

laFuga

Crisis del espectador

Entre el fin de la experiencia y la recuperación de la memoria

Por Diego Ezequiel Litvinoff

Tags | Cine de ficción | Cine documental | Cultura visual- visualidad | Espectador - Recepción | Estética - Filosofía | Argentina

¿Qué es espectador?

Espectador es aquel sujeto producido por el espectáculo. No es quien asiste, sino quien es asistido en su necesidad de ser. El que participa de un espectáculo lo hace por su imperiosa búsqueda de un espejo en el cual reflejarse; de ahí que, como señala Agamben en su libro *Profanaciones*, las palabras *speculum* (espejo) y *spectaculum* (espectáculo) encuentren en *species* (apariciencia) una raíz común.

El individuo incompleto se mira en el espejo y cree encontrar en él aquello que previamente residía en sí mismo. Sin embargo, el efecto del espejo es dar la apariciencia (*species*) de completud, allí donde no la había. En la medida en que esa apariciencia penetra en la propia *noCIÓN de sí* de aquel individuo, el mismo se constituye como sujeto, es decir, sujeto a esa apariciencia de lo real. Lo real excede el dominio que el individuo pueda tener como sujeto, por lo que la subjetividad girará entonces alrededor de lo que se configure como su definición que, por ello, lejos de ser algo previamente establecido, será el objeto de una lucha entre fuerzas contrarias.

El espectáculo, como todo arte, no es el producto sino el medio a través del cual se producen sujetos determinados. El vocablo latino *artis* (habilidad), revela ese carácter, que se mantiene en la palabra artesano. En el mismo sentido, el griego *téckhne*, del que deriva lo que llamamos técnica, se utilizaba para referirse al arte. De allí que las dificultades para definirlo radiquen en intentar hacerlo como si fuera el *producto*, cuando en realidad es el *medio* a través del cual se define a aquél que lo aprecia, es decir, a quien pretende definirlo.

Sujeto y discurso

Todo espectáculo es un discurso y como tal debe definirse, no por sus reglas internas, sino por los efectos que ellas provocan tanto en

quien lo produce como en quien lo recibe. Como evidenció Benveniste en su libro *Problemas de lingüística general* (1996), la unidad del discurso no es sintáctica; aunque debe decirse que tampoco es semántica. La unidad del discurso se encuentra en su periferia, en lo que el discurso produce como factor de poder, tal como lo describe Foucault en su ensayo titulado *El orden del discurso* (1992). En el límite entre el discurso y aquello a lo que el discurso hace referencia, se encuentra el sujeto, sujeto a ese abismo entre ser y no ser. No se es en el lenguaje, pero tampoco fuera de él. Sólo se es en la pregunta, planteada por Hamlet, cuya respuesta, como intento de hacer desaparecer la pregunta, es siempre falsa. Atosigado por las contradicciones entre sus convicciones y el curso de los acontecimientos, Hamlet decide representar los hechos que lo atormentan en una obra, insistiendo en que la misma sea realista. *El teatro debe ser como la vida, porque la vida es teatro*. La traición debe ser representada frente a los supuestos traidores y su reacción determinará la verdad o falsedad de aquella. Si su tío permanece en la sala, será inocente. Abandonarla significará que, para ocultar su delito, rechace ser producido como espectador de una obra que lo evidencia. El mundo está fuera de quicio, los valores se encuentran distorsionados y Hamlet pretende reencauzarlo en la obra. Pero su tío abandona la sala impidiendo que la traición sólo permanezca en la representación, y transformando, por lo tanto, la ficción en documental.

Lo real en la ficción y en el documental

El cine es un espectáculo que produce espectadores y debe definirse de acuerdo a los efectos de esa producción. Una de las formas más amplias de clasificarlo es mediante los rótulos de ficción y documental. Los cambios producidos con el correr de los años en las formas de realizarlos impide definirlos mediante concepciones fijas. Sin embargo, más allá de los puntos en contacto, de sus intercambios permanentes y su mutuo enriquecimiento, se puede aseverar, como sostiene Weinrichter en su libro *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, que esa diferenciación se mantiene a lo largo del tiempo, aunque aquello no se deba a una relación de exclusión mutua operada sobre el vacío. Incorre en un error quien pretende diferenciar al documental de la ficción arguyendo que el primero es un discurso sobre la realidad, mientras que el segundo no lo es. Todo documental es una construcción tanto como toda ficción refiere a la realidad, aunque algunos de ellos pretendan ocultarlo. Aquello que los diferencia es la forma que tienen de penetrar en la *noción de sí* de los individuos para producirlos como espectadores, de acuerdo a cómo influyen en su concepción de lo real.

La ficción opera en el orden de los significantes, contribuyendo a la definición de lo real de una manera alegórica. Su lenguaje metafórico, por lo tanto, esconde muchas veces la pretensión dominante de mantener el control sobre el espectador distraído, como lo estudió Adorno en sus investigaciones sobre lo que denominó *a industria cultural*. Al reducir el distanciamiento, propio de la obra de arte, la ficción se confunde con la propia realidad, realizando los sueños de los hombres solamente en los márgenes de la pantalla. La *transparencia* del cine ideológico-dominante (como lo confirman muchas películas de la producción de Hollywood) oculta la construcción del vacío que se constituye como lo real, poniendo el énfasis en el discurrir significativo y permitiendo, mediante asociaciones inconscientes, la justificación de la realidad tal cual está dada.

Pero, por otra parte, como lo observa Benjamin en su ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989), las mismas características de la ficción cinematográfica amplían su capacidad crítica,

como lo hace el cine crítico de autor, siendo el neorrealismo italiano un buen ejemplo de aquello. Al moverse a través de los significantes de una manera realista, el cine de ficción abre al mismo tiempo la posibilidad de una reconstrucción de ese distanciamiento dentro de la propia ficción, revelando el vacío constituido como lo real. De esa forma, permite el cuestionamiento de la realidad tal cual está dada planteando la necesidad de la lucha. Ni la ratificación de lo dado ni su crítica se encuentran de antemano prescritos en la ficción, pero en cualquiera de los casos, lo que siempre se constata es ese abordaje indirecto de lo real, a través de los significantes. El documental, por otra parte, la contribuye a la definición de lo real de una manera por completo diferente.

Al abandonar la sala, el tío de Hamlet amplía los márgenes de la representación, constituyendo a la obra no como significante de lo real, sino como el velo que al levantarse permite su abordaje. Ese es el mecanismo que caracteriza al documental y por ello es que opera en el orden de los significados. Su intención es revelar la verdadera configuración de los temas que aborda.

Todo documental esconde, pues, una pretensión *hegemónica*, en los términos en los que la define Laclau en su libro *Emancipación y diferencia* (1996). Esto significa que una particularidad pretende presentarse como el fundamento de la totalidad. Que ese mecanismo contribuya al orden o a su propio cuestionamiento, dependerá del potencial contenido crítico que posea cada documental, desde los documentales de propaganda nazi, hasta *La hora de los hornos* (Octavio Getino & Fernando Solanas, 1968).

Crisis de experiencia en el espectador

Los discursos, entre ellos el cinematográfico, en tanto contribuyen a generar definiciones de lo real, pueden llevar a un sostenimiento o a una crisis del orden establecido. Las materias de la que se nutre la realidad son, sin embargo, relaciones desiguales de poder que exceden, en la mayoría de los casos, lo representable a través de los discursos. De modo que, así como el discurso puede influir en la toma de posición ante la realidad, convirtiéndose en un legítimo ámbito de lucha, las propias representaciones discursivas están sujetas a los cambios que se producen más allá de ellas y que determinan distintas configuraciones de la realidad.

El siglo XX se ha caracterizado por la continua pérdida de la experiencia del hombre moderno. Lo que Benjamin, en su artículo *Experiencia y pobreza* (1989) había percibido en los soldados que regresaban de la primera guerra mundial se ha generalizado al conjunto de la población mundializada. Las prácticas sociales genocidas, como las denomina Feierstein en su libro *El genocidio como práctica social* (2007), ocurridas en distintas latitudes, han sido determinantes para evidenciar la constitución de un sistema que devora a los propios hombres que lo conforman. La profundización de las desigualdades económicas, facilitadas por el debilitamiento de los lazos sociales, ha operado en la misma dirección. En las grietas del distanciamiento entre los hombres penetran los avances tecnológicos, que en lugar de mitigar esa distancia, la profundizan.

La lucha, por lo tanto, ya no será entre las distintas formas de subjetivación en tanto incorporación de las definiciones de lo real, sino que se disputará la propia posibilidad de subjetivación de los individuos. Así, todo discurso que pretenda ser crítico deberá apuntar a la recuperación de la experiencia, mientras que aquel discurso

que defienda el orden establecido, operará profundizando esa pérdida.

En el terreno de la ficción cinematográfica, la proliferación de películas usualmente clasificadas dentro de los rótulos drama, comedia, suspenso o terror, coloca al espectador en una situación en la que cada nueva producción no le agrega nada a sus expectativas, por lo que difícilmente pueda incorporarla como parte de su propio discurso. En la época del zapping, este espectador decide la película que va a ver en la cola del cine, de acuerdo al horario y la disponibilidad de la sala. Sus técnicas cinematográficas se dirigen a mantener la atención del espectador, distrayéndolo continuamente para evitar su aburrimiento, mediante bromas o suspenso y sin profundizar demasiado en los temas abordados. Las tramas de estas películas se caracterizan por un desenlace en el que todos los conflictos se resuelven. Este falso psicoanálisis, que opera significando los traumas de los protagonistas, no hace sino esconder los conflictos del espectador y de la época en la que vive.

En el otro extremo, el cine crítico debe operar revelando las contradicciones y no resolviéndolas, trasladando el conflicto también al ámbito de la vida real, para que así sean enfrentados. La poética debe operar distanciando al ojo entrenado, para poder percibir los conflictos como simbólicos y, profundizando la angustia, trasladarlos a la época en la que vive. La falta de resolución o la conclusión trágica y el manejo de los tiempos en la trama, en el marco de una determinada poética, permiten la incorporación de la experiencia cinematográfica para enfrentar la vida diaria y operar sobre ella. El máximo peligro radica en que la poiesis devenga esteticismo vacío, sin tensiones dramáticas, anulando toda posible experiencia y disolviéndose en una simple auto veneración. Se pueden encontrar como referentes a directores como Bergman, Sokurov, Kurosawa o Kiarostami, quienes evitaron caer en el esteticismo y mantuvieron a lo largo de su carrera una producción que, al no dejar de ser artística, no ha perdido nunca su potencial crítico. Sin embargo, el actual desarrollo del capitalismo a escala global impide, en la mayoría de los casos, a quienes residen en países desarrollados ser totalmente conscientes de la realidad en la que viven. Es por eso que, cada vez con más frecuencia, las producciones cinematográficas con mayor contenido artístico y potencial crítico surgen en las regiones dependientes, donde las contradicciones se hacen manifiestas, como lo demuestran el cine de medio oriente, el africano o el sudamericano.

En cuanto a los documentales, las nuevas configuraciones de lo real han operado generando el desarrollo de los tipos performativosperformativos tal como los denomina Nichols en su libro La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental (1997). En ellos, el velo se levanta y descubre una realidad en formación, y ya no una determinación prefigurada. Sin embargo, aquellos documentales que se limiten a ser simples construcciones de sí mismos, diluyendo la atención del espectador de los temas centrales de su época y confundiéndolo en un simple discurrir sin sentido, contribuirán a mantener el orden establecido. Por otro lado, una realidad que se revela en construcción puede abrir paso a posibles transformaciones. Si lo que se presenta como real es algo que no está dado de manera permanente, se deduce de ello la posibilidad de la lucha para revertir el orden establecido. Para que aquello no devenga una quijotesca encrucijada entre el soñador y la invariable realidad, resulta indispensable la recuperación de la experiencia pasada. Como sostiene Guarini en su artículo Memorias y archivos en el documental social argentino (2008), en los últimos años se ha producido una proliferación de filmes que buscan recuperar la memoria. Si las prácticas sociales genocidas tienen como resultado la anulación de la experiencia de los hombres, para contrarrestar esos efectos se debe evitar que las contradicciones que ellas evidencian calen en la profundidad de lo real, al establecerse como lo no-dicho. El testimonio, como lo señala Levi en su libro Si esto es un hombre (1988), es la forma de impedirlo, recuperando así la experiencia perdida. La reconstrucción de la memoria es la tarea de todo documental que pretenda ser crítico.

Ser o no ser

Las luchas que originalmente enfrentaban distintas concepciones de lo real para configurar distintos tipos de espectador, hoy se convierten en una lucha por la supervivencia del propio espectador. Producido por el espectáculo, este sujeto hoy se encuentra en vías de extinción, transformándose paulatinamente en un simple consumidor. Éste se caracteriza por su imposibilidad de apropiarse del mundo que lo rodea, de allí que lo devore constantemente. Lo que no sabe es que al consumir se consume a sí mismo, generando en la continua satisfacción de su deseo la constitución máxima de la falta: devorando todo lo otro, ya no puede encontrarse él mismo. En cuanto el cine deviene producto, sin ninguna cualidad artística, produce un espectador-producto, sin ninguna cualidad subjetiva, es decir un no-espectador, que anula aquella pregunta planteada por Hamlet. Este individuo ya no puede apropiarse de la apariencia del espectáculo. La verdad queda del otro lado de la pantalla y lo aparente pasa a ser su propia vida.

La producción de estos efectos no es el resultado de mentes conspirativas, sino el efecto indirecto de la intención comercial de vender productos. La recuperación de la experiencia tampoco debe esperar grandes postulados, sino que depende, en primera instancia, de volver a concebir el cine como arte, y el arte como medio, como la habilidad del artista para modificar nuestra concepción de lo real. Así, el sujeto de esta manera producido puede ser capaz de cuestionar el orden vigente y, entonces, intentar superarlo.

Bibliografía

Adorno, Th. & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Benjamin, W. (1989). *Experiencia y pobreza*. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

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

Benveniste, É. (1966). *Problemas de lingüística general*. México, D.F.: Siglo XXI.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guarini, C. (2008). *Memorias y archivos en el documental social*.

argentino. *El giróscopo. Revista del leguaje de la audiovisión y otros lenguajes*, (1), 11-22.

Laclau, E. (1996). Emancipación y diferencia. Buenos Aires: Ariel.

Levi, P. (1988). *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Raíces.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.

Weinrichter, A. (2004). Desvíos de lo real. El cine de no ficción. Madrid: T&B.

<div> </div>

Como citar: Ezequiel, D. (2008). Crisis del espectador , *laFuga*, 8. [Fecha de consulta: 2024-07-17] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/crisis-del-espectador/328>