

Confluencia de los conceptos de heterogénesis y emancipación espectral en los films argentinos El Mural (2010) y Los Próximos Pasados (2007).

Lehmann, Bibiana y Ozejowsky, Marcelo.

Cita:

Lehmann, Bibiana y Ozejowsky, Marcelo (2011). *Confluencia de los conceptos de heterogénesis y emancipación espectral en los films argentinos El Mural (2010) y Los Próximos Pasados (2007)*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/473>

Número de la mesa : 73

Título de la mesa : Arte y política en Argentina : producción, y sentido político de las imágenes

Apellido y nombre de las coordinadoras : Belej, Cecilia ; Hrycyk, Paula ; Plante, Isabel

Título de la ponencia : Confluencia de los conceptos de heterogénesis y emancipación espectral en los films argentinos *El Mural* (2010) y *Los Próximos Pasados* (2007)

Apellido y nombre de los autores : Lehmann, Bibiana ; Ozejowsky, Marcelo

Pertenencia institucional : Carrera de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Documento de identidad : 18181796 , 17031605

Correo electrónico: bibiana.lehmann@gmail.com, marceloozejowsky@yahoo.com.ar

Autorización para publicar : Deseamos la publicación de la ponencia

Título: Confluencia de los conceptos de heterogénesis y emancipación espectral en los films argentinos *El Mural* (2010) y *Los Próximos Pasados* (2007)

Introducción

El propósito de nuestro trabajo está dirigido a indagar la relación entre el sentido político de las imágenes y el concepto de heterogénesis en la construcción de los sistemas expresivos fílmicos para explicar la presencia de un espectador emancipado en la recepción de las películas *El Mural* dirigida por Héctor Olivera (2010) y *Los Próximos Pasados* dirigida por Lorena Muñoz (2007).

El pintor mexicano Alfredo Siqueiros con su mural *Ejercicio Plástico* elabora una visión poliangular porque éste abarca la totalidad del sótano (las paredes abovedadas, el techo y el piso) de la quinta *Los Granados* cuyo propietario fue Natalio Botana director del diario *Crítica*.

A partir de esta decisión el citado artista construyó no sólo una obra polisémica sino también generó un remezón simbólico cuyo objetivo consistió en intentar transformar la manera de ver y percibir en función de un receptor emancipado.

El yo se define por la recepción que tiene el otro de él y este hecho provoca un *estatus* de heteroglosia. Todos los yo están definidos de manera inestable por la recepción que tengan en los otros. Es decir, el yo es determinado por su relación con el otro y esta situación genera un efecto de heteroglosia en la cultura. Ningún discurso puede tener una hegemonía absoluta y total, siempre habrá un quiebre porque existirá una renovación constante de discursos ajenos que se mezclan y entrelazan.

Por tanto, la presente ponencia es parte de una investigación sobre el tema del funcionamiento del concepto de heterogénesis basado en la presencia de un sistema significativo dentro de otro generándose la contaminación y la tensión entre prácticas artísticas:

- . El cine y la pintura en el film *El Mural* (2010)
- . La pintura y la arquitectura en el film *Los Próximos Pasados*.(2007)

La problemática que nos planteamos gira en relación a la pregunta ¿ por qué en la organización de los relatos de ambas películas existiría un alejamiento de todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa efecto entre la intención del artista, un modo de recepción por el público y una configuración de la vida colectiva monológica ?

Así pues, consideraremos en el marco teórico de nuestro escrito que el arte y la política se encuentran en la eficacia del disenso.

El disenso consiste en el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad que se analizan a través de operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

Estado de la Cuestión

Durante la segunda mitad de la década de 1920 *El Círculo de Bajtín* desarrolló una crítica de la lingüística estructural de Saussure.

En su texto *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929) Bajtín desafía las dicotomías fundacionales del investigador francés de diacronía / sincronía y *langue parole* y pone el énfasis sobre lo diacrónico y acentúa la *parole* (el habla como es vivida por los seres humanos en la interacción social)

De aquí proviene la idea del término multiacentalidad del signo, es decir, la capacidad de éste para extraer tonos sociales variables en la medida en que se desarrolla dentro de condiciones sociales e históricas específicas.

También, en el citado texto aparece la descripción de la teoría de la translingüística que se ocupa del papel de los signos en la vida y el pensamiento humano.

Bajtín considera que la estabilidad del signo (según la postura estructuralista) es una mistificación ya que la multiplicidad del significado es la característica constitutiva de la lengua.

El signo es un objeto de lucha ya que las clases en conflicto, los grupos y los discursos se esfuerzan por apropiarse de él y empapararlo con sus propios significados.

Prosiguiendo con nuestro discurso la teoría de la translingüística bajtiniana enfrenta dos adversarios simultáneos:

- . El marxismo reduccionista que relega el mundo de los signos y de la ideología a una superestructura determinada por la economía.
- . La visión objetivista abstracta que reduce el lenguaje a un simple sistema estable de normas y estructuras. La cultura dominante de carácter objetivista pugna para que el discurso aparezca como monológico (acento universal y único) y que se coloque por encima de las diferencias y conflictos. La característica de la ideología dominante consiste en hacer aparecer sus intereses particulares como los intereses universales de toda la sociedad.

Aquí aparece en confrontación con la cultura dominante el concepto de heteroglosia que consiste en un espacio de lucha por el poder de hablar, interrogar, interrumpir, es decir, es un estilo en el cual los discursos se contraponen, se modifican y se relativizan mutuamente.

Si hablamos de lucha por el poder el objeto estratégico de esta lucha se basa en la construcción de modos de representación de la realidad que se incorporan al sentido común de una sociedad. El sentido común son las formas aceptadas y automatizadas de representación de la realidad social porque la trampa de la operación ideológica dominante consiste en hacer aparecer a los lenguajes y a los sujetos en una unidad perceptiva naturalizada.

De lo expuesto destacamos la importancia del arte en la construcción de modos de representación ya que el arte no se limita a representar la realidad sino que representa las representaciones de la realidad que existen en el mundo y de esta manera introduce la dimensión de heteroglosia.

Del concepto de heteroglosia se desprenden dos consecuencias teórico prácticas:

- . El lenguaje artístico no es inmediatamente ideología sino que es el terreno de la lucha ideológica en la cual se juegan los modos de representar las representaciones del mundo en pugna en una determinada época y sociedad.

- . Los sujetos no están sólo constituidos por el lenguaje sino que también están atravesados por la heteroglosia propia del lenguaje. No existe lenguaje ni sujeto unitario e inmovilizado en un centro sino que el lenguaje y el sujeto son heteroglósicos.

Avanzando en nuestro trabajo consideramos que existe un enlace entre la teoría bajtiniana y el cine porque convive una heteroglosia consustancial al lenguaje cinematográfico en sí mismo. Este lenguaje está construido sobre la base de una multiplicidad de sublenguajes y diversos códigos.

Citamos como ejemplo el código de la imagen que incluye a los objetos y por otro lado, a los sujetos, sus acciones y comportamientos sobre el cual se imprime el código de la palabra o de los sonidos.

El citado estado de situación reavivó por medio de un movimiento cíclico un giro en la teoría y realización cinematográfica después de la Segunda Guerra Mundial con la aparición del neorrealismo italiano, más tarde la *Nouvelle Vague* y el Nuevo Cine Alemán.

El concepto de heteroglosia fue utilizado para derribar la imagen transparente imperante hasta finales de los años cincuenta en el sistema narrativo clásico de Hollywood.

Así las cosas, hemos seleccionado las expresiones de dos reconocidos filósofos, teóricos e investigadores sobre el concepto de heteroglosia y su relación con las imágenes fílmicas.

En primer lugar, el filósofo francés Gilles Deleuze utiliza en su texto *La imagen movimiento. Estudios sobre Cine I* (1984) el concepto de heterogénesis como una derivación de la heteroglosia.

Para el citado autor en la heterogénesis hay una tensión entre diversos sistemas artísticos expresivos. Estos sistemas se entrecruzan y crean combinaciones singulares de fusiones y de

distancias. En segundo lugar, el investigador francés Jacques Ranciere en su texto *El espectador emancipado* (2010) enuncia que existe un régimen del arte estético que transforma el arte mimético en una materia disponible para la reconfiguración o desfiguración.

Esta reconfiguración consiste en construir un film con elementos de otros sistemas significantes (fotografía, registros sonoros, registros de palabra escrita, etc) para liberar la percepción no sólo de la sucesión narrativa basada en la causalidad sino también de la carencia de diferentes temporalidades superpuestas.

Formas de disenso

En nuestro marco teórico abordaremos en primer lugar, la relación entre arte y política en los films sometidos a estudio.

En segundo lugar, trataremos el tema de la recepción del sentido político de las imágenes fílmicas en el espectador llamado emancipado .

Observamos que en ambas películas hay una tensión entre las producciones del saber y hacer artísticos y fines sociales definidos ; entre las formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que pueden producir.

. En la película *El Mural* (2010) observamos la escena en la cual Siqueiros para la elaboración de *Ejercicio Plástico* combinó y mezcló el medio de la pintura con el del cine porque se proyectaron sobre las paredes abovedadas imágenes de Blanca Luz (esposa del muralista mexicano) para observar la reconfiguración y alteridad de las mismas.

. En la película *Los Próximos Pasados* (2007) observamos la escena en la cual se combinó el medio de la pintura con el de la arquitectura a través de la construcción de una maqueta.

La maqueta consiste en una técnica que favorece la emancipación del hombre respecto del dato inmediato del mundo, de la única realidad presente. Esta modelización cumple una función de representación mediante imágenes y testimonia una preocupación por enriquecer los vínculos del hombre con el mundo por mediaciones materiales y cognitivas.

En síntesis, es una actividad antropológica de creación de representaciones de lo real.

Consideramos que en estos ejemplos citados se establece el disenso porque coexiste un conflicto entre diferentes regímenes de sensorialidad.

A su vez, la acción política a través del disenso establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, y modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política.

El disenso está en el centro de la política porque es una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos de las situaciones, sobre los objetos y los sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión. Así pues, arte y política se sostienen uno a otra como formas de disenso, como operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

Sobre lo expresado anteriormente queremos agregar que hay una estética de la política en el sentido de que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y que sujetos son capaces de hacerlo.

Observamos en ambas películas la transformación de un espacio de circulación de personas y de bienes en un espacio de disenso porque se construyó en el sótano de la casa de Botana una obra contradictoria.

El mural de Siqueiros cuestiona la distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. El artista mexicano construyó un dispositivo de ficción nuevo porque la ficción no es la irrealidad ni es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real.

La ficción es el trabajo que produce disenso porque funda relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo de la ficción cambia las coordenadas de lo representable porque modifica nuestra percepción de los acontecimientos sensibles y la manera en que nuestro mundo es poblado de sucesos y de figuras.

En otras palabras, consideramos que no existe lo real en sí sino configuraciones de aquello que nos es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones y de nuestros pensamientos. En las comunidades hegemónicas la ficción consensual niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria entre el dominio de ese real y el de las representaciones, de las apariencias, y de las opiniones.

Por ende, lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el cual se anudan lo visible, lo decible y lo factible.

Llegando a este punto de nuestro trabajo no queremos dejar de mencionar la diferencia entre disenso y consenso.

Por un lado, disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de representación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. El disenso consiste en un proceso de subjetivación política porque se basa en la acción de capacidades no tenidas en cuenta que vienen a quebrar la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo visible

Por otro lado, el consenso se basa en que los acuerdos y desacuerdos son considerados objetivos e incuestionables. Los acuerdos y desacuerdos son elecciones entre diferentes maneras de gestionar las posibilidades ofrecidas por ese estado de situación de los lugares que se impone de forma parecida a todos.

El consenso busca una comunidad limpia de los sujetos sobrantes del conflicto político y de las formas "arcaicas" de la división en beneficio de la gestión responsable de los intereses comunes negociados entre grupos.

Por ello, consideramos al consenso como una forma activa de despolitización. La reedificación del espacio público dividido y restaurar competencias igualitarias son los dos objetivos que las políticas estéticas deben utilizar para contrarrestar la despolitización consensual.

En síntesis, en la visión consensual de la sociedad lo heterogéneo y el conflicto (elementos propios del disenso) han cedido sus lugares a la diversidad y a la complementariedad.

En segundo lugar, con relación al vínculo de la emancipación espectral con el sentido político de las imágenes compartimos la afirmación del filósofo francés Jacques Ranciere vertida en su texto *El espectador emancipado* (2010) cuando enuncia que existe un régimen del arte estético que transforma el arte mimético en una materia disponible para la reconfiguración o desfiguración.

Esta reconfiguración consiste en construir un film con elementos de otros sistemas significantes (fotografía, registros sonoros, registros de palabra escrita, etc) para liberar la percepción no sólo de la sucesión narrativa basada en la causalidad sino también de la carencia de temporalidades diferentes superpuestas.

Prosiguiendo con nuestro lineamiento corresponde analizar la situación del espectador llamado emancipado.

La emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del ver, del decir y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de dominación hegemónica.

El espectador emancipado observa, selecciona, compara e interpreta para producir una reconfiguración del espacio y del tiempo.

Siguiendo esta postura, valoramos la importancia de la siguiente afirmación de Jacques Ranciere en su texto *El espectador emancipado*

La palabra emancipación significa el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre los individuos y los miembros de un cuerpo colectivo.

Este tema de frontera a ser cruzada se encuentra en el arte contemporáneo, donde las competencias específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes.(Ranciere, 2008, (2010) : 19)

Las posiciones del espectador (culturalmente ingenuo y políticamente correcto) son imprecisas y reprimen la heteroglosia que hay dentro de los mismos espectadores. Los espectadores están involucrados en identidades múltiples que se relacionan con el género, la raza, preferencia sexual, religión, clase y edad. Las identidades superficiales socialmente impuestas no determinan de forma clara las identificaciones personales.

En otras palabras, no sólo es cuestión de saber de donde somos, sino también adonde queremos llegar y con quien queremos ir. El espectador emancipado a través de su identidad cultural trata de llegar a ser, es decir, de pertenecer al futuro y al pasado.

A partir de lo expresado con que cambian y se ramifican. Las posiciones del espectador emancipado son multiformes y al considerar anterioridad opinamos que el espectador vive en un mundo de contradicciones y diferencias la discontinuidad cultural, discursiva y política de la identificación del espectador implica que la misma persona puede encontrarse asociada a códigos y relatos contradictorios.

En un contexto donde la comunidad de uno no está representada las identificaciones analógicas¹ se convierten en una válvula de escape que sirve para compensar.

Por ejemplo, un espectador de un grupo minoritario podría buscarse a sí mismo en la pantalla, pero si no consigue encontrarse puede identificarse con la siguiente categoría más cercana.

En resumen, la recepción del cine no se puede abordar sólo desde un enfoque cognitivo porque las diferentes reacciones a las películas están relacionadas con las experiencias históricas y deseos sociales. Para que el espectador haga una lectura crítica y sea un espectador emancipado su vida colectiva y su memoria histórica deben proporcionarle un marco de comprensión alternativo.

Conclusión

Para finalizar queremos expresar que la ficción artística y la acción política van socavando ese “real” consensual. El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce objetos inéditos y otras percepciones de los datos comunes constituye un trabajo ficcional. La relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones.

Por ende, las prácticas artísticas diseñan un nuevo paisaje de lo decible, de lo visible y de lo factible y forjan contra el consenso otras formas de sentido común, formas de un sentido común polémico.

El espectador comienza el proceso de emancipación cuando se aleja de una percepción basada en el sentido común hegemónico y comienza a percibir un sentido común complejo en el cual coexisten prácticas artísticas en tensión.

De este modo, El espectador emancipado desempeña el rol de intérprete activo que crea su propia traducción para apropiarse de la historia y hacer de ella su propia historia. Esta historia construida por el espectador emancipado expone lo endeble que son las categorías desarrolladas por el poder hegemónico y monológico.

¹ Las estructuras de sentir analógicas se relacionan con una estructuración de la identificación cinematográfica que incluye aspectos culturales, políticos y sociales y que está vinculada con sentir afinidades en la percepción social o con la experiencia histórica. El espectador no está sociológicamente en un compartimento estanco sino que varias comunidades pueden resonar juntas.

Bibliografía

Bajtín, Mijail, 1992, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza, 352 pp.

Deleuze, Gilles, 1984, *La imagen movimiento. Estudios sobre Cine I*, Barcelona: Paidós, 318pp

Ranciere, Jacques, 2010, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 131 pp

Ranciere, Jacques, 2005, *Sobre Políticas Estéticas*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 88 pp.

Wunenburger, Jean Jacques, 2005, *La vida de las imágenes*, Buenos Aires: Universidad de General San Martín & Jorge Baudino Ediciones, 318 pp.