, comienza un delirante viaje, sin retorno, hacia la locura. La abstracción formal, por momentos, parece acompañarlo, adquiriendo así una suerte de valor semántico que podría formularse bajo la lógica de la metáfora: el deterioro de la película equivale a la locura del personaje. Esto se hace evidente a partir del capítulo “La fiebre”, en el que las imágenes son intervenidas, rayadas y deterioradas, los sonidos se ven distorsionados y la coherencia narrativa se vuelve cada vez más difusa.



Rey (2019), de Niles Atallah¹³⁵

Este mecanismo, en todo caso, le permite a la película interrumpir las convenciones de la narrativa tradicional, ya que pareciera no haber un desenlace claro. A su vez, activa el

¹³⁵ Imagen extraída de [\[Link\]](#) sábado 4 de ene. de 25 a las 05:34hrs

hibridaje entre secuencias oníricas y atmósferas altamente sensoriales, abstractas y experimentales, permitiendo la mirada cocreadora del espectador, quien, ante la interrupción narrativa y el develamiento del artificio, se ve posibilitado a completar una obra que se presenta, de principio a fin, como un proceso en desarrollo, inacabado, aún por terminar. Esto disuelve las dicotomías propias de la representación tradicional.

Por otra parte, la película hace evidentes aspectos latentes que normalmente se mantienen ocultos. En primer lugar, la separación identitaria entre el pueblo mapuche y las huincas. En esta colisión identitaria, que la película instala, parecieran emerger, desde una zona liminoide, las fantasmagorías del genocidio producto de la conquista, los imaginarios impuestos a quienes originalmente pertenecían al territorio y la incapacidad de los chilenos para comprender, representar o formar parte de la cosmovisión mapuche, que siempre les será ajena.

Por otro lado, la película no solo cuestiona la validez de los relatos históricos, sino que también interroga las fronteras territoriales. Una vez que han cruzado el río Biobío, Orélie-Antoine plantea la idea de que esas tierras no le pertenecen a Chile, formulando una simple pregunta a su guía: *¿Ves a algún chileno aquí?*

Fiel a su propósito de interrogar los relatos históricos, la película termina por devolvernos la pregunta sobre ¿qué es “Chile”? , más allá de ser una construcción retórica encapsulada en libros, mapas y discursos que, en realidad, tienen poco que ver con el territorio que habitamos. Nos devuelve, al menos a quienes nos consideramos chilenos, la pregunta por nuestra propia identidad. Chile se presenta como un espacio indefinido, una categoría vacía que solo sirve para reafirmar una convención que, en el fondo, es artificial. La película revela que la identidad chilena equivale a pura ambigüedad: no somos ni españoles, ni mapuches, ni selknam, ni huincas, ni mestizos, ni nada que pueda identificarse claramente. A fin de cuentas, vivimos al fin del mundo.

iv. La convención del Western en la periferia de su territorio: el ocultamiento de la subversión en Los Colonos (2023), de Felipe Gálvez

Los Colonos (2023), de Felipe Gálvez, como toda película, presenta aspectos performativos. Se trata de una obra que emplea intencionalmente una narrativa tradicional, para interrumpir ciertas convenciones que la sostienen. En ese sentido, es una película de especial interés para este estudio, ya que, al ser interrogada desde una perspectiva performativa, se ve obligada a desvelar los mecanismos que emplea para interrumpir tales convenciones. El análisis, por tanto, se orientará a identificar y describir dichos mecanismos y estrategias retóricas. Asimismo se explorará, las intenciones de Gálvez al operar de esta manera y la realidad que busca hacer emerger mediante esta particular estrategia.

Esta mixtura se plantea desde el inicio. La película se inscribe en el género western, propio del cine estadounidense, pero lo hace desde Sudamérica, específicamente en Chile, en el extremo sur de su territorio: La Araucanía. Este gesto, por sí solo, es subversivo. El desplazamiento del contexto desde el que emerge tiene connotaciones políticas, culturales e identitarias. La industria hollywoodense no sólo ha impuesto las convenciones del cine, sino que además, se ha adueñado de la posibilidad de su ejecución.

La obra logra, con maestría y gran oficio, adscribirse narrativa y formalmente al género que busca criticar. Estratégicamente, entra en el terreno de lo ya visto, de lo ya hecho, del cliché, para, desde ese lugar, ser subversiva, contestataria y emancipadora, en la medida en que instala tanto una crítica social como cinematográfica. Adoptar la forma de aquello que se busca subvertir es una astuta estrategia que, por cierto, funciona.

La trama narra la historia de Segundo, un mestizo entre mapuche y chileno, quien goza de una puntería excepcional, talento que lo lleva a ser elegido para acompañar a Maclenan, un ex militar inglés, en la misión de delimitar las tierras que el Estado chileno le otorgó al terrateniente José Menéndez; dicho de otro modo, para matar a los indígenas que se estaban robando su ganado. Antes de partir, Menéndez da la orden de que se incorpore un tercer integrante a la misión Bill, un mercenario estadounidense, en la expedición a caballo.

Así, los tres personajes emprenden un viaje con un objetivo claro, empleando códigos del género que resultan reconocibles y familiares. Además, la película permite que el espectador se identifique con su protagonista, quien desea liberarse del poder. El poder, en este caso, reside en la figura de José Menéndez, y la estrategia de emancipación está dada a partir de la recompensa monetaria que recibirá Segundo tras cumplir la misión. Con ello, la película pareciera promover y reafirmar la red de relaciones y jerarquías instaladas al interior del modelo neoliberal que, entre otros dispositivos, utiliza las categorías de “libertad”, “dinero” y “meritocracia” para mantener su hegemonía.

La estrategia retórica empleada por Gálvez para ocultar la dimensión contestataria y crítica de su película es bastante elaborada y efectiva: el silencio. La historia construye, en las mentes de sus espectadores, un verosímil que los lleva a identificarse fácilmente con su protagonista y, por lo tanto, con su deseo de emancipación. Tras la quietud, el silencio y la aparente sumisión de Segundo, se oculta el poder crítico de su mirada.



Los Colonos (2023), de Felipe Gálvez¹³⁶

Los Colonos, gracias a su apariencia de película de entretenimiento, logra instalar de manera efectiva un germen subversivo en una cantidad importante de espectadores. Tal estrategia adquiere una dimensión performativa en la medida en que activa en la audiencia la

¹³⁶ Frame de la película *Los Colonos* (2023), de Felipe Gálvez

idea de la mirada, la quietud y el silencio como gestos de resistencia y el poder que ello implica.

Por otro lado, si la mirada es el mecanismo crítico, la película se vuelve contestataria y subversiva tanto en sus aspectos formales, como en su propia forma de mirar. A través de la cámara, se desvelan y reinventan convenciones propias del western, género estadounidense por excelencia, y por extensión una crítica al modelo neoliberal que lo promueve.

Las principales convenciones formales que *Los Colonos* interrumpe, son el uso idiomático en las películas. En esta obra, interactúan sin jerarquías, diversas lenguas como el español, el inglés y el oná que parecieran convivir de manera normalizada. Por otro lado, el formato 4:3 rompe con un código fundamental del western, que es el uso de formatos panorámicos, así como una forma poco convencional de presentar el desenlace. Tras el clímax de la película, que consiste en la violenta matanza del pueblo Selknam, viene una elipsis que omite el desenlace de la historia, el que se nos narra y que debemos imaginar como una película virtual. Dicha operación produce un efecto de distanciamiento crítico por parte del espectador, ya que el genocidio resulta inimaginable: la imagen de la muerte.

Un funcionario del estado chileno se reúne con José Méndez, siete años después de la misión. Con la intención de ocultar el brutal genocidio que Maclenan ejecutó junto a Segundo, quienes instalaron una trampa para que los nativos del lugar se acercaran a un campo abierto lleno de comida. Desde la distancia los exterminaron a todos. El sangriento recuerdo de dicho evento, siete años después se ha transformado en un obstáculo para el estado chileno de unificarse como nación. La intención del gobierno, es que todos se identifiquen como chilenos, incluidos los “indios”.

En un claro ejercicio metacinematográfico, se utiliza el cine dentro del cine, exhibiéndolo en su capacidad performativa de crear realidades; en este caso, la de ocultar el incómodo y sangriento recuerdo. El agente del Estado pone en escena a la familia de Segundo y su esposa, tomando el té, con vestimentas occidentales. Imagen que pretende ser utilizada como símbolo de la reconciliación, paz y armonía de un país en el que “todos” deben ser

considerados como “chilenos”. En esta escena tiene lugar el último gesto de resistencia, que, coherentemente, tiene que ver con el silencio y la inacción. Cuando el agente del Estado le indica Kiepja, esposa de Segundo que tome una taza de té para que la imagen quede más “bonita”, ella se resiste, callada, sin moverse. Mientras el ministro le grita detrás de cámara: “¿Quiere ser chilena o no?”, ella se resiste con la subversiva potencia de su mirada, silencio y quietud.



Los Colonos (2023), de Felipe Gálvez¹³⁷

Los Colonos logra un interesante efecto de hacer visible aspectos invisibles, a través del mecanismo del ocultamiento. Al emplear las convenciones propias del western, se esconde, bajo el encantamiento hipnótico de la narración tradicional, un fuerte contenido crítico. Dicha operación, produce de hecho, un espacio liminoide del que pueden emerger realidades efímeras y singulares desde la periferia geográfica y cultural de su contexto. Utiliza de este modo su aparente adhesión a la representación narrativa y figurativa, para cuestionar tanto a las bases de un género, como a las industrias que lo perpetúan. Así, la película adquiere connotaciones políticas e identitarias, no sólo al hacer visible la dominación cultural que ha ejercido Estados Unidos sobre Chile y Sudamérica en general, sino que, es contestataria al realizar la misma operación, pero esta vez invertida. Los Colonos supone una apropiación y resignificación de la identidad estadounidense desde el extremo sur de América.

¹³⁷ Frames, secuencia final de la película Los Colonos (2023), de Felipe Gálvez

v. Entre la poética de la ambigüedad y la retórica de lo imposible: Una hipótesis sobre la performatividad del cine como horizonte en *Notas para una película* (2022) de Ignacio Agüero.

Notas para una película no es una película, es un mecanismo que logra mantener su ambigüedad en el trayecto de su duración. Es por ello que se presenta como un caso paradigmático y funcional para aproximarse a la siempre incierta e indefinible *zona performativa del cine*, tal y como se ha intentado esbozar en esta tesis: como aquel campo de intersticio epistémico, dinámico y sin límites claros, entre los estudios de cine y los estudios de performance. Una película, al transitar por dicho territorio, deja de entenderse como tal, y se ve obligada a redefinirse, ya no como un objeto cultural, sino más bien como una suerte de “espacio-duración liminoide” capaz de crear, o al menos posibilitar, la emergencia de nuevas realidades. En lo que sigue, nos aproximaremos a describir los mecanismos retóricos, estrategias formales y dispositivos de producción de sentido de este peculiar fenómeno y sus efectos performativos.

Paradójicamente, lo primero que hace *Notas para una película*, es situarnos en un contexto, pilar fundamental de la representación tradicional, para desde ese lugar, comenzar a deconstruir sus lógicas. Tras su título, se describe como una libre adaptación del libro “*Diez años en la Araucanía 1889-1899*” escrito por el ingeniero belga Gustave Verniory, personaje histórico que vino a Chile para construir vías ferroviarias hacia la Araucanía.

Tanto el contexto histórico, su personaje como la diégesis construida, sirven de base para presentar o, mejor dicho, activar el funcionamiento de un mecanismo-fílmico que opera de manera autónoma. Ignacio Agüero solo forma parte de un dispositivo sobre el cual no tiene autoridad desafiando, con ello, la figura del “autor”. Tales mecanismos de funcionamiento, más adelante serán desobedecidos, rompiendo no solamente con las convenciones propias del cine tradicional, sino con sus propias reglas internas, generando múltiples paradojas, puestas en abismos que no paran de crecer e intencionales encrucijadas que llevan a cuestionar al propio cine, algo característico en la obra de Ignacio Agüero.

Así, La realización se presenta como un ejercicio cinematográfico híbrido entre el documental, el ensayo-fílmico y la ficción, sin terminar de ser ninguno de ellos. Sin embargo, no renuncia sin más a la representación, sino que, en términos de Soto Calderón, supera sus lógicas. Utiliza deliberadamente mecanismos propios de la representación tradicional, sus estrategias y operaciones retóricas para, intencionalmente abrir incuantificables sentidos posibles que, en su duración, se yuxtaponen, multiplican e incluso anulan, imposibilitando toda interpretación cerrada.

El título mismo de la obra funciona como un mecanismo poético con efectos performativos. La frase *Notas para una película* supone una paradoja que, al ser el nombre de la obra, desestabiliza las expectativas del espectador, quien suele ver en los títulos una descripción o, al menos, un marco de comprensión de lo que verá. Este título, en cambio, es ambiguo y polisémico, lo que no permite determinar con exactitud si se trata de una película finalizada o de lo que, en realidad, sugiere la frase: las notas preliminares que un realizador escribe para conceptualizar una película. Además, el título genera un segundo efecto performativo, de carácter poético, que al operar bajo la lógica de la intertextualidad evoca a *Apuntes para una Orestíada Africana* (1970) de Pier Paolo Pasolini, que a su vez amplía los horizontes hacia la antigua Grecia con la trilogía de obras dramáticas escritas por Esquilo. El título, por sí solo, parece enunciar que habrá una reflexión temporal e intertextual con otras películas.

De esta manera, la realización transita libremente entre las crónicas personales de Gustave, la figura del tren, el tópico del extractivismo, el fracaso del proyecto moderno, así como la imposibilidad que tiene su propio “autor sin autoridad”, de realizar una película, que solo podemos imaginar como espectadores activos, conscientes y críticos. La imposibilidad, en todo caso, no pretende ser capciosa e inclasificable, de hecho, es muy clara: realizar una película que emplee el “realismo histórico” para narrar la vida de un personaje como Gustave Verniory, requiere un presupuesto tan elevado que, al menos bajo las convenciones tradicionales, resulta imposible de realizar en Chile. Lo interesante es que, en la propuesta de Ignacio, dicha imposibilidad se presenta como su principal mecanismo de libertad que, por cierto, es llevada al extremo.

El sistema-película, así entendido, se presenta como un objeto inclasificable, sustentado en lo que se podría describir como una “*poética de la ambigüedad*”, caracterizada por el devenir de todos sus elementos al interior de un mecanismo no narrativo, en el que se instala una deriva poética, formal y estética en la que sus personajes, realizadores, espacios, tiempos e incluso el propio director parecieran suspenderse en un gran bloque de espacio-duración sin un rumbo aparente. Este sistema establece una suerte de vinculación entre imágenes a partir del no-vínculo. Por un lado, no hay una relación causal entre un elemento y otro, al estilo de un guion clásico. Lo que no es equivalente a la ausencia de vínculos entre imágenes, sino más bien lo que genera el sistema es otro tipo de vínculo, dado por la apertura de múltiples sentidos posibles.

Algunas de las estrategias que Ignacio emplea para lograr tales efectos son el devenir de formas, situaciones, modalidades y, en definitiva, estímulos impredecibles y azarosos, que se van acumulando, sumando unos con otros. “*Notas para una Película*” se aproxima a la zona de performatividad del cine por la saturación de significados, convenciones y lugares comunes, que en su multitud parecieran apuntar a todas direcciones desmantelando clichés y dicotomías propias de la representación tradicional. Tales mecanismos de apertura convierten a *Notas para una Película* en una suerte de anti-película.

Por su parte, en términos del diseño sonoro, la obra pareciera querer renunciar a la música y para ello, paradójicamente, recurre a ella. Durante la secuencia inicial de créditos, oímos un prolongado acorde grave que parece provenir de un órgano de vientos. El inicio utiliza la convención musical, que genera un efecto y afecto de misterio muy frecuente en las películas de suspenso. Sin embargo, al irrumpir la primera imagen de la película, que será una de las pocas a color, se muestra un buque marino sobre el mar. El sonido que antes pensábamos que era parte de una banda sonora, ahora se confunde con un sonido diegético, pero no queda del todo claro. Este mecanismo, de rupturas de convenciones utilizando las propias convenciones, forma parte del ejercicio-fílmico.¹³⁸

¹³⁸ Salas, D. A. (2024). *Análisis musical en "Notas para una película" de Ignacio Agüero: Declaraciones, contradicciones y significados*. Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por otro lado, el oleaje marca un ritmo y el viento sirve de base sonora, elementos que se utilizarán de forma constante a lo largo de la obra al igual que el sonido del bosque, animales, ríos, etc. El sonido de la naturaleza sustituye la función de la música en una realización que puede ser analizada en términos musicales, pero sin instrumentos ni canciones, lo que supone una reflexión material sobre su sonoridad. Otro ejemplo de ello es que, antes de que termine la imagen del buque, oímos golpes a una puerta de madera, que no significa, en principio, nada y a la vez puede significar cualquier cosa. Comienza nuevamente un pasaje musical con un órgano, y una lejana voz femenina que repite entonadamente una palabra ininteligible, una mezcla entre “*acércate*” o “*despiértate*”, el ritmo del oleaje y una melodía disonante que, instalando nuevamente una construcción sonora que evocan el código de terror o del misterio en el cine, a los pocos segundos se detiene. Ignacio instala una expectativa, para romperla de súbito generando un efecto de distanciamiento que devuelve de inmediato al espectador a su cuerpo, y lo hace consciente de que, de hecho, está en el cine viendo algo que parece ser una película.¹³⁹



Notas para una película (2022) de Ignacio Agüero¹⁴⁰

La primera secuencia consiste en un largo y reposado plano secuencia en blanco y negro que, por sí solo, cumple con todos los parámetros establecidos en el decálogo propuesto en esta tesis y, de hecho, lo amplía, Tal secuencia introduce todos los aspectos performativos que se mantendrán a lo largo de la obra. De manera intencional, se presenta como un

¹³⁹ Salas, D. A. (2024). *Análisis musical en "Notas para una película" de Ignacio Agüero: Declaraciones, contradicciones y significados*. Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹⁴⁰ Fame de *Notas para una película* (2022) de Ignacio Agüero.

fenómeno autorreferencial, metacinematográfico, aparentemente autoconsciente, reflexivo sobre su propia materialidad y que, al mismo tiempo, se libera de sus aspectos puramente semánticos. La realización exhibe deliberadamente su proceso de confección, revelándose como un proyecto inacabado que invita al espectador a participar activamente en su cocreación. Por otro lado, es híbrida, ambigua e inclasificable. Expone de forma intencionada sus mecanismos de producción de sentidos, instala películas virtuales e hipotéticas en su interior y desmantela clichés y dicotomías habituales para la representación tradicional. Todo esto se profundiza y se complejiza progresivamente a lo largo de su desarrollo.



Notas para una película (2022) de Ignacio Agüero¹⁴¹

El mecanismo empleado en apariencia es simple: se trata de un extenso y pausado paneo en 360° de derecha a izquierda que recorre el paisaje de la estación de tren de Angol que, actualmente se encuentra abandonada, deteriorada y en desuso. En dicho recorrido, vemos primero a Ignacio Agüero, quien se dirige directamente a cámara, como si se dirigiera al público, para contarnos la historia de cómo el personaje histórico de Gustave Verniory, llegó a Chile en 1889, a la estación de Angol, el mismo lugar desde el que Ignacio nos habla, pero en 2022, en un evidente y productivo ejercicio de puesta en abismo, que consiste en referirse al espacio en el que está parado, para describir hechos que ocurrieron allí hace más de 130 años atrás.

¹⁴¹ Fame de *Notas para una película* (2022) de Ignacio Agüero.

Luego, Agüero le da instrucciones a Alexis frente a la cámara, con guion en mano, el actor que interpreta al personaje de Gustave Verniory. El paneo sigue su curso y muestra a lugareños del sector, curiosos de la filmación. Cuando volvemos a ver el cuerpo del actor, ahora está interpretando al personaje de Gustave Verniory, quien a su vez nos vuelve a “contextualizar”, en un ejercicio parecido al que, hace un instante Ignacio había hecho. La puesta en abismo se profundiza aún más. Ahora es el personaje de ficción, quien nos cuenta eventos históricos reales, desde la llegada de Antoine de Tunes a Chile, el autodenominado Rey de la Araucanía, en 1860, para luego describir cómo el coronel Cornelio Saavedra fue conquistando territorios Mapuches hasta llegar al río Bio-Bio. La narración de Gustave llega hasta su propio presente, describiendo su misión de poner vías y puentes ferroviarios hacia el sur de Chile, símbolo de modernidad que no llega a ser el tema de la película, ninguno lo llega a ser, ni pretende serlo.

En resumen: en esta secuencia se ve tanto a Ignacio Agüero, el equipo de filmación y los habitantes de la ciudad de Angol, personajes de ficción instalando una diégesis inclasificable e indescriptible. En el que el tiempo, en tanto materia del cine, se ve modificado, así como el propio espacio en el que se ubican. Dicha reflexión formal funcionaría a lo largo de lo que, en términos de Deleuze, podría ser entendido como un bloque de “*espacio-duración*” en el que el tiempo se difumina entre el año mismo de la filmación (2022), el año en el que el personaje de la historia llega a Chile (1889), quien a su vez se refiere a acontecimientos que tienen lugar entre los años 1860 y 1889. No hay pasado, futuro, ni presente, tanto el espacio como el tiempo se ven deformados.¹⁴²

La realización permanentemente alude a sí misma y su proceso de creación. Incluso, mostrando la referencia cinematográfica de la misma. Vemos cómo el equipo de realización mira la película “*Ahora te vamos a llamar hermano*” (1971) de Raúl Ruiz, al interior de una sala de cine, al igual que nosotros. Es como si la propia película nos devolviera la mirada o nos hiciera conscientes de que estamos viendo una película. En este visionado, la actitud del

¹⁴² Salas, D. (2024). “*Aproximaciones hacia un giro performativo situado en el cine: Sobre la estilística situada performativa en el cine en Latinoamérica contemporánea*” Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

equipo de rodaje y sobre todo de Alexis, el actor principal, es de máxima concentración, ya que están viendo la referencia de la película que saben de antemano que no podrán realizar. Todo esto es exhibido como si no supusiera error alguno, lo que da cuenta de su intencionalidad. La pantalla se vuelve una especie de espejo que refleja el acto de ver una película.¹⁴³

El sistema-película, como se ha dicho, no evita vehiculizar temáticas que, de hecho, son altamente delicadas. Como, por ejemplo, la “pacificación” de la Araucanía, el colonialismo, el extractivismo, pero que no son sistematizados en una narrativa cerrada, sino presentados como fragmentos sueltos, sin estructura, cosas que van y vienen, en fin, algo similar a lo que ocurre en la vida fuera del cine, puro devenir, pura ambigüedad. El mecanismo-cinematográfico de Agüero, utiliza el dispositivo del fluir de la conciencia para su funcionamiento. Elementos como el ferrocarril, símbolo de progreso, el despojo del pueblo mapuche, la presencia de una mujer oriental en una plaza de pueblo, conviven sin jerarquía alguna con las secuencias de silencio en las cantinas, los intentos de Gustave de encender una pipa sin poder hacerlo por el viento, así como el espacio del ocio de los personajes en los que al parecer no hacen nada, todo ello está en un mismo nivel, no hay algo que pese más que otra cosa. Tal estrategia, permite que el espectador tome sus propias decisiones, complete las ausencias y proyecte sus propias interpretaciones. De igual modo, el sistema-película no espera provocar un efecto predeterminado o prefigurado, abriéndose a la posibilidad de que alguien que la esté viendo se aburra, duerma, distraiga o incluso salga de la sala.

Este enfoque, como señala Andrea Soto Calderón, transforma las imágenes en superficies abiertas que permiten al espectador co-crear significados, habitar las imágenes el tiempo necesario para que se cree una formación, en el que cada ser mirante es libre de construir su propia red de significados. El sistema está ahí, funcionando simplemente, sin mayor intención que el mero hecho de especular en torno a una película imposible. Por lo mismo se da lugar a cualquier cosa que pueda surgir como, por ejemplo, secuencias donde vemos al equipo de realización jugando con la maquinaria del cine, imágenes y situaciones

¹⁴³ Salas, D. (2024). *“Aproximaciones hacia un giro performativo situado en el cine: Sobre la estilística situada performativa en el cine en Latinoamérica contemporánea”* Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

sin un sentido lógico se constituyen como elementos totalmente válidos, aunque aislados, flotantes, en los que, por ejemplo, ir a dar un paseo por el bosque o probarse distintos vestuarios para la siguiente grabación aparecen sin mayor problema.

La propia película es desobediente a la norma del cine y a sus propias normas. La figura de Ignacio Agüero, como se ha dicho, es un elemento más dentro del sistema y se ve cuestionado como autoridad recurrentemente, como por ejemplo cuando su productora no le hace caso a una de sus instrucciones, o cuando Alexis el actor belga critica el guion diciendo que no tiene sentido, para luego improvisar una escena que tampoco lo tiene, entre otras situaciones similares que, a la larga deconstruyen la idea del “director de cine”. La decisión de dejar escenas como estas al interior de la realización, da cuenta de que Ignacio no busca imponer su mirada, sino dejar que su dispositivo que ha diseñado opere por sí solo.¹⁴⁴

A propósito de la desobediencia, que pareciera ser parte clave del mecanismo, hay una escena particular en la que aparece por última vez una cantina. En esta escena, una persona externa al grupo de realización, se pone a cantar “desobedeciendo” al director, en señal de “protesta” ya no política o ideológica, sino identitaria, como si quisiera decir: ¡en las cantinas se canta! En un aparente estado de ebriedad, el cantor rebelde, hace el intento de empezar varias canciones sin éxito, pues nadie parece apoyarlo, es un rebelde solitario. Entre los balbuceos, se logran identificar al menos dos canciones, “*Río, Río*” de Los Huasos Quincheros y “*Yo vendo unos ojos negros*” de autor desconocido, ambas canciones que se inscriben dentro del folclore chileno, pero que no logran articularse ya sea por el estado de ebriedad del cantante o porque simplemente nadie se sabe bien la letra, hasta que alguien del equipo de filmación les pide que se calle, esta secuencia termina con un brindis de Gustave Verniory.¹⁴⁵ La decisión de dejar esta escena no es de Ignacio, sino del propio sistema-película.

¹⁴⁴ Salas, D. A. (2024). *Análisis musical en "Notas para una película" de Ignacio Agüero: Declaraciones, contradicciones y significados*. Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹⁴⁵ Salas, D. A. (2024). *Análisis musical en "Notas para una película" de Ignacio Agüero: Declaraciones, contradicciones y significados*. Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Entre los aspectos ocultos y redes de relaciones que emergen durante el visionado, en tanto espacio liminoide, destaca la profunda distancia cultural e identitaria entre los “huincas” y el pueblo Mapuche. Agüero, que no busca imponer su visión al limitarse a filmar dicha distancia que, en términos de Stella Bruzzi, emerge a partir de un encuentro, la colisión entre los sujetos filmados, la cámara y, en este caso la inserción deliberada del personaje ficticio de Gustave Verniory, quien escucha en silencio a una familia Mapuche que, al estilo de “ahora te vamos a llamar hermano” de Raúl Ruiz, lo presenta sin cortes.

Hay dos entrevistas filmadas en plano secuencia, que muestran a Mapuches hablándole al equipo de realización sobre varios temas que “Notas para una Película”, simplemente acepta sin transformarlos en su centro. Tópicos como su identidad como pueblo, luchas de recuperación territorial, tradiciones y el despojo al que han sido sometidos, con ritmos, pausas y sonoridades que nos resultan ajenas, incluso para Ignacio, quien es declarado literalmente como “*un hermano no-mapuche*” al inicio de la primera entrevista. Esta distancia cultural e identitaria, también es lingüística y se expresa de manera lúdica, en la puesta en escena en la que se le trata de enseñar a Gustave Verniory los números en Mapudungun, y la dificultad que tiene el actor, de origen belga, de por un lado sostener al personaje ficticio y su dificultad real para pronunciarlos correctamente. Otro aspecto oculto que se desvela a lo largo del visionado es el fracaso del proyecto de modernidad en Chile, el que se redujo a una economía basada en el extractivismo de materias primas, que por un lado tiene efectos nocivos para el medio ambiente y, por otro, benefician únicamente a una élite reducida que se ha adueñado prácticamente de todo.

Otra estrategia empleada para hacer visibles aspectos invisibles, está dada por el uso de la voz acusmática de Ignacio, que lee un pasaje de las crónicas de Gustave Verniory. En la que los trabajadores ferroviarios se quejan y hacen una protesta, exigiendo el pago de su salario. Al leer el diario, se refiere a los cantos de protesta; “*al banco, al banco, pago, pago*”. Lo interesante es que, por falta de actores, los protestantes son el equipo de realización, incluyendo a Alexis-actor, quienes se aproximan a Gustave Verniory-personaje, acompañado por el mismo grupo de realización. En este caso, el ejercicio del canto de protesta se vuelve complejo, ya que el mismo sujeto canta dos veces desde posiciones radicalmente opuestas,

como ser acusmático, así como parte del equipo de realización “autor sin autoridad”. El canto de protesta de Agüero, en este caso, pareciera ser una protesta en contra de algo más, que podría ser el canto de protesta de muchas cosas al mismo tiempo, entre las que se podría incluir, una protesta contra las injusticias sociales, una protesta por el aumento del salario, así como una protesta en contra de las convenciones propias del cine y el bajo presupuesto que se le destinan a las películas en nuestro país. Sea el caso que sea, la protesta no logra cambiar nada porque, cuando la masa llega frente a Gustave, este les ofrece vino y un gran banquete. Todos quedan contentos y los protestantes se convierten en ovejas.¹⁴⁶



Notas para una película (2022) de Ignacio Agüero¹⁴⁷

A modo de cierre, *Notas para una película* no concluye, sino que persiste. En tanto sistema construido a partir de fragmentos, ambigüedades y rupturas de sentido, trasciende los límites de la representación, posibilitando lo inesperado. Es un cine que se niega a cerrarse sobre sí mismo, y en esa negación, en ese flujo constante de imágenes y sonidos que multiplica sentidos más que cerrarlos, reside su capacidad performativa. *Notas para una*

¹⁴⁶ Salas, D. A. (2024). *Análisis musical en "Notas para una película" de Ignacio Agüero: Declaraciones, contradicciones y significados*. Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹⁴⁷ Fame de *Notas para una película* (2022) de Ignacio Agüero.

película despliega un horizonte de posibilidades que exceden a la visión de su propio autor, donde lo que importa es lo que cada mirada puede proyectar, imaginar y construir. Así, la realización se presenta como una duración para pensar el cine, para habitarlo, soñarlo y especularlo, configurándose como un acontecimiento siempre en fuga de sentidos, un espacio de pura desobediencia y creación que nunca deja de ser posible. En su desobediencia, la película termina por abrir un espacio para especular, habitar y repensar las imágenes mismas del cine, como un flujo inagotable de posibilidades, en la que lo performativo se configura no como su centro sino como horizonte inalcanzable.

VI. CONCLUSIÓN.

El punto de partida de esta tesis fue una idea que, en un principio, parecía simple: interrogar al cine desde la noción de lo performativo. Sin embargo, rápidamente se evidenció que dicha noción, de por sí, es muy compleja, carece de un consenso claro en su definición y supone enfrentarse a problemas epistémicos, paradojas conceptuales e incluso contradicciones entre teorías. Esta ambigüedad se debe, en parte, a la poca claridad con la que los pensadores de los estudios de performance definen el término. Por ejemplo, Antonio Prieto Stambaugh lo describe como una “esponja mutante que lo absorbe todo”, mientras que Óscar Cornago lo considera un “comodín conceptual” que condensa las ideas del siglo XX. Esta misma indeterminación que plantea desafíos también constituye su mayor fortaleza, pues permite su desplazamiento a teorías tan diversas como las de Diana Taylor, Víctor Turner, Erika Fischer-Lichte, Andrea Soto Calderón, Judith Butler, Stella Bruzzi, Erik Bullot e incluso el propio J. L. Austin, quien acuñó el término. Para todos ellos, la noción se presenta útil y operativa precisamente gracias a su profunda flexibilidad, que posibilita repensar cualquier objeto, concepto o fenómeno. Todo ello fue el primer hallazgo.

Por otro lado, los enunciados performativos crean la realidad que enuncian, lo que pone en crisis la lógica representacional sobre la que se basa el pensamiento occidental tradicional. El cine, como medio de representación, también se ve cuestionado. Surgió, entonces, la necesidad de intentar esbozar un enfoque específico para analizar, de manera sistemática, el cine desde una perspectiva performativa. A nivel metodológico, la

construcción de tal enfoque consistió, primero, en identificar aspectos, rasgos, características y categorías de análisis a partir de una rigurosa revisión bibliográfica interdisciplinaria que empleara el término de lo performativo. Un hallazgo importante fue que todos los estudios examinados aplican el término de maneras distintas y, al mismo tiempo, comparten ciertos puntos en común. El camino, en consecuencia, fue concentrarse en identificar dichos aspectos o rasgos compartidos entre teorías. En esta indagación se pudieron identificar al menos tres aspectos transversales a la noción de lo performativo: la presencia de un cuerpo, el tiempo presente y la emergencia de una realidad.

Inicialmente, se buscó formular categorías de análisis; sin embargo, dicho ejercicio produjo importantes contradicciones, ya que todas las categorías parecían estar interrelacionadas. Esto, lejos de ser un problema, resultó ser un hallazgo significativo: lo performativo se resiste a categorías de análisis cerradas y delimitadas. Por lo tanto, un momento clave en el desarrollo de la tesis fue renunciar a establecer categorías y, en su lugar, formular preguntas, lo que resultó mucho más orgánico tanto para el objetivo del estudio como para la noción misma. Lo que llevó a la construcción de un “decálogo” de diez preguntas que no buscan respuestas cerradas, sino que funciona como dispositivos de apertura analítica, a través de la interrogación sistemática, lo que es coherente con la tendencia de lo performativo a interrogarlo todo.

Al aplicar este decálogo al análisis de las cinco películas seleccionadas, se produjeron efectivamente dichas aperturas que condujeron a inesperados encuentros e imprevistas ideas, permitiendo reunir nociones y categorías propias de lo performativo en relación directa con aspectos y rasgos cinematográficos.

Otro hallazgo importante es que el decálogo es aplicable a todo el cine, desde el más industrial hasta el más artesanal, ya que, al enfrentarse a una mirada, todo tipo de imagen adquieren una dimensión performativa. Esto se fundamenta en los planteamientos de autores como Belting, Turner, Taylor y Phelan, quienes, al reconocer que todo acto de mirar es performativo. De este modo, incluso el cine eminentemente comercial y narrativo utiliza mecanismos performativos para afectar la realidad, en la medida en que, como señala Butler,

replica y reafirma los sistemas de relación y las reglas de funcionamiento del cotidiano que enmarcan nuestra experiencia.

Sin embargo, fue inevitable distinguir entre películas “reafirmativas”, que perpetúan las convenciones, y aquellas que buscan subvertirlas, repensando de manera crítica lo que entendemos por representación y realidad. Al respecto, se llegó a la conclusión de que analizar, comprender y fomentar realizaciones que utilicen de manera subversiva los mecanismos y aspectos performativos es tan importante como estudiar en profundidad las estrategias de películas que los emplean para mantener y perpetuar convenciones. De hecho, al utilizar como referencia *Batman 3*, fue mucho más fácil identificar y comprender los mecanismos, estrategias y operaciones retóricas que utiliza el cine industrial para mantener oculta la capacidad performativa que le es inherente al cine. Las estrategias que se identificaron fueron la sustitución de lo verosímil por lo real, la identificación del espectador con un protagonista, así como mantener en todo momento al espectador al interior de la diégesis evitando de este modo que, durante el visionado, tome consciencia de su cuerpo como ser mirante y su capacidad crítica.

Las conclusiones y hallazgos descritos son mínimos en comparación con la multitud de interrogantes que quedaron abiertas, que podrían ser sustento de futuras investigaciones. Entre las que se encuentran:

- ¿Qué implicaciones tiene analizar y comprender las distintas maneras en que el cine puede activar su dimensión performativa, ya sea en realizaciones que desafían las convenciones o en producciones industriales que buscan reafirmarlas?
- ¿Es posible identificar y describir en profundidad todos los mecanismos que sustentan las tradiciones cinematográficas, de tal modo de reflexionar sobre cómo estos modelan nuestra percepción de la realidad?
- ¿De qué forma podría el cine, desde su diversidad, explorar nuevas maneras de relacionarse con las nociones de representación y realidad, aprovechando su potencial performativo?

- ¿hasta qué punto el cine, al operar sobre la realidad, asume dimensiones que trascienden lo estético para abordar cuestiones éticas, políticas e ideológicas?
- ¿Podría esta capacidad ser entendida como una herramienta para expandir nuestra comprensión de la realidad en lugar de limitarla a convenciones establecidas?

Por último, si comenzamos a entender a las películas y el arte en general, desde su dimensión performativa, es decir, desde su capacidad de afectar y transformar la vida ¿no deberían acaso los cineastas dejar de preguntarse tanto por qué película hacer, sino por qué realidad crear?

VII. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

- Adams, P. (2000) “*Structural Films*” 2nd ed. Film Culture Reader
- Aristóteles. (2000). *Poética* (D. Ruiz, Trad.). Editorial Losada. (Trabajo original publicado en el siglo IV a.C.).
- Aristóteles. (2013). *Poética* (A. Villar Lecumberri, Trad.). Alianza Editorial.
- Ausint, J. (1998). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona.
- Bayer, R. (2017) *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (2008) *¿qué es el cine?* 8va Ed. Rialp S.A. Madrid
- Belting, H. (2001). *Antropología de la Imagen*. Katz Editores.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Brecht, B. (1948) *El Pequeño Órgano para el Teatro*.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary. A Critical Introduction*. 2nd Edition Routledge
- Bullot, E. (2021) *Cine de lo posible* Ed. metales pesados
- Butler, J. (2007) “El género en disputa. El feminismo y la subversion de la identidad” Ed. Paidós
- Cage, J & Charles, D. (1981) *For the Birds*. Boston y Londres: Marion Boyars,
- Charles Morris (1985) *Fundamentos de la teoría de los signos* Ediciones Paidós
Barcelona - Buenos Aires - México
- Corago, O. (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Ed. *Gestos* pp. 13-34
- Cornago, O. (2001). *Relaciones estructurales entre cine y teatro: de la categoría de montaje al acto performativo*. En *anales de la literatura española contemporánea*, 2001, Vol. 26, No. 1, Teatro y Cine: La búsqueda de Nuevos Lenguajes Expresivos (2001), pp 63-89. Ed. Society of Spanish & Spanish-American Studies
- Cornago, O. (2011). “*En torno al conocimiento escénico*” Introducción a la edición en español de “*La estética de lo performativo*” de E. Fischer-Lichte Ed. Abda Editores, S.L.
- Danto, A. (2003): “*Arte peligroso*”. en *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, pp. 173-187.
- Danto, A. (2005) “*El abuso de la belleza, La estética y el concepto del arte*”. Ed. Paidós
- Deleuze, G. (1984) *La Imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Ed. Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (E. Hernández B., Trad.). Editions de la différence.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento* (R. Galindo, Trad.). Paidós.
- Deleuze, G. (1987) ¿Qué es el acto de creación? Conferencia dada por Gilles Deleuze
- Deleuze, G. (2004) *La Imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Ed. Paidós Comunicación. en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS.
- Deleuze, G. (2004). *Lógica del sentido*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze, G. (2016). *Pintura: El concepto de diagrama* (J. L. Villacañas, Trad.). Cactus.
- Derrida, J. (1982) “*Signature Event Context*” en *Margins of Philosophy*, trad. Alan Bass (*Chicago*: U of Chicago).

- Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de lo performativo. Ed. Abda Editores, S.L.
- Matilde, B. (2013). *De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto* Revista de Filosofía Vol. 38 Núm. 1 (2013): 79-97
- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo* (S. Zunzunegui, Trad.). Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. (Trabajo original publicado en *Screen*, 1975).
- Nichols, B. (1994) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010) "Introduction to Documentary", Second Edition-Indiana University Press (2010)
- Nietzsche, F. (1988) *La gaya ciencia*, Madrid.
- Phelan, P. (1993) "*Unmarked The Politics of Performance*", Londres y Nueva York, Routledge, p. 146.
- Platón. (2000). *La República* (M. Fernández-Galiano, Introducción; Trad. J. L. Calvo Martínez). Editorial Gredos.
- Platón. (2020). *Diálogos IV: República* (C. Eggers Lan, Trad.). Gredos.
- Ruiz, R. (2013). "*Poética del cine*". Ed. Universidad Diego Portales.
- Salas, D. (2023). "*Narrativas visuales del dolor: Cine y la Construcción del Imaginario Traumático*" Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Salas, D. (2023). "*Sobreviviente*" (obra audiovisual) Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Salas, D. (2024). "*Aproximaciones hacia un giro performativo situado en el cine: Sobre la estilística situada performativa en el cine en Latinoamérica contemporánea*" Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Salas, D. (2024). "*Entrega de resultados*" (Obra audiovisual) Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Salas, D. (2024). "*La imagen-trauma y sus mecanismos retóricos: El caso de Hiroshima Mon Amour*" Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Salas, D. (2024). "*La tipología de las imágenes de Gilles Deleuze: Orígenes, genealogía, tensiones y problemáticas en torno a las nociones de imagen-movimiento e imagen-tiempo*". Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Salas, D. A. (2024). *Análisis musical en "Notas para una película" de Ignacio Agüero: Declaraciones, contradicciones y significados*. Instituto de Estética y Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Saussure, F. de. (1945). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, Trad.). Editorial Losada.
- Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados
- Stiles, Kristine. (2002). "*Entre el agua y la piedra. El performance en Fluxus: una metafísica de las acciones*." Fluxus yfluxfilms. AA.VV. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 141-214.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance* (R. Rubio, A. Bixio, M. A. Cancino, & S. Peláez, Trads. Fondo de Cultura Económica.

- Turner V. (1983) *From de ritual to Theatre*. En. NY: Performing Arts Jurnal Publication.
- Turner V. (1987). The anthropoloy of Prfomance. PAJ Publicaction.
- Vauday, P. (s. f) “*la invención de lo visible*”, (s. e) p. 19
- Wirth, J. (2013) *Qu’est-ce qu’une image?*, Dorz, Finebra, 2013, p.86

Películas citadas:

- Agüero, I. (Director). (2022). Notas para una película [Película]. Chile.
- Atallah, N. (Director). (2017). Rey [Película]. Chile.
- Bergman, I. (Director). (1966). Persona [Película]. Suecia.
- Gálvez, F. (Director). (2023). Los Colonos [Película]. Chile.
- Jofré, A. (Director). (2024). Pampas Marcianas [Película]. Chile.
- Minnelli, V. (Director). (1952). The Bad and the Beautiful [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Nolan, C. (Director). (2012). The Dark Knight Rises [Película]. Warner Bros.
- Pasolini, P. P. (Director). (1970). Apuntes para una Orestíada Africana [Película]. Italia.
- Resnais, A. (Director). (1959). Hiroshima mon amour [Película]. Francia.
- Rojas Vallejo, I. (Director). (2024). Ensayo y errores [Película]. Chile.
- Rouch, J., & Morin, E. (Directores). (1961). Crónicas de un verano [Película]. Francia.
- Ruiz, R. (Director). (1971). Ahora te vamos a llamar hermano [Película]. Chile.
- Vertov, D. (Director). (1929). El hombre de la cámara [Película]. Unión Soviética.
- Welles, O. (Director). (1941). Citizen Kane [Película]. Estados Unidos.