laFuga

Correspondencias con Laura U. Marks

Por Cristóbal Escobar

Tags | **Cine documental | Video arte | Imagen háptica | Sentidos | Teoría del cine | Estudios de cine (formales) | Australia | Canadá**

Sociólogo por la Universidad Católica de Chile y M.A en Moving Image por la Universidad de Melbourne. Su investigación recorre los estudios de la imagen y la filosofía del arte. Actualmente se desempeña como miembro editorial del Yearbook of Moving Image Studies en Alemania y realiza su doctorado en arts-philosophy bajo la supervisión de la Dr. Barbara Creed, Universidad de Melbourne. Mail: escobar.cristobal@gmail.com

Esta conversación tuvo lugar de forma virtual entre Melbourne y Vancouver a principios del 2020. Lo que motiva la entrevista, entre otras cosas, es poner en marcha ciertas ideas e imágenes (sobretodo imágenes) que Laura U. Marks desarrollara en su libro *La Piel del Cine: Cine Intercultural, Corporalidad y los Sentidos* (2000), cuyo capítulo cuarto, *La Memoria de los Sentidos,* hemos traducido para esta edición de laFuga.

Su trabajo, sin duda, es uno que resiste rápida categorización. De ahí la necesidad —curiosidad— de ir en búsqueda de ciertas imágenes: ¿Dónde situar un estudio sobre "cine intercultural" que aborda tradiciones y formatos tan variados como el filme experimental, el video arte, el micro documental, la serie televisiva, largometrajes "narrativos", instalaciones audiovisuales en calles y museos, todos trabajos provenientes de metrópolis occidentales realizados por artistas de la diáspora o en el exilio entre la década del 80 y finales de los 90? Quizás una manera de visualizar estos cruces y desvíos que nos propone la autora no sea ya pensando desde una lógica de "género fílmico", o desde una tradición cinematográfica nacional y/o regional, menos desde la rúbrica —demasiado reduccionista y colonialista a mi gusto— de *world cinemas* (¿Acaso no todo el cine proviene del mismo mundo?), sino que más abiertamente desde cualquier forma de imagen en movimiento capturada audiovisualmente que logre producir lo que Marks llama "visualidad háptica". Esta es, ciertamente, una de las principales contribuciones que nos deja su libro en el campo de la crítica cinematográfica: acercar la pantalla lo más posible a nuestros sentidos proximales; hacer de la vista y el oído órganos que funcionen no ya a distancia (a saber, aislando la pantalla y sus figuras de nuestro cuerpo), sino que por medio del tacto, "como si se tratara de una película que tocamos con nuestros propios ojos."

La Piel del Cine: Cine Intercultural, Corporalidad y los Sentidos es, al mismo tiempo, un trabajo que desestabiliza —al dinamizar— las categorías existentes en el campo de los estudios en cine. Con una clara influencia de la filosofía de Henri Bergson y Gilles Deleuze, esta pesquisa hace de la imagen y su sonido una materia tan vibrante como interdisciplinar, estableciendo vínculos con la historia del arte, la fenomenología, la neurociencia, la antropología, el feminismo, la filosofía árabe y la genealogía mediática más en general. Y aún así, a pesar de toda esta intertextualidad disciplinaria, la pregunta clave, a mi juicio, sigue siendo una: ¿Cómo es que los sentidos resultan en un sitio privilegiado de creación y memoria para quienes circulan entre culturas (esto es, entre la cultura extranjera dominante donde se reside y la cultura de origen de la cual ya no se forma parte)? Tal como veremos en el capítulo cuatro incluido en esta edición, al igual que en algunas de las respuestas que nos proporciona la autora en esta brevísima entrevista, son los sentidos proximales (el olfato, el tacto y el gusto), además de algunas presencias materiales (sobretodo objetos y fetiches culturales) los que resultarán en una fuente indispensable de conocimiento cultural para el artista de la diáspora. En definitiva, es esta visualidad háptica que toca y respira la que estará activando el sensorium intercultural de Marks—un proceso tan creativo como selectivo realizado por aquellos trabajadores audiovisuales que se mueven entre culturas—.

Quisiera comenzar preguntándote por tus principales áreas de investigación, sobre tus intervenciones (teóricas y prácticas) en el campo del cine digamos.

Bueno, eso a ido cambiando con el tiempo, pero te diría que siempre he estado interesada en la experimentación mediática, dentro de la cual la experimentación Árabe ha tenido cierta primacía. De eso, por ejemplo, se trata mi último libro *Hanan Al-Cinema: Affections for the Moving Image*. Junto con ello, el hecho de encontrar y revisar películas que la mayoría de las personas no tienen la oportunidad de ver también me ha llevado a interesarme por la programación, de modo que he trabajado como programadora en distintos espacios durante las ultimas décadas. Pero te diría que desde un comienzo, como tu sabes, mi investigación se ha centrado en la materialidad del cine, en aproximaciones y lecturas corpóreas de ciertas películas, poniendo al cuerpo y a su sensorium como mi herramienta metodológica de trabajo principal. También le he puesto atención al análisis medial desde aproximaciones interculturales, en particular a la transferencia de ideas no occidentales al arte mediático y audiovisual, lo que ha resultado en un interés creciente por la historia de la filosófica islámica y por la genealogía mediática más en general.

Considerando todos estos ángulos desde donde te vinculas a la imagen en movimiento, me gustaría indagar un poco más sobre tu propia definición del cine, en el fondo conocer tu postura frente a la pregunta clásica: ¿Que es el cine?

Aquí te diría brevemente que es cualquier forma de imagen temporal capturada audiovisualmente.

Algo de lo cual hablas más en *La Piel del Cine*... **Ahí también comentas que "las memorias que logren evocar una presencia corporal, o la sensación física de un olor o del tacto, serán vínculos vitales para las personas que vivan fuera de su cultura de origen." Nos podrías comentar un poco más sobre cómo desarrollas este punto en tu libro, es decir, la manera en que las y los directores interculturales llegan a usar el medio audiovisual para traer de vuelta esas memorias que no son solamente audio-visuales sino que también táctiles, odorantes y gustativas.**

Las películas ciertamente son productos audiovisuales pero al experimentarlas con nuestros sentidos los espectadores traemos todo nuestro cuerpo a la pantalla, de modo que una película puede provocar múltiples respuestas sensoriales. Este es un argumento que postulo desde la concepción de "subjetividad corpórea" tomada de Bergson y Merleau-Ponty, entre otros filósofos, y de los estudios de la percepción y la memoria desarrollados por la neurociencia. Una manera de invocar esta experiencia táctil es por medio del sonido por ejemplo. Otra manera es pensar en la visualidad háptica como un compromiso tan intimo entre espectador y pantalla que ya no puede decirse que este tipo de películas se viven desde afuera, despegados de la pantalla digamos. Quien observa pierde cierta autonomía o distancia para establecer así una relación mas igualitaria y erótica entre imagen y espectador. (Aquí por ejemplo no rige la pregunta por la "mirada dominante"). Estos métodos claramente pueden invocar memorias sensoriales concretas, como pasa con aquellos espectadores que comparten experiencias similares a las desarrolladas por una película, o como cuando se genera un espacio más evocativo y abierto en la película que va en línea con el funcionamiento de nuestra memoria, como una suerte de sensorium virtual que estimula nuestra imaginación.

En mucho de tus trabajos miras al video arte y el cine intercultural como parte de una tendencia hacia lo que llamas "estética de la sensación", un cine que, tal como lo describes en *La Piel del Cine***, privilegiaría lo háptico/táctil sobre lo visual. En retrospectiva, basándome en este libro que publicaste hace ya 20 años, me pregunto si acaso has considerado otras maneras de conceptualizar lo háptico en formas contemporáneas de cine intercultural o experimental. En el fondo, me pregunto por ciertos desvíos o nuevas tendencias que hayas notado en relación a tu definición de lo háptico hoy en día.**

Si, claro que han habido desvíos, nuevas conceptualizaciones... Inicialmente, cuando empecé estudiando este fenómeno de lo háptico en trabajos interculturales y experimentales, lecturas de este tipo formaban parte de un movimiento muy minoritario en el campo audiovisual. Pero luego esto fue cambiando y lo háptico entró tanto y tan de pronto en el discurso que rápidamente se transformó en una suerte de concepto codificador, en un tropo. Esto no significa, sin embargo, que la visualidad háptica haya perdido por completo su proximidad e intimidad sensorial, como pasa cuando el espectador pierde parte de su autonomía para acoplarse con lo que se desenvuelve en la pantalla, pero

sin lugar a dudas te diría que últimamente las imágenes hápticas también han sido muy buenas para vender cosas…

Pensando no ya en términos generales sobre tu "estética de la sensación" sino que también en el "cuerpo cinestésico" que has desarrollado últimamente, uno se queda con la sensación de que lo que prima son, nuevamente, el cuerpo y los sentidos, una temática que otros teóricos también han abordado recientemente junto con la así llamada desaceleración del tiempo cinematográfico. Por ejemplo, Tiago de Luca define "slow cinema" como un movimiento que se conecta con la audiencia no ya desde su modalidad "narrativa" (esto en el sentido clásico del término "narración", como prosa, trama, storytelling…) sino que desde una modalidad "sensoria". Algo parecido pasa con Rancière cuando examina los trabajos de Pedro Costa y Béla Tarr (ambos asociados al movimiento "slow") para darle un cuerpo cinematográfico a su "distribución de lo sensible". De ahí entonces que me pregunte sobre tú propia conceptualización de lo sensible/cinestésico en relación a esto que llaman "slow cinema" (véase Flanagan, 2012; Ciment, 2013; De Luca & Nuno Barradas, 2016, entre otros).

Bueno, pasa justamente que la visualidad háptica es una "distribución de lo sensible" en los términos –igualitarios– que lo propone Rancière, en el sentido que dicha distribución sensoria se diferencia de la posición dominante o hegemónica de la visualidad óptica. En el cine *slow* ciertamente contamos con momentos hápticos, principalmente porque es un estilo capaz de posponer lo discursivo en favor de contratos y contactos más sensoriales con lo que transcurre en la pantalla. Sin embargo, también hay un montón de otras películas "hot", editadas rítmicamente y rápidas que son igualmente "hápticas", películas que te proponen una superficie tan cargada de elementos que uno ya no puede aislar sus objetos desde una mirada distante.

Tu sensorium intercultural también sugiere que esta experimentación con el cuerpo pueda ser una herramienta altamente política, no ya tanto porque visibilice formas de vidas que estén al margen de identidades oficiales/nacionales, como esas personas de la diáspora que nos hablas en tu libro, sino también y sobre todo porque esta interculturalidad viene a desestabilizar nuestras propias estructuras dominantes de observación, en el sentido que des-normaliza una determinada forma de ver y de pensar (como formas de percepción hechas a la medida por ejemplo, ready-made publicitarios, clichés cinematográficos, etc…) Desde tu punto de vista ¿Qué es lo que nos pueden enseñar los sentidos, o lo que defines como "embodied cinema", sobre política? ¿Son acaso estos efectos de-familiarizadores tuyos una suerte de política corpórea (embodied politics)?

Esta es una excelente pregunta, Cristóbal. Y te respondería brevemente que si, que mucho del potencial político del cine experimental e intercultural está en que estos son capaces de frenar y liberarse de los clichés del pensamiento perceptual. Las películas que logran causar este efecto a nivel de la percepción corpórea poseen esa cualidad de la que nos habla Deleuze en sus libros sobre el cine, particularmente cuando se refiere al "cine de la crueldad", en el sentido que dicha imagen des-familiariza al espectador desde un nivel pre-discursivo para reinventar no solo su pensamiento sino que más abruptamente todo su cuerpo.

En ese sentido, la imagen-tiempo de Deleuze, la cual empleas bastante en tu trabajo, también enfatiza este modo en cómo una lectura material del cine, una lectura atenta a sus capacidades sensoriales digamos, abre nuevas posibilidades políticas para el lenguaje audio-visual (por ejemplo, su "cine moderno" como un nuevo lenguaje afectivo que, tal como nos dice, produciría "un golpe al pensamiento"). En esta línea diríamos también que su modernidad cinematográfica no sigue ya las coordenadas clásicas de un programa político externo que hace del arte "un asunto político". Por el contrario, Deleuze parece sugerir que solo siendo fieles a los poderes del cuerpo sensible, un cuerpo ya desprovisto de ideologías políticas externas, es cuando la realidad deviene lo que ontológicamente siempre ha sido: pura contingencia, movimiento, cambio perpetuo… Acordarías aquí con Deleuze cuando dice que el arte moderno no es ya *sobre* **política sino que** *es* **política lisa y llanamente: "el arte** *es* **política".**

¡Claro que si!… No te respondí esto a propósito de la pregunta anterior, pero te diría nuevamente que ciertos medios comerciales contemporáneos se han transformado en espacios altamente sofisticados a la hora de afectar a sus audiencias en niveles pre-discursivos de la experiencia. Piensa tan solo en los algoritmos que usa Facebook o Instragram para monitorear nuestras respuestas….Por eso creo que

necesitamos fortalecer nuestra capacidad para crear experiencias sensorias desde una lógica des-instrumentalizada. De esto hablo un poco más en mi texto "I Feel Like an Abstract Line" (Ver Laura U. Marks, "I Feel Like an Abstract Line," in *Mirror-Touch Synaesthesia: Thresholds of Empathy with Art*, ed. Daria Martin with Elinor Cleghorn (Oxford: Oxford University Press), 151-176.)

Continuando con la pregunta anterior, tengo curiosidad sobre tu postura crítica frente a la filosofía del cine de Deleuze, especialmente en este énfasis que pones en tu trabajo sobre los sentidos y lo corpóreo, característicos de la imagen-tiempo, en contraposición a su definición clásica (y cerrada) de la imagen-movimiento. Me pregunto si acaso tu acento en lo corpóreo y sus (a)efectos también podrían estar extendiéndose o ser parte de un cierto cine clásico experimental que, según como lo veo, está problematizando (por no decir derrumbando) el esquema Deleuziano/Bergsoniano de la imagen-movimiento… Pienso, por ejemplo, en el naturalismo inicial de Buñuel, o en el surrealismo posterior de Maya Deren, en la tradición burlesca desde Buster Keaton en adelante, o en las primerísimas películas del cine de terror que, a diferencia de Deleuze, Jean Louis Schefer describe justamente en términos de cine moderno, esto es, como imágenes "desproporcionadas, fisuradas y afectivas." Supongo que mi pregunta apunta aquí a tu propia relación crítica con la filosofía del cine de Deleuze. ¿Prevés alguna interrupción violenta de los sentidos en su cine clásico digamos, en la forma como tú tematizas lo sensorio? ¿O crees por el contrario que este acento en el cuerpo perceptivo es algo que emerge, predominantemente, con el cine moderno de Deleuze?

Claro, totalmente de acuerdo con tu observación… De hecho, el concepto de la imagen-afección se propone justamente en su primer tomo, *Cine 1: La Imagen-Movimiento*. En ese sentido, lo afectivo resulta en un elemento de la imagen-movimiento que, si lo suspendiéramos por un tiempo suficiente, averiaría dicha imagen al punto de transformarla en una imagen-tiempo por medio del cuerpo.

Para ir cerrando esta correspondencia, de la cual estamos muy agradecidos en La Fuga, me gustaría terminar con una cita de Lucrecia Martel. En muchos sentidos siento que su cine ejemplifica esta relación tuya entre piel y película ("The Skin of the Film"). Y creo que este párrafo en específico podría perfectamente haber sido sacado de tu libro: "El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar (…) Pero existen pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin. El cine reproduce de alguna manera la percepción de lo que tenemos afuera del cuerpo y el otro, por un tiempito, va a poder estar en el lugar del cuerpo de uno."
Cuando pienso en la tactilidad de tus imágenes, en esa pantalla que toca, no me puedo imaginar otra cosa que no sean esos "trucos" cinematográficos de los que nos habla Martel. ¿Qué sensación te deja esta suerte de manifiesto, casi predicamento, propuesto por la directora?

Qué pregunta y cita más linda Cristóbal, gracias. Me encantan las películas de Lucrecia Martel. Algunas escenas de *La Ciénaga* por ejemplo te sumergen en una masa corpórea que, al ser tan agresiva e intima, tornan al cuerpo individual en un asunto casi indistinguible e inseparable del cuerpo colectivo, de alguna forma invitando al espectador a habitar este cuerpo global propio en las múltiples formas de su ser y de su trascendencia. De hecho, en sus películas también se nos invita a formar parte de un cuerpo común con todas esas entidades no humanas que vemos sobre la pantalla, como esa atmosfera húmeda que se nos presenta en *La Ciénaga*, con sus arboles, la tierra…Creo que este tipo de cine es precisamente el que nos invita a salirnos de nosotros mismos para formar parte de un ser colectivo más amplio, uno que lucha constantemente y que está en cambio perpetuo. Algo de esto hablo en mi texto "We will exchange your likeness and recreate you in what you will not know": Cinema and intercultural process philosophy" [1]

Muchas gracias, Laura.

No, por nada… Gracias a ustedes por esta linda entrevista.

Notas

1

Ver Laura U. Marks, *The Anthem Handbook of Film Theory*, ed. Hunter Vaughn and Tom Conley (London: Anthem Press), 119-141.

Como citar: Escobar, C. (2020). Correspondencias con Laura U. Marks, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/correspondencias-con-laura-u-marks/1035