



MAESTRÍA  
EN FILOSOFÍA  
DE LA CULTURA



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE  
SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS  
“LUIS VILLORO”  
FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”**

**GESTOS FÍLMICOS DE RESISTENCIA:  
POÉTICA Y DISPOSITIVOS CRÍTICOS DE “CANCIONES  
DEL SEGUNDO PISO”**

**Tesis**

**Para obtener el grado de:  
Maestra en Filosofía de la Cultura**

**Sustenta:  
SUNYA ITZIA MADRIGAL ALVAREZ UGENA**

**DIRECTOR DE TESIS:  
Dr. en Filosofía JOSÉ JAIME VIEYRA GARCÍA, UMSNH**

***Morelia, Michoacán, agosto de 2013***



MAESTRÍA  
EN  
DE LA FILOSOFÍA  
CULTURA



## Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta Sunya Itzia Madrigal Alvarez Ugena para obtener el grado de Maestra en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

---

Dr. Mario Teodoro Ramírez Cobián

Lector

---

Dr. Lauro Zavala

Lector

---

Dr. José Jaime Vieyra García

Asesor

Morelia, Mich., agosto de 2013.

## RESUMEN

Esta investigación es un estudio y reflexión sobre los dispositivos críticos más sobresalientes de la poética de *Canciones del segundo piso*, del cineasta sueco Roy Andersson. Presentamos rutas posibles de análisis a la poética de esta película en dos sentidos. 1) Insertándonos en el debate de la ontología del cine a partir de la visión de lo fílmico como “*gesto*” que muestra y narra, propuesto por el filósofo Giorgio Agamben al retomar la *imagen-movimiento* de G. Deleuze; y sus implicaciones en concebir al cine desde su potencia política. 2) Realizando un análisis de los dispositivos críticos centrales de la poética de la película - el distanciamiento, el extrañamiento, el *gag*, el *gestus social*, la estilización, la profundidad de campo y el final abierto –, dispositivos provenientes en su mayoría de un legado brechtiano y aquí propuestos como una denuncia sociocultural que resuena en los conceptos de *nuda vida* y *formas-de-vida* de Agamben. Postulamos que los gestos de *Canciones del segundo piso*, resisten en su representación como lo hace el pensamiento agamberiano, ante la crisis de la capitalización de las formas de vida de la modernidad tardía, y posibilitan, como gesto, el potenciar al cine como medio de crítica a la cultura.

## ABSTRACT

This research is a study and consideration about the most outstanding critics mechanisms of “*Canciones del segundo piso*” 's poetics, from swedish filmmaker Roy Andersson. We bring forward possible paths of poetics analysis of this movie in two ways. 1) By immersing ourselves into the debate about cinema's ontology from the filmic point of view as a “gesture” that displays and tells a story, proposed by the philosopher Giorgio Agamben when making reference to Deleuze's “movement image”; and its implications of conceiving cinema from its political power. 2) Making an analysis of the central critic mechanisms of the movie's poetics - the creation of distance, the estrangement, the *gag*, the social *gestus*, the stylization, the deep focus, and the opened end -, mechanisms that

mostly come from a brechtian legacy and proposed here as a sociocultural complaint that echos with the concepts of “bare life” and “form-of-life” from Agamben". We postulate that "Canciones del segundo piso" 's gestures, resist in their representation as the agamberian thought resists against the ways of life of the late modernity capitalization crisis, and makes it possible, as a gesture, to bring cinema to a level where it is a mean of culture criticism.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco el apoyo de mis amigos y familia, en particular a la complicidad académica y amistad de Abdiel Villaseñor, Arely López, Juan Cuamba, Angélica Hernández, Tania Ortiz y apoyo de Rubens Delrue.

Agradezco infinitamente el soporte y motivación de mi hermano Ziranda Madrigal y el invaluable el generoso apoyo de Margarita Fuentes.

También agradezco la retroalimentación y guía de mi profesor, el Dr. Mario Teodoro Ramírez. Gracias a la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto por su apoyo. Un sentido agradecimiento al Dr. Jaime Vieyra por su guía, consejos y generoso apoyo, por su visión del cine y la cultura que en sus clases y pláticas surgió como faro e inspiración. Y a mi co-tutor en el extranjero el Dr. Ivan Pintor Iranzo quién generosamente compartió su tiempo, ideas y pasión por experimentar y pensar el cine.

Gracias a Javier Ramírez y a Lauro Zavala por inspirarme a continuar el trabajo académico acerca del cine.

A las posibilidades del cine y lo que  
compartimos alrededor de éste.

# ÍNDICE

|                                                                                                                         |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>PRÓLOGO .....</b>                                                                                                    | <b>8</b>   |
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>                                                                                                | <b>12</b>  |
| <b>PRIMERA PARTE: POÉTICA Y GESTO .....</b>                                                                             | <b>17</b>  |
| 1.1 EL CINE COMO GESTO DE LA EXPERIENCIA HUMANA .....                                                                   | 17         |
| 1.2 EL CINE Y SU POTENCIA MOSTRATIVA. ¿IMÁGENES O GESTOS?.....                                                          | 19         |
| 1.3 EL GESTO FÍLMICO.....                                                                                               | 34         |
| 1.4 EL GESTO FÍLMICO COMO ACTO POLÍTICO .....                                                                           | 38         |
| 1.5 GESTOS DE CRÍTICA EN LOS “OTROS CINES”.....                                                                         | 42         |
| 1.6 SUBVERSIONES GESTUALES EN LA POÉTICA DE ANDERSSON.....                                                              | 47         |
| <b>SEGUNDA PARTE: CANCIONES DEL SEGUNDO PISO. GESTOS DE DENUNCIA EN EL<br/>HORIZONTE IMAGINARIO ANDERSSONIANO .....</b> | <b>56</b>  |
| 2.1 DISPOSITIVOS FÍLMICOS BAJO EL LEGADO BRECHTIANO .....                                                               | 56         |
| 2.1.1 EL EXTRAÑAMIENTO Y EL DISTANCIAMIENTO DE <i>BERTOLT BRECHT</i> .....                                              | 56         |
| 2.1.2 REFLEXIVIDAD EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL .....                                                                      | 69         |
| 2.1.3 GESTOS ANDERSSONIANOS DE REFLEXIVIDAD Y DISTANCIAMIENTO COMO RESISTENCIA.....                                     | 73         |
| 2.1.4 DISTANCIAMIENTO A PARTIR DE LA PROFUNDIDAD DE CAMPO Y EL MONTAJE INTERNO .....                                    | 78         |
| 2.2 PAISAJES NARRATIVOS DE UN APOCALIPSIS CONTEMPORÁNEO .....                                                           | 83         |
| 2.2.1 LA METÁFORA DE LO APOCALÍPTICO EN <i>CANCIONES DEL SEGUNDO PISO. PUERTAS A UN<br/>TRASFONDO.</i> .....            | 83         |
| 2.2.2 EL APOCALIPSIS CAPITALISTA.....                                                                                   | 85         |
| 2.2.3 GESTOS DE LA CRISIS RECURRENTE DEL CAPITALISMO .....                                                              | 91         |
| 2.2.4 UN FINAL DIFERENTE. NARRATIVAS DISCORDANTES.....                                                                  | 95         |
| 2.2.5 EL NO FINAL Y LA RUPTURA DIEGÉTICA COMO GESTO DE RESISTENCIA.....                                                 | 100        |
| 2.3 GESTOS DE RESISTENCIA .....                                                                                         | 101        |
| 2.3.1 LA CRISIS RECURRENTE DEL CAPITALISMO: <i>LA NUDA VIDA</i> .....                                                   | 101        |
| 2.3.2 LA NUDA VIDA Y LA DIGNIDAD HUMANA.....                                                                            | 106        |
| 2.3.3 LA VIDA MONÓTONA Y SUS OBJETOS .....                                                                              | 108        |
| <b>CONCLUSIONES.....</b>                                                                                                | <b>123</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>                                                                                                | <b>135</b> |
| <b>FILMOGRAFÍA.....</b>                                                                                                 | <b>137</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                                                                                                     | <b>139</b> |

**TESIS:**  
**GESTOS FÍLMICOS DE RESISTENCIA:**  
**Poética y dispositivos críticos de *Canciones del segundo piso* de  
Roy Andersson**

**PRÓLOGO**

**Por qué insertarse en la investigación y reflexión fílmica desde una perspectiva filosófica**

En total acuerdo con la postura que defiende Adriana Casasola Rojas en su tesis de Maestría para la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM (Casasola, 2004), así como con las reflexiones que el Dr. Lauro Zavala ha generado en torno al cine como objeto de estudio en México<sup>1</sup> y habiendo explorado los programas de estudio académico del cine en nuestro país, hay una postura clara que asumir; en México no se ha conformado aún una sólida tradición de estudio y reflexión sobre lo fílmico, como sí lo han hecho países como España, Italia, Francia y EE. UU.<sup>2</sup>. Más esto no significa que no se encuentre en proceso de conformación. Por ello requiere robustecerse por todas las filas que sean posibles.

Pocas son las escuelas en nuestro país que facilitan el estudio técnico del cine de una manera profesional y con un programa curricular completo que acredite formalmente a especialistas del área. Esto propicia una tendencia –que existe en todo el mundo pero que en algunos países, como el nuestro, se recarga

---

<sup>1</sup> Ejemplo de ello en la conferencia citada del Dr. Lauro Zavala (Zavala, 2011, págs. 13-16).

<sup>2</sup> Casasola menciona los ejemplos de EE. UU., Alemania, España e Italia, p. 2

aún más— de aprendizaje autodidacta de cara a un medio que se ha popularizado y cuyos elementos para producirlo están cada día más al alcance de todos gracias al desarrollo de las tecnologías audiovisuales. Tal aproximación autodidacta no es negativa de ninguna manera, mas exige un aumento en la documentación y reflexión de las poéticas que se están generando en nuestro país; su localización como objeto de estudio requiere un abordaje multidisciplinario, así como una continua re-formulación de la memoria visual histórica a partir de visiones del cine menos centradas en una falsa unicidad del lenguaje, basado en estándares de significación y producción alineados a una industria del entretenimiento, por encima de una visión del cine como fruición estética y creador de sentido. Por el contrario, es necesaria la continuación de líneas de investigación y reflexión de lo fílmico a partir de una diversidad de la expresión de sus potencias. Es necesaria la concepción del cine como pensamiento vivo. Este es el lazo que abraza la cercanía del cine con la filosofía.

La relevancia contextual del tema aquí abordado radica en que, si algo nos hace falta en nuestra contemporaneidad, es que ideas alternativas a las que sustentan el capitalismo, y que no logran superar sus crisis recurrentes, bajen del mundo de las abstracciones del arte y la teoría, al de la reflexión académica y la opinión pública. Ya que el cine se inmiscuye con las formas y prácticas culturales de forma contundente, gracias a su cercanía a los públicos (y a nuestra cultura, altamente mediada a partir de una educación por la imagen), son los autodiagnósticos culturales explorados en el lenguaje del cine, como en el resto de las manifestaciones de la cultura y el pensamiento, los que auspician una plenitud

en las potencias fruicionales<sup>3</sup> de la experiencia de la vida y la interacción social. Por ello la importancia de nutrir la exploración y comprensión de los elementos y dispositivos que constituyen los lenguajes y narrativas audiovisuales en nuestro contexto de la modernidad tardía.

Remarco también como antecedente el señalamiento de Casasola respecto a los pocos programas en las universidades y espacios culturales dedicados a “pensar” el cine. Si bien existen esfuerzos de ardua labor en las universidades a nivel nacional, en sus departamentos de comunicación, estética, historia, filosofía y sociología principalmente, construyendo un esfuerzo en desplegar una red entre ellos y consolidar una tradición académica que genere documentación y provoque debate en foros multidisciplinarios, estos programas se encuentran en construcción de sus frentes comunes y aún son sectores académicos muy cerrados. Ejemplos clave de la ardua labor en investigación y difusión del estudio del cine en México son el trabajo de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE), el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, los cuadernillos y espacios de reflexión del CUEC (UNAM). Los trabajos colaborativos

---

<sup>3</sup> Utilizo el término “fruicional” a partir del concepto de Diego Lizarazo Arias, quien defiende al cine como un acto social que “involucra un universo de representaciones colectivas sobre lo que es el cine y define las experiencias individuales y grupales de su apreciación” (Lizarazo Arias, 2004, pág. 14). Lizarazo refuta las perspectivas textualistas del film donde sólo los aspectos internos de la obra son tomados en cuenta como constituyente y sentido de éstas. Por el contrario, Lizarazo postula una hermenéutica de la recepción como una posibilidad más abarcadora de la experiencia y dimensión de significación en el cine. Pueden consultarse al respecto los apartados: *El análisis estructural del relato cinematográfico*, *La diégesis fílmica* y *El discurso fílmico*, todos ellos en el capítulo III de *La fruición fílmica: Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, pág. 148 a 175; y en el capítulo IV, *La perspectiva de la recepción estética*, pág. 177 a 214 (Lizarazo Arias, 2004).

de todos ellos, como el de otras universidades y personas autodidactas, generan la reflexión fílmica en México.<sup>4</sup>

Nos dice Casasola, “hay otros estudios más o menos aislados; los que se refieren a la cultura y a ciertos aspectos sociales que atañen, a veces muy tangencialmente, al cine, pero para ser rigurosos, en materia de lo que se escribe y publica sobre el tema en México estamos francamente rezagados con respecto a lo que se hace en Europa o EE. UU”<sup>5</sup>.

Si bien este es el contexto en el que nos encontramos en los estudios de cine en México, mayor aún es la importancia de construir una tradición y enriquecer la visión del cine como pensamiento, como reflexión crítica y como potencia expresiva de la cultura construida a partir de un medio cada día más constitutivo de la cultura global.

Por algún lugar hay que avanzar. Nutrirnos de las tradiciones de estudio de la literatura, la semiótica, la sociología, los estudios culturales, los estudios de género y la filosofía, resulta necesario y deseable para construir una tradición propia y en el marco de la multidisciplinariedad, necesaria para un fenómeno sumamente complejo como lo es el cine.

---

<sup>4</sup> Como lo hace el trabajo de reseña, crítica y documentación histórica del cine en México por Jorge Ayala Blanco.

<sup>5</sup> (Casasola, 2004, pág. 3)

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación busca reflexionar sobre la potencia gestual que ofrece el cine y cómo esta cualidad de carácter mostrativo<sup>6</sup>, reflejo de la cultura que lo produce y sus inquietudes, puede ser orientada por sus creadores como medio del pensamiento crítico.

Las estrategias del cine para significar y narrar son múltiples; los dispositivos que nos interesa estudiar aquí se sitúan específicamente en el marco de la crítica a nuestra contemporaneidad capitalista en crisis. Esta tesis visibiliza al cine como creador de sentido crítico; prioriza al cine que resiste y se opone a la materialización de la cultura en las sociedades capitalistas avanzadas. Para ello abordaremos a nuestra contemporaneidad como una situada en la modernidad tardía, colmada de las características de la capitalización de la cultura. Los conceptos de potencia y resistencia de los que haremos uso emanan de la constelación conceptual del filósofo Giorgio Agamben y una ontologización del cine a partir del gesto, gesto que resiste y dialoga.

No es objetivo de esta tesis defender una línea estética específica, o indagar las posibles mutaciones más contundentes en las tendencias del cine de la modernidad tardía –aunque puede dar pie este estudio a desarrollar una investigación más extensa en otro momento. Lo que presentamos aquí son rutas

---

<sup>6</sup> Es decir, no textual.

posibles mediante las que el cine se potencializa como medio de crítica a la cultura.

Realizamos esta labor a partir de la revisión de los gestos y dispositivos fílmicos de la película *Canciones del segundo piso* de Roy Andersson; con miras a que el análisis de su poética y de sus dispositivos centrales remueva dos niveles, uno en cuanto a la ontología del cine y otro respecto a la crítica sociocultural que se genera a partir de un punto de vista del cine como éticamente comprometido en su mostración.

El gesto genera preguntas sobre la naturaleza fílmica distintas a una concepción de ésta a partir de un lenguaje con una estructura y leyes únicas, sino por el contrario, a partir de una ontología que lo define por sus potencias como medio gestual, como uno siempre actualizable a distintos aspectos de la crítica a la cultura y más emparentado con la conceptualización del film como arte, que con el cine como producción industrial.

Nuestro objetivo es usar la poética de esta película, como un prisma de algunas de las formas en que se experimenta y resiste la crisis que como colectividad capitalista conformamos en la actualidad. Esto es, *Canciones del segundo piso* busca dar cuenta de la recurrente crisis de nuestras formas contemporáneas de vivir y señala explícitamente hacia el espectador como aquel que tiene el poder de dar sentido al ejercicio de reflexión que ofrece.

Postulamos que esta película presenta un descontento ante la capitalización de la esfera de lo humano, proporcionando un discurso metafórico

de denuncia a partir de lo apocalíptico. *Canciones del segundo piso* abre un diálogo reflexivo hacia el espectador gracias a sus gags visuales, el distanciamiento, el extrañamiento, el corte directo, el plano fijo, el *deep focus*, su estilización y su narrativa no conclusiva.

El análisis de los aspectos formales de la película está construido considerando tanto el aspecto mimético del cine como el imaginario<sup>7</sup>, explorando aspectos puntuales de la teoría del cine que entran en tensión en la poética de *Canciones*<sup>8</sup>. Conformamos así un aparato metodológico desde el gesto y ejemplificando cómo funcionan algunos de los dispositivos de lo fílmico de carácter reflexivo y crítico. Dispositivos que generan denuncia y resistencia ante nuestro contexto sociocultural, exponiéndolo como uno decadente y que reclama la generación de otros paradigmas socioculturales.

Estos dispositivos que retoma *Canciones* de otras poéticas, del cine y del teatro, son: uno, los dispositivos de la crítica de Bertolt Brecht en cuanto al *distanciamiento*, *extrañamiento* y el *gestus social* en las ficciones, como postura política del arte; dos, el *final abierto* revisado en la narrativa literaria por Frank Kermode; y tercero, su paralelismo con la crítica a la *nuda vida* y la *forma-de-vida* en los postulados del filósofo Giorgio Agamben, quien concreta al cine y su potencia política a partir del cine como gesto político, como resistencia.

---

<sup>7</sup> Las “ideas”, así como lo que experimentamos al ver una película –su significación– no se materializan en el mundo pero se manifiestan y viven sobre éste y entre quienes lo conformamos.

<sup>8</sup> En lo subsecuente abreviaré *Canciones* para referirme a *Canciones del segundo piso*.

La estructura de la tesis está conformada por dos apartados; el primero contiene el marco teórico y una introducción a la poética de Roy Andersson; el segundo, el análisis de las estrategias centrales –dispositivos– de crítica en la poética de *Canciones*.

De esta manera, la primera parte del capitulado está dedicada a conectarse con la problemática de la naturaleza del cine y traer al debate la premisa del “gesto” agamberiano como elemento constituyente de lo cinematográfico y a introducirnos a la poética anderssoniana.

En la segunda parte analizamos en tres secciones los dispositivos centrales en la poética y discurso crítico de *Canciones del segundo piso*: en la primera sección expondremos los mecanismos que permiten la construcción de la poética y crítica de *Canciones* desde un legado de dispositivos brechtianos<sup>9</sup>. Segundo, la metáfora de lo apocalíptico como discurso de los aspectos sociales en crisis en la esfera del capitalismo cultural, colocando lo apocalíptico de *Canciones* en relación y oposición con las narrativas lineales y conclusivas clásicas, donde nos centraremos en los postulados de Frank Kermode respecto al final abierto, que se hace más y más presente en las poéticas de los cines contemporáneos. Tercero, el discurso crítico de esta película, que toma de manera importante una transversalidad con las reflexiones de Giorgio Agamben respecto a la *nuda vida* y la *forma-de-vida*, donde Agamben, al igual que Andersson, ubica en una recurrente crisis a nuestra cultura capitalista, en la que se disminuye al ser

---

9 También se localiza en esta película un legado beckettiano y kafkiano, mas tomaremos como referente los dispositivos en ella de mayor potencia gestual, que son los tres dispositivos analizados en la segunda parte.

humano a su mera biología y mercantilización junto con la de sus prácticas culturales.

Los gestos de *Canciones* resisten, como lo hace el pensamiento agamberiano, ante la capitalización de las formas de vida, y encuentran posibilidad, como gesto, de actualizar las potencias de búsqueda de sentido mediante la cultura.

## PRIMERA PARTE: POÉTICA Y GESTO

### 1.1 El cine como gesto de la experiencia humana

***Es hora de que el pensamiento vuelva a ser lo que es: peligroso  
para el pensador y transformador de lo real. Jean-Luc Godard***

El cine suele funcionar en su producción y recepción a partir de los modelos narrativos consolidados por los usos y convenciones de los géneros y el lenguaje cinematográfico<sup>10</sup>, donde circulan formas narrativas estandarizadas y a manera de espectáculo audiovisual<sup>11</sup>. Es decir, bajo fórmulas narrativas que podemos reconocer y apropiarnos fácilmente como espectadores<sup>12</sup>. Sin embargo el cine no sólo ha tenido una función recreativa y de industria, en la que su construcción de

---

10 El lenguaje cinematográfico establecido como tal a partir de las películas de D.W. Griffith.

11 El cine emerge mayormente como industria desde sus inicios con la invención del Kinetoscopio de T. A. Edison, llamado también Nickelodeon (donde se insertaba una moneda de un nickel para ver dentro de una caja imágenes en su interior por un lapso de entre 60 y 90 segundos); con las vistas grabadas y proyectadas en el cinematógrafo de los hermanos Lumière en 1884 y con el nacimiento del primer estudio en el que se produjeron en EE. UU. los contenidos de los Nickelodeons (el estudio "Black María" que Edison y William K.L. Dickson abren en 1899). Emerge así una industria que busca ser redituable desde su gestación y que buscará en otro momento su reivindicación como arte. Referencia de los inicios del cine disponible en: *The Library of Congress, American Memory: "Who's Who in the Film Game: Facts and Fancies About a Man You Know or Ought to Know," Nickelodeon, August 1, 1910, pp. 63-64.* Recuperado de <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/nick1.html>).

12 Donde podemos seguir una historia narrativa clara y usar nuestra memoria de la cultura visual para interpretar lo que ahí vemos y escuchamos en pantalla.

significado se exprese únicamente bajo estas convenciones de la verosimilitud realista y mimética propias del cine clásico<sup>13</sup>, sino que también se han generado producciones de cine ensayo, cine experimental, cine de producción independiente e incluso cine generado en los estudios y casas productoras del *mainstream* pero que explora otras formas de construir y expresar el cine. Estos otros cines, a la vanguardia de su lenguaje (observamos ejemplos claros con las vanguardias históricas en los años veinte y con los nuevos cines o *nuevas olas* de los años sesenta), han explorado otros parámetros más allá de los del cine clásico, realizando una búsqueda de otras narrativas. El caso del cine experimental, muy en particular, conforma una exploración respecto al soporte y forma misma del cine. Dicha exploración de los otros cines se ha gestado tanto en la realización de filmes, como en manifiestos y estudios teóricos de la estética y el cine, conformando un ámbito de producciones más libres y de experimentación. Es allí, en una concepción de lo fílmico como transgresión y como arte, desde donde los estudios de cine, a partir del *gesto*, germinan, permeando hacia el resto de lo cinematográfico.

Esta concepción del cine como potencia gestual del pensamiento reaviva la intención de habitar la posibilidad y naturaleza del cine por sí mismo, la cual contiene una postura de explorar constantemente la experiencia humana. La reconsideración de la naturaleza del cine a partir del gesto proviene de la tradición filosófica de Gilles Deleuze y retomada por Giorgio Agamben, mas en esta tesis

---

13 Cine Clásico: Conjunto de convenciones visuales, dramáticas y estructurales cristalizadas alrededor de los años 1935-1955 en el cine norteamericano, y que dieron lugar a los cánones genéricos y a las estrategias más convencionales de recepción (S. Kaminsky; D. Bordwell), definición en (Zavala, 2010, pág. 173).

nos centramos en los aportes de Agamben respecto a dicho gesto fílmico. Agamben cita a Deleuze (Agamben, 2001, pág. 52), insertándose en la definición deleuziana de “imagen” y enfatizando las mutaciones en la cultural que la imagen y sus usos, a partir de la modernidad, presentan:

“Guilles Deleuze ha puesto de manifiesto que el cine suprime la falaz distinción psicológica entre la imagen como realidad psíquica y el movimiento como realidad física. Las imágenes cinematográficas no son ni *poses éternelles* (como las formas del mundo clásico) ni *coupes immobiles* del movimiento, sino *coupes mobiles*, imágenes ellas mismas en movimiento, a las que Deleuze llama *imágenes-mouvement*. Hay que prolongar el análisis de Deleuze y mostrar que se refiere en general al estatuto de la imagen en la modernidad. Pero esto significa que la rigidez mítica de la imagen se ha roto en este caso, y que ya no se deberá hablar propiamente de imágenes sino de gestos”.

## **1.2 El cine y su potencia mostrativa. ¿Imágenes o gestos?**

La imagen indexical y el film como texto han acaparado históricamente los modelos de pensar el cine; por ello resulta necesario, antes de enfocarnos en definir el “gesto”, plantear las interrogantes de fondo a las que estas posturas divergentes responden: ¿qué es y cómo significa el cine? Esto es, ¿cuál es la naturaleza del cine?

Cuál es la naturaleza del cine y cuáles sus diversos mecanismos, es tarea que distintas disciplinas –semiótica, estética y psicología principalmente– han tenido de forma explícita como objeto de estudio, y cuyas aproximaciones resultan de sumo valor para distintos propósitos en el estudio del cine.

Los primeros intentos de teorizar el cine por Sergéi Eisenstein y Rudolf Arnheim de la escuela formalista, por André Bazin y Sigfried Kracauer de la escuela realista, aportaron en muchas áreas, mas se eclipsaron en un afán totalizador de la esfera de lo fílmico y de cómo este debía ser construido. Pero dado el interés de politizar la expresión fílmica, los aportes, sobre todo de Bazin, aparecen retomados explícitamente por la propuesta fílmica de Roy Andersson. Muy en particular, el caso de la profundidad de campo.

En una segunda fase histórica en el estudio de lo fílmico, se concentraron los esfuerzos en la conformación de una semiótica del cine. Los trabajos de Christian Metz, Mary Ann Doane y Julia Kristeva proporcionaron un legado terminológico que sigue presente en nuestros días.

Los análisis estructurales, como la semiología del cine, los sistemas de análisis textuales en el cine, los estudios de narratología fílmica, los estudios del psicoanálisis aplicados al cine<sup>14</sup>, parten de una visión donde lo fílmico es concebido como un texto, una narración o discurso textual, contado a partir de la conjunción de varios lenguajes y reduciendo en gran medida al cine a su literalidad, dejando en un plano secundario su potencia mostrativa. Mas lo fílmico

---

<sup>14</sup> Se pueden consultar las diversas aproximaciones del estudio del cine en: (STAM & BURGOYNE, 1999)

encuentra su esencia más allá de una mera suma de varios lenguajes articulados que cuentan una historia, más allá de poder ser analizado bajo estructuras rígidas y cerradas que dejen restringida la diversidad de sus potencias mostrativas, cercando lo fílmico a meros signos indexicales, articulados de forma similar a la articulación literaria.

Estas posturas, que siguen los esquemas semióticos de la articulación del texto, se plantearon de la siguiente manera (Ibídem, pág. 52):

Pier Paolo Pasolini concebía al cine como un lenguaje bajo la articulación de unidades mínimas a las que llamaba Cinemas, constituidos por los diferentes objetos reales que conforman un encuadre. Pasolini planteaba que los Cinemas se unían posteriormente a una unidad mayor, el encuadre. A pesar de esta realista visión de lo fílmico, Pasolini tenía en cuenta que el cine no implicaba una construcción simbólica convencional entre el realizador y la realidad.

Umberto Eco aportó con la Triple articulación en el cine, criticando la carencia de inclusión en Pasolini, respecto a “no reconocer la naturaleza culturalmente codificada, ideológica y sistemática no sólo del cine, sino también de la conducta humana y de la comunicación en general”<sup>15</sup>. Por ello, Eco planteó primero una articulación del cine en unidades significantes inicialmente reconocibles en la imagen –personas, vestuario, etc. – a las que llamó Semas y que a su vez, se podían fracturar en una segunda articulación de signos icónicos más pequeños y, una tercera articulación como conjunción de las anteriores articulaciones, relacionada con las condiciones de percepción (Ibídem, pág. 52-53).

---

<sup>15</sup> Ibíd.

Ahora bien, revisemos la postura de Christian Metz, que aunque radica en una filmolingüística, sí contempla el elemento de la mostración como constituyente de lo fílmico junto con lo textual, mas lo subordina a los estudios de la narración en el cine y a una especie de textualidad en las unidades semánticas aisladas, como el color, la luz, etc. Metz no concuerda con la equivalencia del cine con la doble articulación del lenguaje. Niega también que el cine posea unidades mínimas que lo articulen como una lengua, sino que delimita lo fílmico como un medio policódigo, donde los códigos individuales que le conforman pueden tener unidades mínimas, mas no como una lengua total, con unidades propias mínimas por sí mismo.

Rescatamos aquí de Metz, dos conceptos que nos ayudarán a plantear nuestros postulados en favor de una ontología del cine a partir del gesto. Metz toma el contraste de Gilbert Cohen-Seat (Ibídem, pág. 53) entre Cinema y Film, definiendo al primero como el hecho cinemático, como institución cinematográfica (preproducción, producción, distribución, recepción de las películas); y al segundo como el hecho fílmico (el contenido de sentido en una película, el discurso localizable, el texto significativo). “Así, Metz se aproxima al objetivo de la semiótica: el estudio de los discursos, de los textos, más que del cine como institución” (Ibíd). Postura ante la cual Metz no descalifica el estudio del contexto de producción y de recepción de lo cinematográfico, sino que tenía claro que esa

no era la tarea de la semiótica del cine<sup>16</sup>. “Metz introdujo la distinción *film/cinema*<sup>17</sup> dentro de la categoría *film*<sup>18</sup>, que en la actualidad identifica a la especificidad cinemática como el propio y específico objeto de estudio semiótico del cine” (Ibíd). Define Metz al film, como el texto fílmico individual, y al cine, como el conjunto ideal, la totalidad de las películas y sus rasgos. Así, Metz se dedicó al estudio de los rasgos del “cine”.

Según Stam (Ibídem, pág. 57), para Metz el cine se convierte en discurso al organizarse de forma narrativa, permitiendo el análisis de su estructura significativa en cuanto a las unidades que organizan, en diversas combinaciones, las relaciones temporales y espaciales. De esta manera, la verdadera analogía entre cine y lenguaje se producía para Metz no en un nivel de unidades básicas, sino en su naturaleza sintagmática común entre película y película. Moviéndose de una imagen a una segunda, el cine se convierte en lenguaje. Metz trata de aislar en su Gran sintagmática las figuras sintagmáticas –combinaciones– más importantes del cine narrativo; bajo este dispositivo, el cine logra ser analizable a partir de categorías propias que examinan la forma y el discurso específico del cine.

Concretando, el modelo de la Gran sintagmática de Metz se basa en la noción griega de la *diégesis* y las oposiciones binarias. La *diégesis* en el ámbito fílmico nos interesa aquí ya que, desde la Poética de Aristóteles, la concepción de *diégesis* se refiere a “un mundo de representaciones que implican más el ‘contar’

---

<sup>16</sup> David Bordwell se ha enfocado en esta labor de estudio del cine, como industria cinematográfica. Se puede consultar: <http://www.davidbordwell.net/> (Bordwell, 2013)

<sup>17</sup> Cursivas del autor.

<sup>18</sup> Ibíd.

que el ‘mostrar’” (Ibídem, pág. 58), noción que al ser trasladada al cine no es una afirmación precisa. La *diégesis* es definida conceptualmente para el cine como la “historia” de la película; es decir, lo propiamente narrado en un film. Es un término llevado al cine por Etienne Souriau y reintegrado al estudio fílmico por Metz. Gérard Genette lo utilizó ampliamente en los estudios literarios e influenció al cine con sus estudios sobre esta noción. Queda desde los griegos relegado el sentido mostrativo del narrar y en la literatura es natural que así ocurra, mas no en el cine, ya que el lenguaje no verbal conforma la mayor parte comunicada en un film, su peculiaridad y su potencia.

Las concepciones del narrar que excluyen o pretenden ignorar en el cine todo lo que no sea contar explícitamente, dejan en un campo de lo subliminal el sector más lleno de claves de sentido en el estudio e interpretación de un film. Dejan muda la experiencia e interpretación de los aspectos no textuales del cine como la música, los gags, los gestos y la integración estética, que es también de índole mostrativa.

Así también, los estudios del cine han tomado prestado el término de “poética” de los estudios literarios, donde la “poética” como campo de estudio se encarga de la reflexión estética de los relatos. En la literatura, los estructuralistas lograron establecer un estudio metódico y formal de lo literario, sus estructuras y discurso, construyendo una tradición a partir de la *Poética* de Aristóteles y en cuanto a categorías centrales problematizadas en la literatura y las artes como la imitación –mímesis- y la verosimilitud. Aquí el término lo utilizamos insertándonos de forma

implícita en la tradición de Tzvetan Todorov<sup>19</sup> de quién la semiótica del cine ha acuñado éste término para referirse al estudio estético del lenguaje cinematográfico. En el caso del cine la poética de una película o conjunto de éstas, refiere al estilo y discurso que constituye una obra o conjunto de obras.

Bajo estos antecedentes nos perfilamos a la definición de lo fílmico en Deleuze y en Agamben. Defendemos que en lo fílmico actúa el contar y el mostrar en una proporción inversa a la planteada por Metz y otros autores. En una proporción en la cual el rasgo que siempre está presente es la mostración, y la que está en menor poderío del film –e incluso puede no estar presente como componente– es la representación del “contar”.

Narrar –en un sentido no textual– en el cine, se refiere a mostrar y contar; o bien, a meramente mostrar.

Adicionemos a esta problemática la pregunta de, ¿qué pasa con los filmes no narrativos? ¿Con las narrativas discordantes? Que ocurren en aquellos filmes en los que la articulación de lo verbal o narrativo no es central en su conformación de sentido. ¿La mostración y el gesto son opciones para abarcar un cine más allá de la industria cinematográfica? También cabe la pregunta de, si estos cines que toman en cuenta dimensiones más allá de las textuales, se aproximan más a una

---

<sup>19</sup> Puede consultarse Guzmán Moncada, Carlos Alberto. (1998) *Tzvetan Todorov: poética, simbolismo literario e interpretación*. México: Textos de crítica y revisión bibliográfica preparados por el Proyecto “Ensayo, simbolismo y campo cultural” (Proyecto CONACYT 1000-PH).

noción del film como arte, que a una noción del cine como mera industria de lo audiovisual.

Esta tesis prioriza la valía del uso de las potencias del cine para la crítica sociocultural, como por ejemplo lo realiza la visión del arte político en Bertolt Brecht y que revisaremos en la segunda parte. Visión no única pero que se relaciona con el compromiso ético del cine como exploración de la diversidad de expresiones y posturas a partir de una búsqueda de sentido de lo humano. Los “otros cines” dialogan con el espectador desde una perspectiva y dispositivos comprometidos éticamente, críticos en sus gestos; el cine que se genera bajo esta intención política cuenta con posibilidades “otras” de activar al espectador para analizar un tema concreto. Como es el caso de la poética de Andersson donde se aborda el escepticismo, la falta de empatía y responsabilidad social que podemos localizar en nuestro contexto fuera de la ficción de *Canciones*. La poética anderssoniana se relaciona íntimamente con una visión nihilista, un nihilismo nietzscheano<sup>20</sup> que en el caso de Andersson denuncia y se contrapone a los

---

<sup>20</sup> “Las etapas precedentes del nihilismo corresponden, según Nietzsche, a la religión judaica, luego a la cristiana. Pero, de qué modo es preparada ésta por la filosofía griega, es decir, por la degeneración de la filosofía en Grecia. De un modo más general, Nietzsche muestra cómo esas etapas también son la génesis de las grandes categorías del pensamiento: el Yo, el Mundo, Dios, la casualidad, la finalidad, etc. – Pero el nihilismo no se detiene ahí y prosigue un camino que es toda nuestra historia” (Deleuze, 1974, pág. 221). “Hasta ahora el nihilismo significaba: depreciación, negación de la vida en nombre de los valores superiores. Ahora significa: negación de esos valores superiores, reemplazamiento por valores humanos – demasiado humanos (la moral reemplaza a la religión; la utilidad, el progreso, la historia misma, reemplazan a los valores divinos). Nada ha cambiado, pues se trata de la misma vida reactiva, de la misma esclavitud, que triunfaba a la sombra de los valores divinos y que ahora triunfa por los valores humanos. Se trata del mismo cargador, del mismo Asno, que estaba cargando con el peso de las reliquias divinas, de las que respondía ante Dios, y que ahora se carga él sólo, en autorresponsabilidad. Incluso se ha dado un paso más en el desierto del nihilismo: se pretende abrazar toda la Realidad, pero se abraza tan sólo lo que los valores

sistemas -del estado y la institucionalización de lo religioso- y que se orienta por rescatar la dignidad y libertad humana. En este sentido el nexo que Andersson establece relacionando directamente su obra con la de Cesar Vallejo cobra vital importancia; la fragilidad humana deja de ser una carga y se torna una posibilidad de empatía entre las personas, no externa sino individual y hacia un contexto colectivo. Anderson no apuesta por la vía de las instituciones para lograr una mejora de las políticas y contexto social de nuestra contemporaneidad, apuesta por una esperanza de reconfigurar nuestra cultura y calidad de vida social a partir de la libertad y la empatía.

Cabe señalar que otras aproximaciones teóricas valiosas como la intertextualidad, los estudios de la reflexividad, la semiótica social y la hermenéutica de la recepción, toman al cine a partir de una complejidad mayor que la del cine como un sueño ajeno al mundo o con unas estructuras concretas que deben ser satisfechas al narrar. Aquí vamos por la vía agamberiana, postulando al cine como un lenguaje conformado por gestos fílmicos como unidad de base, y no una mera encadenación de imágenes indexicales estáticas bajo el dominio de un relato verbal y unilateral.

En concreto Deleuze desarrolló un estudio del cine como uno semejante a la experiencia que las personas producimos respecto a nuestra experiencia, en esferas de lo perceptual, la afección, la acción y la imagen-tiempo. El punto clave

---

superiores han dejado de ella, el residuo de las fuerzas reactivas y de la voluntad de nada” (Ibídem, pág. 222).

de inflexión en nuestra postura de la naturaleza del cine, radica en cómo Giorgio Agamben toma el concepto de gesto deleuziano y se apropia de él, enfocándose en la potencia crítica que la dimensión del gesto posibilita en el cine y las artes.

Agamben aborda al gesto como medialidad, como verdadera unidad comunicativa del cine, postura que por consecuencia genera una aproximación a lo fílmico que incluye lo social y una hermenéutica de la recepción<sup>21</sup>. Para Agamben es el gesto la cualidad de lo fílmico, la potencia primaria que comunica en él y el medio que adjudica al cine su carácter ético y por lo tanto su posibilidad política.

Una primera aproximación de los estudios sobre el cine que prepara el terreno para analizar la postura del gesto como elemento central en él, es el planteamiento de André Gaudreault dentro de los estudios de narratividad y su exploración de lo mostrativo que otros autores no abordaron a detalle.

Gaudreault plantea una definición del cine más allá de una mera narratividad textual, proponiendo una “narración cinematográfica” integrada por dos elementos, la “mostración” y la “narración”. Una conjunción de lenguaje no verbal en mayor o menor interacción con un relato textual.

Gaudreault introduce dicha perspectiva –que para el cine experimental aún sería cuestionable– en la que las formas fílmicas no requieren de contar ningún

---

<sup>21</sup> En Lizarazo Arias podemos encontrar una sólida defensa de la hermenéutica de la recepción en el cine, (Lizarazo Arias, 2004).

relato<sup>22</sup>; donde la película queda en igualdad al plano y el relato fílmico en igualdad en su carácter de disciplina autónoma que el relato literario (GAUDREULT, 2011). Esta tensión que plantea el autor entre la “mostración” y la “narración” en el cine, es explicada por Ricoeur<sup>23</sup> como aquella en la que Gaudreault logra reivindicar al cine como un sistema único y distinto a otras formas de narrativa, “es decir, la facultad combinatoria que tiene el cine para garantizar la cohesión de una jerarquía de operaciones ligadas al rodaje y al montaje, que en conjunto le garanticen al relato cinematográfico su derecho de igualdad frente al relato textual y al relato escénico” (Ibídem, pág. 14). Además, señala Ricoeur, cómo el cine está más próximo al teatro que a la novela, ya que tanto el teatro como el cine “muestran” y no meramente narran. Ricoeur remarca la concepción de Gaudreault de una narrativa cinematográfica entendida como aquella donde el plano se borra como unidad autónoma. Donde el plano-cuadro pasa (deviene) a la película propiamente dicha y donde el film como tal, se conforma por una narrativización progresiva integrada por dos niveles: las dos etapas de rodaje y de montaje.

En la primera etapa, señala Gaudreault, se produce una identificación de lo narrativo como potencia en la movilidad misma de la imagen: “una narratividad en cierto modo innata y espontánea ligada a la articulación de los fotogramas en un solo plano” (Ibídem, pág. 15). Lo que integraría una distinción entre un primer nivel profílmico y un nivel cinematográfico.

---

<sup>22</sup> Como el cine experimental de Jonas Mekas y Stan Brakhage o como el cine experimental y corporal del michoacano Teo Hernández. Todos ellos con su obra principalmente generada en los años 50's; J. Mekas sigue produciendo obra actualmente.

<sup>23</sup> En el prefacio de la edición en español del 2011, (GAUDREULT, 2011).

Ricoeur recupera de Gaudreault, el que la filmación incluye la puesta en escena en un sentido más material y de la expresión del encuadre como el elemento donde el cine encuentra fundamental diferencia con el teatro, ya que la mostración en el cine es remitida a una puesta en escena con una focalización determinada y en pasado, conformada al momento de armar el relato fílmico –al ser montado–. Es decir, en el momento en que el montaje de lo filmado se conforma y donde ocurre el lugar narrativo del cine por excelencia. En este segundo momento es donde Ricoeur señala que se suele empatar la semejanza narrativa de este nivel de lo fílmico con el de la narración escrita, equiparando a la articulación de lo profílmico en el montaje a una escritura cinematográfica. Así, el punto central de Gaudreault en esta propuesta, y el que Ricoeur resalta, es la localización de la unidad narrativa del cine dentro de este juego entre mostración y narración, tanto en un nivel micro como en uno macro o total, y con ello, a una más radical separación del cine y otras formas de relatar.

Ahora bien, la articulación de la mostración en el cine, de una temporalidad proyectiva divergente a la de la literatura y del teatro –que Gaudreault en su tesis construye y ejemplifica a detalle– cancela para Ricoeur “cualquier intento de volver a subordinar lo cinematográfico a lo literario” (Ricoeur en Gaudreault, 2011, pág. 15). La mostración y sus relaciones con los distintos tipos de relato –con el relato literario y el relato escénico– quedan contempladas como un relato cinematográfico que responde a un gran narrador que es quien relata en el cine: el “meganarrador”, especificidad de lo fílmico.

Lo que nos interesa aquí de Gaudreault no es entrar a detalle en el estudio de la narratividad que él propone, de la integración de un gran autor colectivo a nivel de signos y de creativos que producen una película; sino en este caso, servirnos de la cualidad “mostrativa” que resalta Gaudreault como agente igualmente o más importante que el de la narración en la conformación de una película y que deja al descubierto en sus indagaciones, la exploración de lo que es el cine y cómo éste significa.

Gaudreault revisa desde las concepciones y oposiciones de “diégesis simple” y “diégesis con imitación” concebidas para Platón y Aristóteles respectivamente, y los problemas de estudios y análisis del relato que surgen desde entonces. Sin embargo, el autor supera la búsqueda de una estructura que conciba al cine como texto; por el contrario, la complejiza.

Al indagar Gaudreault en lo mostrativo y conformar su modelo del relato cinematográfico, se cuestiona si todas las películas son narrativas y si esta cualidad solía integrar de forma privilegiada las producciones fílmicas de inicio de siglo, como en el caso de las múltiples creaciones de Thomas Alva Edison. Gaudreault revisa también los postulados de Christian Metz y de Tzvetan Todorov, y llega con ellos a la conclusión de que no es la cualidad primordial del cine la de la narración textual. Concluye que sí hay una cualidad siempre presente en toda película y todo corte de lo filmado en el cine —en todo producto audiovisual: lo mostrado.

Balaz, Metz, Laffay y Mitry son, según Gaudreault, los defensores de comparar y analizar al cine como mayormente similar al texto literario que al teatro y lo mostrativo (Ibídem, pág. 141), ante lo cual él se opone. Para Gaudreault, como hemos venido planteando, el funcionamiento narrativo del cine cuenta con varios caminos de los cuales él sigue el del “narrador cinematográfico” o “gran hacedor de imágenes”<sup>24</sup>. Este gran hacedor de imágenes, que no refiere a una persona sino a un grupo de personas, sus selecciones y sus estrategias, es para Gaudreault el responsable del relato cinematográfico y plantea a esta instancia como doble: “en este sentido, la película mostraría y narraría, a la vez” (Ibídem, pág. 144).

Revisemos a detalle el modelo de Gaudreault respecto a lo mostrativo, ya que se aproxima en muchos puntos con la concepción del cine a partir de lo gestual. El autor dice que la narración y la mostración cinematográfica son, de alguna manera –y se trata de algo inevitable– “miradas” de la mente:

Son “proyecciones” (¡desde luego!) de un pensamiento en busca de herramientas concebidas para comprender mejor una realidad que, para empezar, viene antes de la “mirada de la mente” que inspira y a la que, en seguida, por supuesto no está obligada a ajustarse. Si para mí la narración (específicamente) cinematográfica comienza con el montaje, es porque me

---

<sup>24</sup> Esta definición de la instancia narrativa del cine como el “narrador cinematográfico” la toma como suficientemente aceptada y un logro de la Teoría de cine. La retoma de Jacques Aumont: “Para nosotros el narrador será entonces el realizador, en cuanto a que elige tal tipo de encadenamiento narrativo, tal tipo de desglose de escenas, tal tipo de montaje, en oposición a otras de las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico. (GAUDREULT, 2011, pág. 143)

pareció la mejor solución teórica a los problemas narratológicos con los que se encuentra el investigador de cara al cine” (Ibídem, pág. 144 a 145).

El montaje, es para Gaudreault en este sentido, el que permite a las imágenes cinematográficas acceder a dimensiones crípticas en el discurso de la mostración. En el nivel del montaje el narrador cinematográfico impone al espectador una mirada; y con ello, como lo hace el texto literario, el cine es el producto de una mirada mediadora. Sigo la analogía con el gesto y el cine como medialidad: dicha mirada mediadora, en el sentido de un recorrido de lectura, implica para Gaudreault un “tiempo de reflexión”<sup>25</sup>; no son puros gestos sino una articulación entre éstos y un punto de vista relacionado para su conjunción. Gaudreault define entonces a la filmación como una mostración cinematográfica (la articulación fotograma a fotograma), y a la narración cinematográfica como el montaje (la articulación de plano en plano). Ambas conformando la comunicación narrativa del cine a la cual Gaudreault llama meganarrador (o gran hacedor de imágenes). La mostración podemos equipararla a la medialidad por sí misma que constituye el cine y a su conjunción de mostración articulada –nivel profílmico– y narración – nivel de montaje–, como la resultante obra cinematográfica<sup>26</sup>; un tipo de gestualidad única del cine.

---

<sup>25</sup> El autor señala en pie de página que debe esta idea a Michel Colin “Quien decía en una conversación acerca del tema (“para que haya narrador, debe haber un narrador que esté fuera del *hic et nunc* del enunciado. Entonces si hay narración, hay necesariamente una instancia organizadora cuya actividad es posterior al acontecimiento filmado”)” (GAUDREULT, 2011, pág. 146).

<sup>26</sup> Ya sea en un cine clásico, uno moderno o uno híbrido, uno experimental o cualesquiera; a diferentes niveles de combinación en su narración y mostración en cada película.

La obra cinematográfica resulta así para Gaudreault una forma de pensamiento manifiesta mediante lo fílmico y transmitida mediante las articulaciones de lo mostrado y lo narrado por un Meganarrador. Este meganarrador resulta de una cultura que se piensa a sí misma mediante lo cinematográfico y esto nos lleva a la pregunta de si el cine es mera expresión de la cultura, una forma del arte o un medio del espectáculo; o potencialmente todas ellas.

### **1.3 El gesto fílmico**

Para el filósofo Giorgio Agamben “el elemento del cine es el gesto y no la imagen” (Agamben, 2001, pág. 52). Agamben define al cine como aquél conformado por imágenes en movimiento, constelaciones de fenómenos en la esfera de la acción. Postula las imágenes-movimiento (*images-mouvement*) de Deleuze, como afirmación de que la imagen, a partir de la modernidad, no puede seguir siendo estudiada y conceptualizada como una de carácter cerrado y estático, no al menos en el cine. La imagen no es inerte, sino por el contrario, pura potencia como precursora de la acción. Es conjunción y movimiento que se desplaza desde la posibilidad simbólica, desde una representación móvil, ya sea directa o metafórica y que produce acción.

El gesto fílmico presenta y potencializa la corporalidad y el movimiento de las formas vivas e inertes, expande su potencialidad simbólica como la poética expande a la palabra.

De esta manera, una primera aproximación que niega a la imagen como elemento conformador del cine y postula al gesto como la medialidad expresiva y la relación de movimiento en lo audiovisual localiza al cine como aquel donde el choque de sus gestos y las relaciones que se expresan en sus elementos simbólicos construyen lo cinematográfico.

La artificialidad y carácter medial del cine conlleva una intencionalidad en su potencia, lo cual hace al gesto fílmico uno de carácter político.

¿Qué es este gesto fílmico y hacia dónde apunta dicha categoría que defendemos aquí como elemento central del cine? Agamben, al postular al gesto y no a la imagen como elemento del cine, tiene presente el doble aspecto de la imagen fílmica de la siguiente manera:

“Por una parte, es la reificación y la anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su *dynamis* (como en las instantáneas de Muybridge o en una fotografía deportiva cualquiera). El primer polo corresponde al recuerdo del que se adueña la memoria voluntaria; el segundo, a la imagen que surge como un relámpago en la epifanía de la memoria involuntaria. Y mientras que la primera de ellas vive en un aislamiento mágico, la segunda se prolonga siempre más allá de sí misma, hacia un todo del que forma parte” (Ibíd).

Es por lo tanto el gesto, en este planteamiento agamberiano, el símbolo constructor de sentido en el cine, tanto en un nivel estructural (el de las imágenes-

movimiento) como en uno simbólico interpretativo (en el horizonte imaginario de los creadores y de los espectadores), el de la memoria y de la imagen-tiempo.

Agamben equipara a las imágenes en movimiento –que él llama gestos– con la misma intención que la filosofía confiere a la “idea”; adjudicándole a ambas un carácter no inmóvil sino “más bien, una constelación en que los fenómenos se conciertan en un gesto” (Ibídem, pág. 53). Definamos entonces el gesto como una potencia simbólica y ética, una constelación inscrita en la esfera de la acción como potencia. Nos referimos aquí a que en el gesto se asume y se soporta, así *“al tener por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece esencialmente al orden de ética y la política (y no simplemente al de la estética)”* (Ibíd).

Parafraseando a Agamben, es el gesto fílmico una finalidad en sí misma, la exhibición de una medialidad; el hacer visible un medio como tal, que hace aparecer el-ser-en-un-medio del ser humano. Lo cual, como ya anticipábamos, abre la dimensión ética del gesto fílmico, el cual, al ser soporte y exhibir su propia medialidad, puede convertirse para los espectadores en medio de un nuevo placer. En una suspensión, en aquella potencia que Agamben parafrasea de Mallarmé: un *milieu pur*, en el cual “lo que se comunica a los hombres es la esfera no de un fin en sí, sino de una medialidad pura y sin fin” (Ibídem, pág. 55).

Parafraseando de nuevo al autor es –en un medio– la potencia del gesto lo que lo interrumpe en su mismo ser-medio, y sólo así lo exhibe y hace de una *res* una *res gesta* –su propio ser medio. Enmarquemos entonces la tesis agamberiana de

gesto, donde el autor lo define como comunicación de una “comunicabilidad”, soporte que muestra el ser-en-el lenguaje del ser humano, como pura medialidad:

Ya que “el ser-en-el lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre *gag*, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar. De aquí no sólo la proximidad entre gesto y filosofía, sino también entre filosofía y cine” (Ibíd).

Esto es, el cine no como mera cultura del espectáculo, sino como medio de ver y pensar la esfera de significación en las formas de vida del ser humano; el cine como medio que devela y facilita al verse, pensarse y –en concreto en el cine de Roy Andersson y otros de carácter abiertamente críticos al sistema capitalista– el de “mostrar” denunciando y denunciar un contexto social “mostrando” la crisis recurrente del capitalismo. Los gestos, los *gags* manifiestos en el cine de Andersson, son su denuncia proyectada en un lenguaje no verbal, casi silente, más no mudo.

Agamben nos dice que el cine devuelve las imágenes a la patria del gesto; “según la bella definición implícita en *Traum and Nacht* de Becket, aquél es el sueño de un gesto. Introducir en este sueño el elemento del despertar es la tarea

del cineasta” (Ibíd, pág. 55). Ése es el espíritu de la crítica en el cine, y se ejecuta poderosamente mediante los dispositivos del extrañamiento y del final abierto.

De esta manera, para Agamben, el mutismo esencial del cine es, al igual que el mutismo de la filosofía, una exposición del ser en el lenguaje del hombre, gestualidad pura; mostrar lo que no puede ser dicho, *gag*.

Para Agamben, todo gran texto filosófico es el *gag* que exhibe el lenguaje mismo, el propio ser-en-el-lenguaje, y por el contrario, la política “es la esfera de los puros medios; es decir, de la gestualidad absoluta e integral de los hombres” (Ibíd, pág. 56).

#### **1.4 El gesto fílmico como acto político**

La aproximación gestual en el cine ha estado presente como preocupación estética desde la invención de lo fílmico, mas ha sido manifiesta en unos cines por encima de otros a un nivel práctico y no tanto teórico.

Ejemplo de esta preocupación e intención por un cine comprometido socialmente, se pueden identificar claramente en el cine de Sergei Eisenstein, quien revolucionó sin reversa la concepción del montaje y sus nexos con el discurso ideológico –montaje paralelo– en el cine de las décadas de los veinte y treinta; similarmente el neorrealismo italiano<sup>27</sup> y las nuevas olas difundidas con la obra de Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Alain Resnais y François Truffaut, dieron

---

<sup>27</sup> Inicialmente gestado por cinematografías como las de Roberto Rossellini.

un giro a la forma de conceptualizar y hacer cine en los años cincuenta y sesenta, infligiendo una herida en la visión del cine como entretenimiento. Una herida que consiste en retomar la ruptura de la diégesis o historia narrativa que nos presenta una película y lanzar de forma explícita la interpretación y desenlace de la historia hacia el público. Estimulan estos otros cines una fisura que ya tradiciones como el Teatro Épico brechtiano habían provocado al público, haciéndole recordar que toda aquella representación era un referente para volver la mirada, bajo la visión que cada quien tenga, pero volverla, hacia las personas y su cultura bajo un sentido crítico.

En este sentido, el cine de las *nuevas olas* en Europa, los cines experimentales en EE. UU. y los *nuevos cines* por todo el mundo generaron unas cinematografías más políticas, más críticas y que expresan gestos de temáticas generalmente relegadas. Temáticas que van poco a poco en la contemporaneidad llegando a un público mayor. La descentralización de la censura, la distribución, los festivales, el internet... han facilitado este acercamiento a públicos más diversos; así también la mediación de críticos e historiadores, del cine ante un hermetismo intelectual y unas sintaxis fílmicas sumamente crípticas presentes en muchos de los otros cines, han facilitado la recepción de tales cines en públicos más diversos.

Los otros cines poco a poco han generado un diálogo entre sí, apoderándose por consecuencia de un gran sector de la producción de cine contemporáneo<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> O ¿será que las problemáticas liminares que el cine había habitado como fetiche, lo no convencional o lo censurado social y políticamente, como las enfermedades mentales, la esfera de

Reiteramos: no es nuestra intención invalidar al cine *mainstream*, sino rescatar el carácter mostrativo del lenguaje fílmico y su potencia crítica; esto incluye no unos géneros o unos cines de ruptura concretos, sino más bien una actitud en ciertas producciones audiovisuales que puedan incluir tanto lo coloquial como lo liminar en su exploración y reflexión crítica. Entonces el gesto político no se gesta sólo en las vanguardias y cines alternativos, sino que es una peculiaridad que no tiene ubicación o afiliación obligada en un tipo de cine, pero sí estrategias estéticas relacionadas entre sí, y que en muchos casos en los cines de ruptura se ejerce de forma más contundente y reiterada. Es así que en los otros cines suelen ponerse de manifiesto gestos bajo una intención de evaluación y choque con los cánones estandarizados de la materialización de la cultura.

Los cines de vanguardia han sido conscientes de cómo lo cinematográfico tiene ilimitadas sintaxis visuales<sup>29</sup>, como el cine de Jean Epstein, de Germaine Dulac, de René Clair, el cine experimental de Maya Deren, Man Ray, Dziga Vertov, etc. Ahora bien, en nuestra contemporaneidad, no sólo con la presencia de las luchas de clases sino con una crisis generalizada de las economías, la política, el deterioro al medio ambiente y en que el sentido de lo humano y simplemente de la preservación de la especie, no escapan a mermar en las raíces experienciales de las culturas en todo el globo, incluso en las sociedades del capitalismo avanzado.

---

sexualidad, la marginación, la pobreza y lo tabú en general, ahora son situaciones y temáticas explícitas en reconstrucción cultural que la sociedad ha llevado a la superficie de sus expresiones?

<sup>29</sup> Que no se subordinan al relato, sino que todo cine es relato, así sea no textual; hay temporalidad en él, por ello sucede algo en su transcurrir.

Cómo habría manera de que el gesto fílmico en las producciones contemporáneas no se encuentre politizado en cada paso que da. Claramente puede no estarlo, ser una mera exploración estética, un producto de la industria cultural, mero entretenimiento –y podemos dejar en su espacio y con su objetivo a esos cines interesados en entretener al espectador y seguir siendo lucrativos–, mas el cine como gesto explícitamente en resistencia con la insatisfacción humana va al alza, más que por tendencia y moda, por necesidad social.

El gesto resulta una manera práctica y vital de aproximarse al cine para pensarnos de forma crítica, para evaluar nuestros parámetros culturales y revisar en lo más hondo de nosotros y de aquello que llamamos sociedad.

Si al cine lo vemos como aquel construido de gestos, lo dotamos de sentido referencial y su crítica no concluye al terminar la cinta, el cine se desbordará sobre aquello que lo inspira, el mundo.

La concepción politizada del gesto fílmico a partir de Agamben se concentra en textos académicos, en ponencias y congresos, en estudiosos del cine contemporáneo como Carlos Losilla, Alain Bergala, Iván Pintor Iranzo y la comunidad de investigadores del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) que se agrupa en la Universitat Pompeu Fabra<sup>30</sup>. De interés será seguir las publicaciones generadas en otros países en una línea

---

<sup>30</sup> El Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) nació en la Universitat Pompeu Fabra en 2003 fundado bajo la dirección de Domènec Font. Sitio disponible en: <http://www.upf.edu/cinema/es/descripcio/>

similar, mas aquí la localizamos en los estudios barceloneses por el momento y en diálogo con la tradición del italiano Giorgio Agamben y sus nexos con las filosofías del cine de Henri Bergson, Antonin Artaud y Giles Deleuze.

Delimitamos en la segunda parte de esta tesis tres dispositivos contraculturales de los muchos posibles, anclándonos en la película que hemos elegido, dado su carácter sumamente radical y vasto en su crítica sociocultural.

### **1.5 Gestos de crítica en los “otros cines”**

***“El cine clásico siempre es igual a sí mismo, mientras que el cine moderno siempre es distinto de sí mismo”. Lauro Zavala<sup>31</sup>***

A la oposición o creación de cine a partir de otras formas narrativas, de un choque con los estándares clásicos, se le puede localizar y etiquetar de diversas maneras (cine moderno y posmoderno, contra-cine, cine independiente, etc.). Estos cines son divergentes entre sí en forma y discurso, no están cohesionados por estándares narrativos y de producción, como sí lo está el cine clásico. Lo que los cohesiona es su oposición a las convenciones del cine clásico, su reinterpretación de gestos fílmicos, su subversión ante las historias cliché de las narrativas clásicas.

De ser posible una taxonomía, serían todos los “otros cines”, un no-cine clásico y cada una de estas películas un sistema gestual en sí mismo. Pero en este

---

<sup>31</sup> (Zavala, 2005)

entendido, el interés en las categorías de cine moderno y posmoderno resulta en uno sobre sus estrategias de generar crítica, de generadores de reflexiones políticas y denuncias respecto a nuestras formas de construcción simbólica, histórica y social en lo contemporáneo. Indaguemos qué aspectos se encuentran en un nivel más profundo en las formas gestuales de los cines modernos<sup>32</sup> y posmodernos<sup>33</sup>. En el andamio de estas formas de narrativa audiovisual hay unos gestos específicos, un soporte, una potencia que se devela en una forma u otra. Estas peculiaridades gestuales de un cine moderno y posmoderno son comparables con las observaciones que Giles Deleuze construye a partir de las *imágenes acción* y las *imágenes afección* respectivamente.

El Dr. Lauro Zavala Alvarado<sup>34</sup> ha conjuntado la triada taxonómica que estudiosos del cine postulan en diferentes líneas contextuales y gestuales del cine: el cine clásico, el moderno y el posmoderno. A partir de los fundamentos taxonómicos de este autor y el de otros especialistas en cada una de dichas clasificaciones, y dado que los defensores del cine posmoderno lo sitúan como el cine representativo desde los años ochenta a nuestros días, aquí no tomaremos dicha afirmación de taxonomías por periodos históricos; sino como tendencias en

---

<sup>32</sup> Cine Moderno: Conjunto de recursos estéticos característicos de los "nuevos cines" surgidos entre 1955 y 1970 en Europa, en los que se subvierten y a la vez se alude a las convenciones del cine clásico. Se distingue por su oposición al realismo narrativo, especialmente a través del distanciamiento brechtiano y otros recursos críticos (J.L. Monterde). (Zavala, 2010, pág. 173)

<sup>33</sup> Cine Posmoderno: Categoría utilizada para hacer referencia al cine surgido a partir de la década de 1960, en el que se superponen elementos del cine clásico y del cine moderno, lo cual da lugar a la presencia simultánea de collage genérico, auto-referencialidad, hiper-realismo y otras estrategias igualmente paradójicas, que a la vez utilizan y ponen en evidencia las convenciones de la representación clásica (S. Connor, L. Hutcheon). (Ibíd. Pág. 174)

<sup>34</sup> Catedrático e investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

tensión, poéticas distintas que se conjuntaron en coyunturas específicas de la historia en ideales y estéticas como parte aguas de otras anteriores. Mas en nuestro contexto histórico no domina el cine posmoderno sino que se generan cines en las tres líneas taxonómicas y se retroalimentan. Se ha reinventado un cine moderno en nuestra cinematografía actual, aproximando sus lazos con las cinematografías contemporáneas<sup>35</sup>. El cine posmoderno es difícilmente identificable, sino en el caso de su extremismo de elementos claves como una hibridación de géneros narrativos y la radicalización en su interacción con el videoclip, el pastiche, las historias multi-personaje, etc.

Las fuentes relevantes en las que se localizan estudios de estas categorías de cine son, respecto al cine clásico, los textos de David Borwell como *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, escrito en colaboración con Janet Staiger y Kristin Thompson (1997), así como en *El arte cinematográfico, una introducción* (1995) de su autoría junto con Kristin Thompson, en el cual aborda, además del cine clásico, a las corrientes contempladas como cine moderno. Algunos autores primordiales que han explorado el cine moderno (neorrealismo, nuevas olas, nuevos cines) son: Ángel Quintana con *El cine Italiano: 1942-1961* (1997), Jacques Tati en *Humor y cine moderno* (1999), Rafael Filippelli en *El Plano Justo: Cine Moderno: de Ozu a Godard* (2008), Domènec Font en *Paisajes de la modernidad* (2002), Slavoj Zizek con *Lacrimae Rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2006), Jaques

---

<sup>35</sup> Podemos anticipar como ejemplos las cinematografías de Wim Wenders, Abbas Kiarostami, Chantal Akerman, Won Kar Wai, Naomi Kawase, Lucrecia Martel, Hou Hsiao-Hsien, Aki Kaurismaki, etc.

Amount con *Las teorías de los autores* (2004), Lauro Zavala en *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa* (2010) –tanto para cine moderno como posmoderno–, Adrian Martin y su obra *¿Qué es el cine Moderno?* (2008), etc. En Latinoamérica autores como Mauricio Duran Castro con *La máquina cinematográfica y el arte moderno. Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas* (2009). En cuanto a estudios del cine posmoderno destacan estudios como *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium* de Kirsten Moana Thompson (2007); *Apocalyptic Shakespeare: Essays on Visions of Chaos and Revelation in Recent Film Adaptations* de Melissa Croteau y Jess-Cooke (2009); *Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Cinema* de Christopher Sharrett (1993); de Gerard Imbert *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los limites 1990-2010* (2010); y de Juan Orellana y Jorge Martínez, *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual* (2007).

Remarcamos, estas clasificaciones no son una progresión histórica, no sustituyen una a la otra, sino que tuvieron cada una su periodo más representativo y coexisten en la actualidad. En lo actual los gestos del cine moderno y posmoderno han retomado fuerza en las producciones por todo el mundo. Estas cinematografías donde ya no caben escenarios utópicos sino el subjetivismo y un regreso a una atmósfera existencialista, lejana al montaje de atracciones, manifiesta en cinematografías recientes como lo fue el cine Dogma-95 y el pos-dogma en el norte de Europa; en cines del tiempo, de lo cotidiano y lo efímero, de

lo liminar, el anti-héroe y el escepticismo como lo son, cada uno a su modo, el cine de Béla Tarr, de Michael Haneke y Wong Kar Wai.

El cine moderno se nos presenta entonces como uno de carácter autorreflexivo, más racional y sumamente trabajado en sus construcciones intertextuales. De forma más radical, los gestos en el cine posmoderno son de una naturaleza híbrida y que violenta las características del cine clásico y del moderno, en el que especialmente se radicaliza y se hace mofa de los cánones del cine clásico.

Entonces postulamos aquí que esta triada taxonómica, que en el caso del cine moderno tiene históricamente sus fundadores y el posmoderno ya tendrá su lugar en la historia, en el contexto contemporáneo están sumamente imbricados, mas su taxonomía sí ayuda metodológicamente a localizar formas distintas en que se puede dar el sentido crítico en el cine. Esta triada facilita el entendimiento de ciertas dinámicas, tendencias y variantes narrativas, ante el modelo de industria que conforma el cine clásico. Entonces, establecer el contexto del cine contemporáneo como en el que circulan y se genera, cine clásico o de convenciones a un nivel *mainstream*, así como circulan también los “otros cines”.

Gracias a estas subversiones y explicitaciones –ante las formas narrativas que cines como el de D. W. Griffith instituyeron a principios de siglo como “lenguaje cinematográfico” y que dan continuidad a las narrativas clásicas– se logra recordar

la naturaleza del gesto fílmico. Cines de contra choque ante los estándares y formas de verosimilitud simbólica y narrativa en las formas clásicas del cine encuentran su oponente, su contraparte reflexiva en las cinematografías de las primeras vanguardias del cine (futurismo, surrealismo, expresionismo, etc.) y la segunda oleada de vanguardias con las “nuevas olas” cinematográficas en cada país<sup>36</sup>, manifiestan y hacen visibles sus gestos –diversos en opiniones y visiones de la esfera social y política– para manifestar un autodiagnóstico social y del medio mismo cinematográfico. La mirada se vuelca sobre la experiencia interior de lo humano pero también repele la artificialidad y selectividad de los relatos de la historia y de la memoria fílmica.

## **1.6 Subversiones gestuales en la poética de Andersson**

***"I don't think one has to have the ambition to make something political.  
The important thing is to clarify something, to make a point about something.  
And when one does that, it naturally acquires political implications".***

**Roy Andersson<sup>37</sup>**

La poética de Roy Andersson<sup>38</sup> es la de un cine que genera gestos de resistencia ante su contexto sociocultural; cuestionando valores simbólicos y narrativos mediante humor absurdo proyectado en sus gags y formas gestuales

---

<sup>36</sup> La Nouvelle Vague, el Free cinema Inglés, el Nuevo Cine Alemán, el New American Cinema, el Cinema Novo Brasileño, el Nuevo Cine Japonés, nuevas tendencias de cine africano, asiático y de América Latina. Referencia en: (Font, Paisajes de la Modernidad, 2002)

<sup>37</sup> Referencias disponibles en (Palm, 2009).

<sup>38</sup> Biografía y filmografía disponible en los Anexos.

que podemos localizar como afines tanto al cine moderno como al posmoderno; con citas y vínculos (intertextos) con la literatura de Franz Kafka y Goethe, el teatro y filmes de Beckett, la poesía moderna de César Vallejo y con fuertes nexos hacia los dispositivos brechtianos como el *gestus social* y el distanciamiento.

La crítica cinematográfica (Palm, 2009) ha asemejado su cine con el de Ingmar Bergman —"a slapstick Ingmar Bergman"— y con el de Aki Kaurismäki. Andersson ha negado ambas aproximaciones y en algunas ocasiones ha admitido una cercanía con el del segundo. Andersson estudió en el Dramatiska Institutet (Stockholm Academy of Dramatic Arts), del cual era director Ingmar Bergman en ese periodo y con el que mantuvo una relación tensa, dadas las posturas políticas de izquierda de Andersson y su búsqueda de un cine realista, lejos de una exploración fílmica recargada en la esfera de lo psicológico a la que Bergman lo alentaba. Sin embargo, Andersson asegura en entrevistas (Palm, 2009) que, antes de morir Bergman, éste le expresó su admiración por *Canciones del segundo piso*<sup>39</sup>.

Andersson reconoce una influencia primordial de la pintura en su cine, a partir de las pinturas expresionistas, así como de Van Gogh, de Otto Dix y de George Grosz<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> "But I'm honored that a few years before his death, Bergman said that he was really fond of and impressed by my film *Songs from the Second Floor*", Andersson said (Palm, 2009).

<sup>40</sup> "It was the ambition to reach figurative refinement, the one that's condensed, simplified, purified. I usually say that I want to make movies that are clearer than reality itself. To clarify reality. And I've taken a lot of inspiration from painting. Actually paintings are the only inspiration for my aesthetics. Mainly I've drawn from the expressionists, and also Van Gogh. He's the archetype of what I'm aiming for. My two favorite expressionist painters, though, are Otto Dix and George Grosz." *Ibíd.*

Su obra consiste en cuatro películas, cortometrajes y más de 400 comerciales (Fikse, 2008). La primera producción que realizó, *Una historia de amor* (*En kärlekshistoria*, 1970) considerada bajo fuerte influencia de la *Czech New Wave* (Spigland, 2010), aborda el romance entre dos adolescentes; inicialmente más clásica en su narrativa en la que, hacia su final, devela una estilización y poética muy peculiar, precedente de lo que será la estética anderssoniana; luz natural intensa proveniente de los exteriores de las locaciones donde se desarrollan las tomas, el dominio del plano fijo y planos medios que en sus otras obras se convertirá en sólo planos fijos y planos generales; pocos diálogos, actuaciones centradas en la expresión corporal y sonidos guturales, la presencia del claroscuro y vestuario en colores blancos y negros puros, amarillos, ocre y verdes pálidos, nunca rojos dominando; sonidos incidentales intensificados, presencia de una banda sonora instrumental y música intradiegetica<sup>41</sup>. La cinta tiene un tono de inocencia y optimismo que se eclipsa en el cierre de su historia por un humor negro, un tono existencial e histérico; giro imprevisto que se produce bajo unos conflictos generacionales y respecto a lo que representa el éxito para uno de sus personajes; la narrativa del final abierto se hace presente desde esta ópera prima.

La segunda película que realizó, *Giliap* (1975), cinta poco conocida y mal recibida por la crítica –aunque fue presentada en la Quincena de realizadores de Cannes en 1976– marca de manera clara el establecimiento de su poética, potente y extraña. Los elementos surgidos desde *Giliap* son: un sentido de escepticismo, estilización respecto a personajes con caras pálidas, cuerpos

---

<sup>41</sup> Música que proviene de alguna fuente que se presenta al interior de la escena.

plantados y con pocos movimientos, situados en las escenas bajo un acomodo artificial y a manera de público o coro; vestidos en colores deslavados y negros puros, verdes aqua como paleta dominante de los elementos del encuadre, el uso de planos fijos y profundidad de campo, escenas concurridas, posiciones abiertas de los personajes hacia la cámara –teatralizando–, la urbanidad como escenario sin sentido, etc.

Giliap es la historia de un mesero que se ve enredado en una serie de conflictos amorosos y criminales. Un tono existencial traspasa toda la cinta, alejándose del sentido de ingenuidad y la elegante sencillez de *Una historia de amor*. Después de Giliap, Andersson se toma su tiempo para realizar comerciales de una compañía de seguros y cortometrajes bajo esta estilización y concepto del plano total; le toma 25 años volver a producir una película y la realiza con la determinación de no tener que rendirle cuentas a nadie en su proceso creador. Con la producción de comerciales consolidó en 1984 en Estocolmo su productora, Studio 24<sup>42</sup>; un estudio propio donde se ha dedicado a grabar la totalidad de sus producciones así fueran situadas en aparentes paisajes abiertos. Allí graba su tercera y hasta ahora más importante película, *Canciones del Segundo Piso* (*Sånger från andra våningen*, 2000), film que aquí analizamos respecto a su gestualidad crítica.

*Canciones del segundo piso* no sólo es peculiar por sus formas y narrativa poco usual; es una crítica radical y sin tapujos a la cultura del capitalismo avanzado y sus temores. Una mostración provocadora en extremo, comprometida

---

<sup>42</sup> Página de Studio 24 disponible en: <http://www.royandersson.com/eng/studio24/>

en sus gestos con abarcar el abanico de aspectos de la crisis recurrente de nuestra contemporaneidad. Lo logra bajo un fuerte encriptamiento semiótico, bajo un extrañamiento permeado en casi todos los aspectos formales de su cine. La poética de esta cinta ofrece sin temor una crítica mordaz, poco alentadora e incluso cruel para con el espectador. La película plantea un espacio urbano atemporal e infértil, rodeado de metáforas de decadencia y un paisajismo apocalíptico. El que sus personajes miren en dirección a la cámara frecuentemente e incluso le hablen –sugiriendo un involucramiento directo con el espectador, rompiendo la diégesis– y el extremo absurdo de lo que ocurre en sus tomas totales y cortes directos –sin fundidos ni marcas de montaje obvias–, sin movimientos de cámara, sin diversidad de encuadres y a cambio escenas con cámara fija y gran angular, resaltando las líneas de perspectiva y la profundidad de campo, que dejan la mirada libre al espectador para vagar por la toma por las diferentes zonas de la puesta en escena que se dan en sus inmensos encuadres, llenos de detalle y perfeccionismo compositivo con cada aspecto espacial, actoral y objetos –*atrezzo*<sup>43</sup>– colocados en cada toma. Todo ello permite al espectador, lo induce, a no permanecer ajeno, a esforzarse por decodificar aquello extraño que sucede en el espacio fílmico que genera Andersson. Su poética provoca al espectador con sus gestos absurdos y radicales, a un involucramiento y reflexión de lo cotidiano y de la fragilidad humana.

---

<sup>43</sup> Conjunto de objetos y accesorios que aparecen en una escena.

Su cuarta producción, *La comedia de la vida (Du Levande, 2007)*, sigue la dinámica de *Canciones del segundo piso* bajo un esquema menos radical semióticamente y un poco más explícito en su narrativa; sigue la misma estética estilizada y la narrativa abierta, el uso del gag y del humor absurdo, del distanciamiento, de paisajes urbanos desolados y un ambiente sutil apocalíptico similar a la que nos ofrece en *Canciones*. Presenta un par de tomas con una mayor potencia surrealista y por fin aparecen personajes femeninos centrales además de los masculinos, también incluye personajes más jóvenes, además de los arquetipos que revisita.

Andersson realizó estas dos últimas cintas como parte de una trilogía que quedará completa con *A Pigeon on a Branch*, que se encuentra en rodaje en el 2013.

Sus cortometrajes más sobresalientes son *Something Happened* (1987) y *World of Glory* (1991). La primera aborda el aislamiento social, las dolencias y fragilidades de las sociedades urbanas, la enfermedad; y de manera central en *World of Glory* (el alejamiento de Suecia ante los sucesos del Holocausto, bajo una metáfora visual sumamente explícita y visceral.

El cine de Roy Andersson ha llegado a las salas de cine en países como el nuestro gracias a las muestras internacionales de cine. Los textos que dialogan sobre su poética en habla hispana son principalmente reseñas cinematográficas, breves y con referencia a los comunicados oficiales emitidos por Andersson y su

productora para su distribución y exhibición. En un contexto internacional sobre todo por parte de EE. UU. y países de Europa, localizamos valiosos textos biográficos y académicos sobre su poética. Principalmente sobre sus nexos con las de Beckett, Bertolt Brecht, André Bazin, Jean-Luc Godard, Jacques Tati y César Vallejo. Localizamos estos estudios en: *Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo* (Lindqvist, 2010) respecto a la relación de los aspectos formales de las poéticas de ambos autores; en *A 'Post Historical' Cinema of Suspense, Jean- Luc Nancy and the Limits of Redemption* (Callow, 2010), donde se analiza la poética de Andersson junto con la de Bela Tarr, Kira Muratova, Artur Aristakisyan, Alexander Sokurov, Bruno Dumont, Ulrich Seidl y Gus Van Sant respecto a conformar todos ellos narrativas que ponen en suspensión la aproximación teleológica y redentora de las narrativas tradicionales; *Towards a cinema of contemplation* (Yang, 2013) aborda una detallada revisión de la poética anderssoniana a partir de su estilo visual y narrativo poco convencional y la postura del director en que el arte, como el cine, tiene una importante función en nuestras sociedades contemporáneas para provocar conciencia social y moral en su audiencia. En este estudio Yang revisa los señalamientos de Andersson de un miedo a tomarnos en serio y asumir una postura de reflexión crítica, que la sociedad moderna y los medios han eludido:

“Aiming to counter what he considers a ‘fear of seriousness’ and a death of critical contemplation in modern society and media, Andersson uses his films and his distinct tableau aesthetic to explore the key social, political and

philosophical issues of our times: the human condition, the problems of modernity, and the lingering legacy of past historical traumas” (Yang, 2013).

En *The language of the complex Image: Roy Andersson's political aesthetics* (Brunow, Journal of Scandinavian Cinema, 2010) el autor revisa los puntos clave del libro escrito por Roy Andersson, *Our Time's Fear of Seriousness* (Andersson, (1995) 2009), localizando el corazón de la poética de Andersson basada en lo que el cineasta llama *The language of the complex Image*. Esta concepción de Andersson de cómo hacer cine para lograr una reflexión crítica ante aspectos sociales, políticos y filosóficos se basa en las nociones de Godard en que cada ángulo de la cámara es una declaración moral; en Bazin, con la profundidad de campo para objetivar la imagen y mecanismos como la mirada del autor hacia la cámara; dispositivos que en lugar de generar empatía con el espectador a partir de una guía bajo el montaje y propiedades del encuadre, hacen que sea el espectador por sí mismo quien tenga que analizar críticamente la imagen. Localiza Brunow al cortometraje *World of Glory* como un breviario de su poética y crítica social y política: tomas largas y estáticas, un elaborado uso del sonido, colores desvanecidos, estilización y condensación de tiempo y espacio que activa la reflexión en torno a preguntas existenciales como la solidaridad y la responsabilidad individual. Resalta al escepticismo como tono central de su cine, y a la identificación con los personajes que son víctima en sus cintas, como también una con los perpetradores. Brunow señala el cine de Andersson como uno carente

de sentimentalismo, que activa a la audiencia y la invita a reflexionar sobre su propio punto de vista.

**SEGUNDA PARTE: CANCIONES DEL SEGUNDO PISO.**  
**GESTOS DE DENUNCIA EN EL HORIZONTE IMAGINARIO**  
**ANDERSSONIANO**

**2.1 DISPOSITIVOS FÍLMICOS BAJO EL LEGADO BRECHTIANO**

**2.1.1 *El extrañamiento y el distanciamiento de Bertolt Brecht***

***“Buscaba un teatro basado menos en el individuo y más en la colectividad,  
menos en el destino y más en las coordenadas sociales”.***

**-Bertolt Brecht<sup>44</sup>**

Bertolt Brecht<sup>45</sup>, bien conocido por su anarquismo radical y su posterior marxismo radical, se preocupó de forma decidida por los vínculos de la creación artística y la política. Por los debates en torno a las representaciones dramáticas realistas y su base en la *identificación* con el espectador para producir emociones. En sus textos no dramáticos, sino teóricos, escritos entre 1933 y 1979 (de los cuales cito la compilación en español (Brecht, 2004)), plasma sus nociones sobre

---

<sup>44</sup> (Brecht, 2004, pág. 12)

<sup>45</sup> En 1941 Brecht se trasladó por un breve periodo a California. Ahí desempeñó, entre otras actividades, la de guionista de cine. Colaboró con Fritz Lang en su película *Hangmen Also Die*. Anterior a ello, Brecht había co-dirigido dos cortometrajes, *Mysterien eines Frisiersalons* (1923) junto con Erich Engel, y *Mann ist Mann* (1931) el cual dirigió junto con Carl Koch (Brecht, 2004, pág. 14).

el arte y los compromisos políticos que le parecen fundamentales que éste comprenda. Problematisa en dichos textos la *identificación* como propósito de las representaciones dramáticas clásicas, cuyo origen y tradición parten de la *Poética* de Aristóteles.

En *Escritos sobre teatro* Brecht nos define a la *dramática aristotélica* de la siguiente manera: a nosotros nos parece de máximo interés social lo que Aristóteles impone como objetivo a la tragedia: la catarsis, la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan espanto y compasión. La purificación se produce por un singular acto psíquico, la identificación del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores. Definimos una dramática como aristotélica cuando provoca esa identificación, independientemente de que emplee las reglas establecidas para ello por Aristóteles o prescinda de ellas. El singular acto psicológico de la identificación se realiza de manera muy diferente a través de los siglos (Ibídem, pág. 19).

Brecht se manifiesta conforme con los postulados del capítulo cuarto de la *Poética* respecto “al gusto por la representación imitativa”, así como en concebir al aprendizaje como el origen de lo imitativo; mas propone una *dramática no aristotélica* en oposición a dicha dramática de Aristóteles definida en el párrafo anterior. Sus razones apuntan a que ésta última sólo toma en cuenta la imitación en el campo de la tragedia y lo hace además únicamente respecto al espanto y la compasión. Para Brecht debe haberse supuesto desde los griegos una “actitud en el espectador completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente

terrenales de los problemas” (Ibídem, pág. 20) y no ve este aspecto como correspondiente a la catarsis que plantea Aristóteles como fundamento y razón para las representaciones dramáticas. Brecht da importancia a la postura crítica y dialéctica y llama al espectador a hacer uso de los juicios reflexivos como pieza clave del arte contemporáneo.

En Brecht la *identificación* a partir de las meras emociones pertenece a una estética vulgar y la cataloga como una tesis errónea para la construcción dramática. No trata de suprimir en la experiencia artística a las emociones, sino de que éstas y una actitud dialéctica racional sean el modo de creación y experimentación del arte contemporáneo. Brecht veía en el otro extremo al arte actual, en el que señalaba “un deterioro del efecto emocional debido a su alejamiento de la razón y de un renacimiento de aquél debido a tendencias racionalistas crecientes” (Ibídem, pág. 22).

Aunado a este señalamiento, para Brecht determinadas emociones se relacionan con determinados intereses por quienes producen o patrocinan una obra de arte —él lo marca sobre todo respecto al sector burgués—; aunque tiene claro que es difícil saber cómo las percibe la conciencia de cada espectador en concreto. No obstante, para Brecht “las emociones que acompañan avances sociales perduran mucho tiempo en los seres humanos como emociones que iban unidas a intereses y perduran en las obras de arte con más fuerza de lo que pudiera suponerse, si se piensa que entretanto ya han chocado con intereses contrarios. Cada avance liquida otro avance, alejándose de él... como también permanece en sus resultados en la vida real” (Ibíd).

Esto nos puede hablar en gran medida de la manera como se generan los movimientos artísticos, el paso de éstos a lo masivo como conceptos –muchas veces alejados de su origen– y como parte de las estéticas utilizadas en productos mercantiles o de ocio.

En su crítica a la *dramática aristotélica* y los usos de ésta en su contemporaneidad, Brecht acentuaba el valor y carácter racional en oposición a los usos del fascismo y la estética marxista en el arte, en las que veían un deterioro de lo racional y exaltación grotesca de lo emocional con fines de dominio ideológico (Ibídem, pág. 151). Su respuesta y la de muchos artistas contemporáneos ante este debate en torno a lo que es más importante apelar en el espectador, cómo y para qué es equilibrar la balanza ante la exaltación e identificación de lo sensible mediante el modelo dramático aristotélico, resaltando en cambio la primacía de lo racional en lo estético, sin dejar de lado lo sensible.

Brecht lleva de esta manera a poner en juicio varios aspectos en la creación artística y que las vanguardias artísticas de principio del siglo XX –Fauvismo, Expresionismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Abstracción– cuestionaron también de diversas maneras. Dentro de estos aspectos puestos a evaluación por Brecht, el primero es el ya mencionado de la *identificación*. Y con el que Brecht vendrá a negar al esquema clásico y plantear si es posible un arte sin *identificación*. Andersson, de igual manera, buscará un arte fílmico diferente a aquél a partir de la identificación, más próximo a las formas del extrañamiento brechtiano.

El segundo de los planteamientos de Brecht es el de lo dialéctico. Para Brecht ha de renunciar el arte escénico contemporáneo a “su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica del espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso en desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación” (Ibídem, pág. 24). Es decir, que han de ser transmitidos los procesos “en toda su dimensión sorprendente y extraña” (Ibídem), para pasar de ser conocidos a reconocidos, y de un proceso dominante de la obra hacia el receptor, a uno reflexivo y dialógico.

Es mediante este *extrañamiento* que para Brecht es posible borrar residuos cultivos de épocas pasadas, generar una actitud crítica y posibilitar cambios sociales. Para Brecht este *extrañamiento* permite no erradicar los sentimientos en la obra de arte, sino alterar el papel social que las emociones ejercen a partir de él.

Esto nos lleva a la propuesta metodológica brechtiana, que consiste en sustituir al *temor y la compasión* del esquema aristotélico clásico, por el *distanciamiento*. No se refiere a renunciar a la catarsis que produce la obra de arte, sino a renunciar a hacerlo a partir de lo hipnótico. Esta renuncia incluye a la “actitud ensoñadora, pasiva y sumisa del destino” (Ibídem, pág. 83); nos dice que el espectador “no debería ser transportado, o secuestrado, de su mundo al mundo del arte; por el contrario, debería ser introducido en su mundo real, con todos los sentidos despiertos... provocar, en lugar de la *identificación*, la *distanciación*” (Ibíd).

Hemos llegado al punto clave del pensamiento de Brecht, la *distanciación* o *distanciamiento brechtiano*. Concepto y método que le será de gran importancia al cine de Andersson, aunado a otras estrategias muy propias anderssonianas, como el uso del plano fijo y la profundidad de campo bajo escenarios estilizados, del color deslavado y su extraño humor humanista y ácido a partir de una teatralización bajo el uso del gag y del *gestus* social, influencia de la escuela del Teatro del Absurdo; que son todas ellas en última instancia, estrategias de *distanciamiento*, caminos para el juicio reflexivo como visión y propósito de cierta cinematografía comprometida con las problemáticas sociopolíticas de su contexto histórico.

Brecht define en su texto *Sobre el teatro experimental como distanciamiento* (Brecht, 2004) lo siguiente: “distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad (Ibídem, pág. 83). Puntualmente Brecht se pregunta qué se gana con este *distanciamiento* y responde diciendo que lo que se gana es “que el espectador ya no ve representados a los hombres sobre el escenario como seres totalmente inmutables, incapaces de ser influidos, entregados irremediabilmente a su destino. Ve que este hombre es de ésta y de la otra manera porque las circunstancias son de ésta y de la otra manera” (Ibídem, pág. 84).

Este no es el legado de unas meras técnicas o estrategias para la reflexividad en la creación artística, sino es una forma de asumir al arte y por tanto una visión del mundo donde lo dialéctico es necesario, donde lo sensible y la reflexividad se asumen como parte de un proceso completo que es la experiencia humana.

El cine de Andersson, como el Teatro Épico –o dialéctico– de Brecht, busca una específica provocación en el espectador: “ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino... ahora le presenta el mundo para que se apodere de él” (Ibídem, pág. 85). Esto es, su importancia como una opción de horizonte normativo para un cine contemporáneo interesado por los problemas sociopolíticos no como mero discurso sino como acción posible en el mundo. Mecanismos como el *distanciamiento* en Brecht posibilitan la convivencia de lo sensitivo y lo racional, aunque haciendo énfasis en lo segundo. Así el arte que explora la *distanciación* fomenta en lo creativo una exploración crítica de lo que aborde. Es decir, que el distanciamiento hace de estas poéticas unas de carácter reflexivo y no un mero entretenimiento.

En su texto *Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciación* (Ibídem, pág. 131) Brecht da la pauta de cómo lograr esta distanciación. Técnica a la que llama *efecto distanciador*, mediante la cual se procurará una actitud crítica en el espectador frente al proceso

representado. No entraremos a detalle en sus estrategias para el que llamó Teatro Épico, sino que mencionaremos aquí a qué refieren estas estrategias que serán dispositivos potentes para los propósitos del cine de Andersson.

Éstas son:

1. El crear escenarios simples, neutralizando la atmósfera de la representación, quitando decoraciones para no crear campos hipnóticos mediante elementos que él llama de carácter mágico (esto refiere a la *cuarta pared* en teatro, es decir, a propiciar una identificación donde se experimenta lo mostrado como si el espectador viera a través de una cuarta pared invisible), ante la cual Brecht por el contrario busca develar los elementos materiales de la representación dramática para recordar al espectador que está presenciando una obra, una representación.
2. La siguiente estrategia de *distanciamiento* importante es que los personajes deberán ejecutar una interpretación no imitativa de personas reales, sino mostrar los diversos lados de un argumento, permitir intuir las otras posibilidades o variantes de la situación que se muestra, de las decisiones que toman. El actor evita su transformación total en el personaje que actúa y ejecuta sus diálogos como citas.
3. La tercera estrategia relevante es el uso del *gestus*, la exageración física y gestual para mostrar un rasgo emocional sin que el personaje entre de lleno en dicha caracterización.

4. La última estrategia que resaltaré es el *gesto social*. Ésta se refiere a la historización de lo que representa un personaje y las actitudes que adopta según el sector social al que represente en un momento histórico determinado.

Así, Brecht es consciente de que estas interpretaciones dramáticas, al igual que las de la representación clásica, también fomentan reacciones emocionales, pero de otro tipo. Este otro tipo refiere a una actitud crítica en el espectador, a la que Brecht considera una actitud artística. Es importante parafrasear, como el mismo Brecht da cuenta, que es más difícil hablar de la *distanciación* que su mera ejecución. Similar ha de ser la complejidad para explicar la *reflexividad*, contrapuesta a ejemplificarla en filmes concretos. Como podemos hacerlo con el film *Canciones del segundo piso*.

De esta manera, es claro que existen alternativas y formas críticas diversas de construir discurso cinematográfico. Bajo el mismo interés que el distanciamiento, la *reflexividad* ha sido considerada de forma muy relevante por autores como el ya mencionado Bertolt Brecht y para sustanciales críticos y teóricos del cine como Peter Wollen, Bill Nichols y Robert Stam por su importancia política y construcción de cinematografías de reflexión crítica.

Estos autores consideran a la *reflexividad* como un conjunto de estrategias metadiscursivas<sup>46</sup> que si bien su uso no obligadamente genera posturas críticas o compromiso político, es decir, puede quedarse en una mera exploración estética de lo metafílmico, efectivamente reconocen estos autores en los mecanismos de la *reflexividad* un enorme potencial para la crítica filosófica y social mediante el cine.

Brecht planteaba en su texto titulado *Nueva técnica del arte interpretativo* (Brecht, Escritos sobre teatro., 2004, págs. 127 – 226) un arte crítico que abarcaba tres aspectos: el ejercicio reflexivo de la razón, la identificación con el espectador mediante lo sensible y una posible interacción de éstas sin autoexcluirse. Para Brecht, a partir de estas cualidades en el arte, la razón debía tener un papel preponderante pero no unilateral, en el que la distancia crítica y el discurso no conclusivo eran de vital importancia como mecanismo reflexivo. La *reflexividad* es una alternativa de estrategias viables para nutrir y facilitar un interés y experiencia crítica con el espectador ante temáticas que aborden la contemporaneidad social globalizada, multicultural y en crisis. Estos mecanismos son utilizados en el cine anderssoniano de forma importante.

La tensión entre lo sensible y lo racional en las creaciones artísticas puede abordarse en el cine mediante el concepto de reflexividad. Una búsqueda de una “estética alternativa”, según palabras de Robert Stam (Stam, 2001, págs. 184 –

---

<sup>46</sup> Metadiscursivo en el ámbito fílmico o metafílmico refiere a filmes que utilizan su propia forma y técnica para hablar de sí mismos y apelar a su exterioridad, es decir, al espectador y su realidad social.

189). Robert Stam señala al número especial de Brecht en *Cahiers du cinema* de 1960 (con el ensayo *Hacia una crítica brechtiana del cine*, de Bernard Dort (Ibídem, pág. 175)), como el arranque de la pasión en la teoría y creación fílmica, por las discusiones abiertas por Brecht. Stam señala la clara influencia de Brecht sobre teóricos como Jean-Louis Comolli, Peter Wollen y Colin MacCabe; y en cineastas como Welles, Godard, Resnais, Duras, Rocha, Straub-Huillet, Makavejev, Fassbinder, Alea, Tanner, Oshima, Sen, Ghatak, Herbert Ross y Haskell Wexler (Ibídem, pág. 176).

Robert Stam acepta la aplicabilidad de los estatutos estéticos teatrales de Brecht como perfectamente aplicables al cine, realizando varios listados didácticos sobre esta relación de la estética del *distanciamiento brechtiano* a una estética del cine, que buscaba un compromiso político declarado en los años cincuenta. De estas listas retomaré tres.

La primera lista es un resumen de los objetivos del Teatro Épico que aborda Brecht en el libro *Brecht on theatre* (Ibídem, pág. 176), en la que se enlistan la creación de un espectador activo, el rechazo de la convención de la cuarta pared, que en párrafos anteriores mencionamos, el rechazo a la dicotomía entretenimiento-educación, la crítica al esquema destino-fascinación-catarsis de la tragedia aristotélica, la definición del arte como aquel que llama a la acción “en la que se lleve al espectador no a contemplar en mundo, sino a cambiarlo” (Ibíd), el escenario donde se encarnan las contradicciones sociales, la inmanencia del significado “donde el espectador debe elucidar el significado del juego de voces

contradictorias del texto” (Ibíd), la importancia de la representación dramática como arte crítico y a la vez divertido, etcétera.

La segunda lista que nos proporciona Stam es sobre las técnicas del *distanciamiento* en Brecht. Técnicas que ya abordé de forma general, pero que enlistaré según las palabras de Stam a continuación. La fractura del *mythos* aristotélico, el rechazo de héroes –narrativos– y estrellas –actores icónicos–, el *gestus*, la interpelación directa al espectador, la separación radical de elementos, el uso de la multimedia o de “la mutua alienación de las artes hermanas y los medios paralelos de expresión” (Ibíd, pág. 177), y por último punto de su lista y entre otros, a la *reflexividad*, técnica que permite al arte revelar los principios de su propia construcción.

La tercera lista de Robert Stam es la clasificación de Peter Wollen y sus siete rasgos binarios característicos de aquel al que Wollen nombra *contra cine*. Éste se define, según Stam, al contrastarse con el cine convencional. Esta lista de siete rasgos binarios abarca: la *intransitividad* narrativa en oposición a la *transitividad narrativa*, el *extrañamiento* frente a la *identificación* –que hemos desarrollado a detalle en el apartado anterior–, la *evidencia* frente a la *transparencia*, la *diégesis múltiple* frente a la *diégesis única*, la *apertura* frente a la *clausura*, el *displacer* frente al *placer* y, por último, la *realidad* frente a la *ficción*.

Robert Stam hace una crítica respecto a los extremos dogmáticos en los que se puede caer a partir de los postulados de Brecht, como lo es el error de privilegiar una crítica sólo en cuanto a la opresión social, y no tomar en cuenta otras problemáticas a explorar en la representación como lo son la raza, el género sexual y la nación.

Me parece no hay mucho que agregar a las palabras de Stam en torno a la actitud brechtiana, sus aportes y sus peligros:

Para que sea efectivo, un film debe ofrecer su *quantum* de placer, algo que descubrir o ver o sentir. El *distanciamiento brechtiano*, al fin y al cabo, sólo podrá ser efectivo si existe algo –una emoción, un deseo– respecto a lo que distanciarse. Limitarse a lamentar los deleites del público frente al espectáculo y la narración delata una actitud puritana respecto al placer del cine. De poco les sirve a las películas ser “correctas” si a nadie le interesa participar en ellas (Ibídem, pág. 179).

Stam prefiere apuntar al debate de la reflexividad que a meramente asumir que estas estrategias garantizarán una visión crítica, y nos recuerda cómo otras formas estéticas, incluida la clásica, pueden hacerlo también y sin seguir estos lineamientos. Entonces, ¿qué es lo importante de rescatar de estas reflexiones y métodos que nos proporciona Brecht y cuya tradición ha seguido estando presente en casi todas las vanguardias fílmicas?

Es la actitud reflexiva que se sigue fomentando en algunas formas fílmicas, llamada también autoreferencialidad, metaficción o anti ilusionismo. Es, como

concepto filosófico, la “capacidad de la mente de tomarse a sí misma como objeto... el *Cogito ergo sum* de Descartes” (Ibídem, pág. 181), el juicio reflexivo en Kant y la extensión del término a la “conciencia lingüística que preside el pensamiento contemporáneo” (ídem) así como a la conciencia metodológica, como es en el caso de la estética metaficcional, o de la autorreferencialidad en el cine, la que ha penetrado en las formas estéticas contemporáneas y ha buscado el compromiso político en lo actual.

Revisemos brevemente el concepto filosófico de reflexividad y su traslación a las producciones fílmicas como la antropología visual.

### ***2.1.2 Reflexividad en la antropología visual***

En la investigación fílmico-antropológica, el concepto de *reflexividad* es tomado desde los años treinta. La antropología entiende a la *reflexividad* o autoconciencia como “una crítica y filosofía específicas” (Angelis, 2007). En este texto, el antropólogo Jay Ruby define ser reflexivo al hacer implícito el marco epistemológico desde el cual se aborda determinado tema, las teorías, prejuicios y creencias, así como explicitar los mecanismos con los que se buscan las respuestas y se presentan los hechos, la información y la construcción de datos, su proceso y análisis.

Gutiérrez De Angelis menciona en el campo de las imágenes una recurrencia que ha progresado, así como en la investigación antropológica, de develar los métodos en la construcción de la investigación y de lo visual. Lo que

antes debía permanecer oculto y privado, se explicita quebrando o delimitando la ilusión del material que se muestra.

El elemento que se destaca en el texto de Gutiérrez en esta autoconciencia o *reflexividad del uso de la visualidad en la antropología* –antropología visual–, es el de la provocación. Para Gutiérrez este desencadenamiento de prácticas y respuestas espontáneas a partir de la provocación deja preguntas abiertas para los que hacen la investigación, para los que graban y en los espectadores.

Queda con la provocación de lo *reflexivo* abierto el planteamiento sobre ¿qué fue lo que pasó ahí, en lo que se expuso? ¿Qué fue lo que se representó ahí? Y, ¿qué relación tiene con la vida real fuera de esa ficción?

Gutiérrez, citando de ejemplo los trabajos de Jean Rouch y Edgar Morin – como el film *Chronique d'un été*, 1961–, muestra cómo estas preguntas, más que responderse, generan una apertura y una invitación a tener en cuenta, tanto a las mecánicas de representación de los discursos como a la percepción de éstos.

Gutiérrez localiza a Rouch y Morin, así como al *cinéma vérité* en general, como filmes donde se nos obliga constantemente a tener presente que el mundo es algo abierto. “Rouch y Morin no impugnan la representación en tanto que mentira, no consideran que exista una verdad del mundo a descubrir. Hay representaciones, hay verdad” (Ibídem, pág. 3).

Estos cineastas no buscan una amplia descripción antropológica mediante lo fílmico, sino una descripción intensiva; esto es, una *antropología visual*. La

utilización de los recursos cinematográficos, narrativos y antropológicos en conjunto, para mostrar prácticas o contextos sociales.

La *antropología visual* asume una imagen cruda, ambigua, potente, menos dirigida o codificada. Donde claro que hay una selección, intención y decisión en el material y la organización de éste. “Una decisión de decir algo y de reflexionar sobre algo” (Ibídem, pág. 4).

Gutiérrez apunta al film etnográfico como “una apuesta por la antropología en tanto capacidad de pensar y reflexionar sobre la propia situación y el mundo de los otros. Tiene la potencialidad de ser una apertura, una puesta en evidencia de los modos en que los hombres producen sentidos en el mundo y los entretejen, los sufren, los reviven, los reverencian” (Ibíd). En esta misma intención, la cámara que se permite la experimentación, toma a la indeterminación de la imagen, su polisemia, su apertura, para hacer cuestionamientos epistemológicos y ontológicos. La *reflexividad* implica también una revisión de la relación del lector y el objeto. En las formas reflexivas estos dos coinciden. Lo que esto quiere decir para Gutiérrez es el que la *reflexividad* supone la exposición del proceso de producción. Es decir, “pensar los modos en que pensamos a los otros y a nosotros en el proceso de conocer” (Ibídem, pág. 6).

El film etnográfico debe revelar la manera en que genera los datos que presenta; y el *reflexive film* (Ibíd), que es el que en específico en esta investigación nos interesa, no es autoconsciente de sus técnicas de construcción, sino que busca “conocer qué partes del proceso hay que revelar a la audiencia en forma

intencional y no accidental” (Ibíd). El *reflexive film* busca transformar al espectador en reflexivo. Es decir, que intentarán los filmes de este tipo, por un lado, una comunicación de conceptos antropológicos, y por otro, supone también una antropología de la mirada y la imagen.

Estos dos puntos serán claves en la reflexividad de un cine que no es antropológico, documental, sino intencionalmente ficcional, pero cuyas fronteras se funden con éstos. Otro punto a destacar en la *antropología visual* tiene que ver con la relación sujeto-objeto que mencionábamos antes. Con un colapso o sospecha hacia la autoridad autoral, cómo se concibe al receptor y a la relación entre estos dos. Aquí, en la visión reflexiva, la construcción de sentido es concebida no como aquella en la que un autor o co-autoría son los responsables, sino en una co-institución originaria del sentido.

Para Rouch, la “expansión del sentido a partir de las imágenes es la presencia del cuerpo del otro, de su voz y de su mirada que me vuelve mi propio cuerpo y con la que es posible la construcción de un sentido compartido o diferente” (Ibídem, pág. 8). Gutiérrez localiza en la antropología visual un método que implica la creación, la indeterminación y la investigación como fundamentos de la ficción.

Este es el mismo espíritu del cine de Andersson, pero mediando entre un hiperrealismo y un surrealismo, a partir ambos de los elementos del distanciamiento, *gestus* y reflexividad.

### **2.1.3 Gestos anderssonianos de reflexividad y distanciamiento como resistencia**

Los gestos del cine de Roy Andersson son notablemente plásticos<sup>47</sup>. Esto es, la composición de sus encuadres (espacio), el tipo de formas y sus gestos, se conforman por elementos primariamente plásticos y peculiares respecto a su profundidad de campo, sonido y música intra y extradiegética, *atrezzo* o *utillería*, movimientos de cámara, dirección de actores y montaje influenciados por el existencialismo y especial humor del Teatro del Absurdo de Beckett.

De acuerdo a los principales dispositivos brechtianos de distanciamiento que revisamos, entran en acción en *Canciones* de la siguiente manera:

1. Respecto a los escenarios simples y donde se produzca el rompimiento de la cuarta pared, *Canciones* presenta los decorados de cada habitación en sus tomas como casi idénticos. La misma iluminación, las mismas camas, las mismas lámparas de mesa; habitaciones lúgubres a pesar de las diversas fuentes de iluminación presentes en sus locaciones, pero ésta siempre viene de las ventanas o puertas exteriores, de las otras habitaciones que con profundidad de campo se nos presentan como puntos de fuga para la vista, casi infinitos, una capa tras otra. La presencia de claroscuros es importante para Andersson, ya que genera sombras en las cuales los personajes puedan ocultarse del espectador.

---

<sup>47</sup> Conceptos de plástica, tomados de: (Arnheim, 1979).



Gestualidad en *Canciones del segundo piso*, escena 6, 7 (arriba) 10 y 11 (abajo), respectivamente.

Sus escenarios son habitaciones pequeñas que, en gran medida, nos denotan un estatus social que no es de una clase alta. Entonces nos denotan una clase social “otra” que la del poder o la burocracia, que más adelante abordaremos y exploraremos en otro conjunto de escenas de esta película. Explora por sobre todo a la clase media. Andersson construye habitaciones hacinadas, mediante su arquitectura cuadrada (rectilínea), pálida y monótona, con decorados alusivos a un teatro barroco, elaborados a detalle y recargados, formando escenarios y escenas múltiples.

Son estos elementos del decorado y la arquitectura una saturación espacial que produce ausencia. ¿Ausencia de qué? De objetos personales, lúdicos y gestos que sean personalizados, sensibles, dotados de vida

propia. Presenta una ausencia visual en varios sentidos. Si primero hablábamos de una incomunicación verbal y expresiva en casi todas las escenas, de una ausencia de comunicación efectiva y afectiva entre personas, aquí la incomunicación la podemos observar entre personas y objetos, entre personas y arquitectura.

Sus personajes no hacen uso de sus utensilios domésticos y personales en la primera mitad de la película. Y cuando los usan es para actividades que tienen que ver con ir a trabajar y no con cosas relacionadas con ellos mismos o con su círculo inmediato social.



Gestualidad en la escena 3

Así, utilizan los personajes dichos objetos como autómatas, pareciendo ellos mismos un objeto.

2. Respecto a la interpretación no imitativa brechtiana, en la que el actor evita su transformación total en el personaje, ayudándose de una actuación y ejecutando diálogos como citas, Andersson aplica una estrategia aún más radical. Todos sus actores son personas del contexto cotidiano, a quienes aborda en la calle, en un súper mercado, en un café, donde sea; y les propone que aparezcan en algunas de sus cintas. Los diálogos son ejecutados como coros textuales, no tanto como diálogos. Se repiten las líneas cortas que dicen sus actores, haciendo más presencia su ritmo y tono –quejumbroso, doliente, agobiado–, que el contenido mismo de sus palabras. Sus personajes repiten una y otra vez sus líneas de una manera automatizada, produciendo un gesto auditivo más que uno lingüístico.
3. Uso del *gestus*, es decir, la exageración física y gestual para mostrar un rasgo emocional sin que el actor entre de lleno en la caracterización del personaje. *Canciones* hace uso de este dispositivo de manera central en su poética. Es la postura de sus personajes, casi como monolitos, con pocos movimientos pero bajo el extrañamiento de no ser posturas naturales sino rígidas, faltas de vida y en posiciones en el espacio del encuadre que se relacionan más con las del teatro o de la pintura. Los personajes se colocan bajo líneas de fuga, bajo ejes geométricos, como aglomeraciones. Parecen evocar más a objetos y cosas que a personas vivas, cargadas de sentido y cultura. Este rasgo lo enlazaremos a la

crítica sociopolítica de Giorgio Agamben, en la tercera sección de esta segunda parte.

4. *El gesto social* como historización de lo que representa un personaje a partir de unas ciertas actitudes que adopta, según el sector social al que pretende representar como agente de su crítica. Refiere a las marcas socioculturales de los gags y gestos que enfatiza y exagera.

Este dispositivo se presenta en *Canciones* bajo dos premisas centrales. Una, un contexto que hace memoria del Holocausto y el papel de Suecia alejándose o tratado de abstenerse de entrar en conflicto con las implicaciones culturales de su neutralidad política, representada por el fantasma del joven ahorcado que interactúa con el personaje principal. Dos, otro que hace referencia a la segregación social y la caricaturización del fracaso del *welfare state* en las sociedades de la modernidad tardía.



Gestualidad en la escena 38

#### **2.1.4 Distanciamiento a partir de la profundidad de campo y el montaje interno**

*Canciones* no tiene un complejo montaje, además de los cortes directos y el orden en que se presentan las secuencias, lo cual es importante para su significación como obra total; se concentra su composición estética en su montaje interno. Es decir, en los aspectos de los escénicos que quedan capturados en cada toma. Analicemos estos aspectos y las tensiones que generan para realizar su crítica social y cultural.

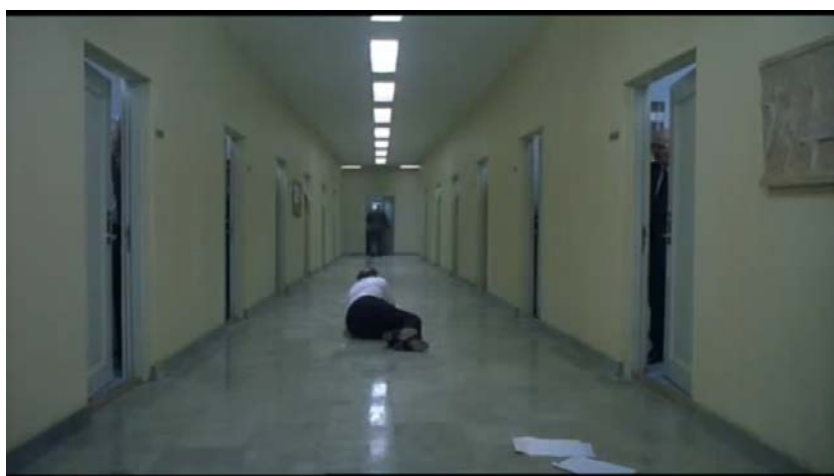
##### **La profundidad de campo**

Las puertas en los interiores están abiertas y dan a otra puerta o a una ventana tras otra hasta llegar a un fondo exterior –a un paisaje abierto al fondo en cada toma–. Esta profundidad de campo se presenta prácticamente en todas las escenas de las casi 50 tomas fijas que conforman la película.



Gestualidad en la escena 15

La construcción de esta profundidad de campo en los encuadres puede ser analizada a varios niveles. El primero y más obvio es esta profundidad de campo o *deep focus* con unas políticas bien establecidas para André Bazín y sus postulados en *¿Qué es el cine?* (Bazín, 2001), donde el cine se postula como ventana a la realidad y se contrapone a un montaje de choque, fragmentado, de uso de distintos encuadres y movimientos o emplazamientos de la cámara que postula la tradición tanto de Sergei Eisenstein<sup>48</sup> como de David W. Griffith. Pero Andersson no se limita a seguir unas normas, unas políticas para filmar, unas políticas sobre lo real y lo ficcional; sino que toma los elementos formales de una y otra tradición, también del surrealismo –podemos ver nexos con el cine de Buñuel– y de todo lo que le resulte útil para hacer un retrato incisivo de la fragilidad humana, la empatía, de lo contemporáneo en agonía y los rincones gestuales donde aún encuentra lugar lo que autonombramos humanidad.



Gestualidad en la escena 4, plano secuencia 1.

---

48 Para revisar los postulados a detalle del montaje en Eisenstein, se puede consultar: Wollen, Peter (1972) *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press: Bloomington. Cap. II, pág. 19 a 73.

Si para Bazin utilizar la profundidad de campo era dejar al ojo “ver” una ficción, una que aludía a un cuestionamiento de situaciones concretas en el mundo, Andersson busca construir una sátira lo más plástica, enrarecida y teatral que pueda sin perder de vista que quiere hablarnos de lo contemporáneo en el mundo. No de mundos oníricos, ni de las crisis de otros tiempos; irónicamente, no de la crisis a venir, como dicen sus personajes en la primera toma de la película, sino que quiere radiografiar la modernidad tardía, nuestro momento inmediato contemporáneo.

Recordemos primero que Andersson cuenta con un estudio propio (Studio 24) donde realiza la totalidad de sus producciones y en el que grabó *Canciones del segundo piso*; por lo que esta profundidad de campo ha sido una decisión totalmente intencional y de ninguna manera una arbitrariedad estética a la hora de filmar. Este recurso aquí se plantea con unas políticas, como lo fueron para la obra fílmica del neorrealismo italiano, que utilizó la profundidad de campo para denunciar los problemas sociales de la Europa de posguerra. Así, con la profundidad de campo y un encuadre panorámico y fijo, nulos movimientos de cámara (en toda la cinta hay sólo una toma con movimiento de cámara, la escena del tren donde se prensa la mano un pasajero); prácticamente sin montaje ni emplazamientos de la cámara, Andersson conforma su lenguaje cinematográfico, haciendo uso de cortes directos como transición entre tomas, etcétera.

Cada toma en interiores o exteriores tiene un cuidado de la iluminación, decorado, posición de los personajes, increíblemente comprometido, donde Andersson rodaba y rodaba tomas hasta encontrar la toma deseada. Usando el enfoque hiperfocal (*deep focus*) y poniendo en escena un primer, segundo y tercer término de acciones dramáticas (actores haciendo diferentes cosas en diferentes zonas del campo filmado).



Gestualidad en la escena 46

En Andersson son las puertas y ventanas, prácticamente siempre abiertas, las que nos dan acceso a estas puestas en escena múltiple; muchas veces sin actores en los diferentes niveles, pero sí con actantes (o elementos objetuales dramáticos) como el tráfico al fondo de los planos. El sonido está también plasmado con gestos en profundidad de campo, es decir, en capas de profundidad sonora.

Los espacios abiertos de Andersson se presentan como gestos de incomunicación y ausencia. Son los espacios ahí mostrados unos inertes, no parecen tener peculiaridad o valor personal para los personajes.



**Gestualidad en la escena 16**

Andersson nos brinda ambientes interiores infértiles en muchos sentidos. Infértiles de color (colores apastelados o deslavados, luz dura o contraluces extremos), sin *feedback* comunicativo (los personajes casi nunca se miran de frente ni entre sí, cada uno está en lo suyo).

Los gestos de sus personajes son de aburrimiento, tedio, tristeza; en los escenarios, donde lo espacioso y luminoso está al fondo de cada plano, hay un otro “algo” que ahí dentro donde habitan los personajes, está ausente.

## 2.2 PAISAJES NARRATIVOS DE UN APOCALIPSIS CONTEMPORÁNEO

### 2.2.1 La metáfora de lo apocalíptico en *Canciones del segundo piso*.

Puertas a un trasfondo.

***“La crisis, por trivial que sea su concepción, es inevitablemente un elemento central en nuestros esfuerzos por hallarle sentido al mundo”.***

**Frank Kermode<sup>49</sup>**

Las películas que tratan el tema del final de los tiempos cartografían la esperanza de una renovación de las estructuras de nuestras sociedades. Nos aluden por abordar preocupaciones transversales a toda cultura humana, ya que su tratamiento del tema de la *crisis* es uno metafórico del tiempo histórico propio como uno de carácter decadente; ello catapulta a estas historias a explorar toda clase de utopías y a denunciar en un grado de menor o mayor análisis, rasgos considerados como negativos en una cultura de un lugar y tiempo determinados. En las ficciones los temas apocalípticos manifiestan toda clase de utopías, desde unas meramente estetizadas (refiriéndonos aquí a una mera estética audiovisual carente de un discurso reflexivo penetrante) hasta creaciones ficcionales que elaboran una revisión comprometida de escenarios utópicos y sus contrarios, analizando rasgos específicos que se toman como nocivos, como lo realiza la película *Canciones del segundo piso*.

Angelina Muñiz-Huberman, especialista en el análisis de ficciones

---

<sup>49</sup> (Kermode, El sentido de un final: Estudios sobre la ficción, 1983, pág. 96)

apocalípticas, plantea respecto a ellas lo siguiente:

“Parece ser que la historia se repite, que los asuntos humanos son recurrentes, que el aprendizaje necesita un poderoso ejemplo a seguir. El tema apocalíptico será vigente mientras exista un deseo histórico de cambio de las prácticas espirituales, religiosas o políticas en vigor. Así, la literatura apocalíptica, desde sus orígenes hasta nuestros días, es un medio fascinante por su capacidad exegética, metafórica y crítica” [...] “Autores como Kermode, Derrida y en la literatura latinoamericana Julio Cortázar o Carlos Fuentes, entre otros, adoptaron esa tendencia. Dos autoras mexicanas, Luisa Josefina Hernández (*Apocalipsis cum figurs*) y yo misma (*Dulcinea encantada*) hemos desarrollado el asunto...” (Muñiz-Huberman, *El apocalipsis no es el fin de los tiempos*, 2002).

Las ficciones apocalípticas (literarias y audiovisuales) de carácter crítico se orientan hacia un análisis de las bases conceptuales y paradigmáticas de una cultura específica de la que hablan, y las crisis y oportunidades que sus paradigmas generan; autores como Frank Kermode han realizado este tipo de análisis a gran profundidad. Sus aportaciones al concepto de *crisis* y de *no final* en la construcción de la memoria histórica y en la tradición de las ficciones resultan de gran importancia para hacer visibles los gestos y el diagnóstico que nos ofrece *Canciones del segundo piso*.

### **2.2.2 El apocalipsis capitalista**

*Canciones* entiende como *apocalíptico* aquello que habla de nuestra sociedad contemporánea en el límite de su paradigma: el paradigma del capitalismo avanzado. Los gestos a los que Andersson nos expone mediante su humor ácido y absurdo, no pueden ser de carácter esperanzador ni de una narrativa que se resuelva en el final de la película; ya que no busca mejorar, reparar o conformarse con el paradigma que ahí se expone, sino que choca, asquea e irrita al espectador mediante sus gestos.

Esta exploración y caricaturización de elementos socioculturales criticables y visibilizados en los gestos de *Canciones*, se produce bajo un escepticismo y resistencia ante las estructuras institucionales de nuestro contexto histórico.

La pregunta por la construcción de un paradigma económico-político distinto queda propuesta por Andersson, mas no de una manera autoritaria y unidireccional. A Andersson le preocupa denunciar y provocar una inconformidad ante la denigración de los aspectos integrales de la vida humana. Dichas nociones van en la dirección de visibilizar la fragilidad humana a la cual Andersson rescata como parte de la vida, como aquella que se puede mediar y manifestar en lo cultural gracias a las expresiones de la creatividad (la película explora en concreto la música y la poesía, y ella misma como película es una expresión de ello).

Hay una suspensión de la rutina que toma por sorpresa a las vidas de estos personajes, unas contingencias (el incendio del personaje principal –Pele–, el

tráfico misterioso que retrasa a toda la ciudad en sus ocupaciones, el mago que falla en uno de sus actos, el padre de familia que se vuelve loco, los oficinistas que huyen al ver un edificio moverse, el personaje principal que empieza a ver y hablar con personas ya muertas) distintas para cada quien, que provocan preguntas en ellos que los paralizan, contingencias que les van robando el sueño por las noches y los obligan a repensarse, incluso a huir de la ciudad sin dar al espectador una clara idea de a dónde se dirigen.

La planeación de la huida de la ciudad por parte de sus personajes va en aumento en cada paisaje mostrado y un futuro incierto invade, prácticamente desde las primeras tomas, la ambientación dramática de *Canciones*. Los elementos de lo monótono, la incertidumbre y la huida se nos presentan como metáforas de un apocalipsis contemporáneo, una contemporaneidad que se asume en crisis y que no ha encontrado vías suficientes para su saneamiento. Los personajes y ambientaciones de *Canciones* son el pronunciamiento de un mundo que se está cayendo a pedazos, en el que sus habitantes no saben qué más intentar para repararlo.

Las fibras que toca la película con sus personajes van encaminadas, más que a culpar a sus personajes de su propia infelicidad y fracaso, hacia una caricaturización de un esquema mayor en el que estos están incluidos: el Estado y las instituciones. ¿De qué manera localizamos en la cinta la presencia de estos dos aparatos como generadores del *apocalipsis* que sus personajes están experimentando? Existe la presencia de un “ente”, de una fuerza más allá de ellos

que los saca de contexto (que provoca el tráfico sin sentido, las manifestaciones cuasi-religiosas laborales en las calles y los actos ceremoniales contingentes de los líderes de la ciudad); pero no es ésta una fuerza de la naturaleza o mágica y misteriosa, es un ordenamiento social y cultural que en *You, the living* aludirá más claramente a uno jurídico-social en el que están insertos y alineados sus personajes.

No explora la cinta (a excepción de la leve noción de pobreza con el personaje del vagabundo, buscando comida en botes de basura llenos de ratas) el extremo donde el capitalismo ha fallado y descubierto económicamente a sus integrantes, sino que explora en la población del capitalismo avanzado y en aquellos que han experimentado con el desarrollo económico y democrático el llamado estado de bienestar (*the Welfare State*) fundacional a partir de la segunda guerra mundial. Es decir, la cinta explora las desventajas del capitalismo avanzado dentro de las sociedades en las que, como estructura, ha triunfado; para cuestionar si los postulados de lo que en el capitalismo avanzado se calificaría de exitoso, son satisfactorios y suficientes para una esfera completa del ámbito de lo humano.

Los personajes de *Canciones* no se presentan felices, sino que les observamos carentes de vitalidad e inseguros de cuál es el sentido de sus vidas. Se refugian unos en su alcoholismo (el taxista, así como la mayoría de los

personajes de las otras películas de Andersson<sup>50</sup>), otros en la violencia dirigida al azar (los jóvenes que golpean a un padre de familia por verlo buscando una dirección), en sacrificar sus pertenencias (el protagonista que incendia su negocio por fines económicos), en evadir la interacción con sus familias (el poeta loco y el padre de éste que evitan interactuar, así como lo hace el empleado que rehúsa poner atención a su esposa desnuda frente a él), e incluso observamos personajes que literalmente sacrifican la vida de otros (como lo hacen los líderes de la ciudad cuando sacrifican a la niña) para encontrar un nuevo sentido o rumbo que les devuelva a los habitantes de la ciudad su estabilidad sociopolítica, laboral, familiar y amorosa.

En estos intentos que realizan los personajes, lejos de ganar claridad, sacrifican aún más su dignidad y empeoran su condición y sentido de vida ante las adversidades, dejando un saldo pesimista donde todos van como fantasmas errantes directo al fracaso y la infelicidad. Mas *Canciones* nos da un poco de luz en su crítica, no deja al espectador solo y desprovisto de herramientas, sino que lo estimula y lo reta a ser proactivo dentro del fatalismo del universo del film<sup>51</sup>. La cinta muestra al espectador una artificialidad escénica donde éste se ve orillado a preguntarse qué es toda aquella rareza, esos extraños personajes y sus diálogos aparentemente sin sentido. Se nos muestran personajes que en lugar de mirarse entre ellos voltean a ver la cámara. También se genera una rarefacción mediante

---

<sup>50</sup> Como sucede a varios de los personajes en *You, the living* (2007) y *Una historia de amor sueca* (1970).

<sup>51</sup> "Cinta", "película" y "film" los utilizamos indistintamente para referirnos al material fílmico, sea una obra completa o alguna de sus partes.

situaciones y ambientes (más emparentados con el surrealismo que con el hiperrealismo aparente de esta película) que generan mediante el poder de la metáfora y el *gag*<sup>52</sup>, en el contexto del humor absurdo, un choque de significado que no permite al espectador identificarse con una historia verosímil y que funcione como mero espectáculo de la forma; por el contrario, esta rarefacción y ruptura del universo ficcional de su historia aluden al espectador, le hablan de forma directa y le dejan varado con una serie de preguntas de las que difícilmente podrá hacer caso omiso. Por lo tanto, el humor absurdo de *Canciones* tiene un público meta, un *espectador modelo* sensible y crítico al sufrimiento social, a quien le pide que termine la crítica que va construyendo *Canciones* y que busca impactar fuera de su propia ficción, así sea incomodando a sus espectadores.

El *espectador modelo*, esquema heredado del *lector modelo* de Umberto Eco, refiere a localizar el público al cual le habla una película; es decir, encontrar hacia quién va dirigida una obra fílmica concreta. En este caso, para nuestro objeto de estudio (*Canciones del segundo piso*) la localización de dicho espectador modelo nos facilita hallar el discurso y crítica de la película. *Canciones* le habla a un público que se interese por una valoración intersubjetiva de lo que la dignidad humana sea; busca espectadores sensibles, independientes de credos religiosos o no; le interesa un público crítico, incómodo con su contexto político y social. Les habla a individuos que experimentan en su vida diaria diferentes formas de sufrimiento, pero las cuales se centran en un proyecto de Estado fallido

---

<sup>52</sup> El *gag*, refiere aquí al *gag visual*; la expresión corporal o visual de un gesto de carácter cómico.

que deja desarticulados de su plenitud humana a los ciudadanos que han seguido sus reglas. Se dirige a aquel espectador que se haya preguntado por la validez de los cánones de éxito del capitalismo y más aún, le llama a aquellos que se preguntan si ése es un modelo de vida humana que aún hace sentido en el momento actual.

La cinta invita al espectador a pensar en los elementos humanos más fundamentales y compartidos universalmente que hayamos descuidado en la búsqueda del éxito de la acumulación de capital, como lo es la fragilidad humana y la empatía. El nexo de *Canciones* con la poesía de Vallejo, expresa parte de esta postura anderssoniana:

“¡Amado sea aquel que tiene chinchas,  
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,  
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,  
el que se coje un dedo en una puerta,  
el que no tiene cumpleaños,  
el que perdió su sombra en un incendio,  
el animal, el que parece un loro,  
el que parece un hombre, el pobre rico,  
el puro miserable, el pobre pobre!”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Fragmento de *Traspié entre dos estrellas*, de César Vallejo. En los Anexos, II.

### 2.2.3 Gestos de la crisis recurrente del capitalismo

Revisemos cómo es abordado el tema de la crisis en *Canciones*. Un hombre de negocios (Pele) se presenta ante su jefe, ya que éste lo ha citado. ¿Pero dónde lo ha citado? En un *spa* mientras está en la cama de bronceado. El jefe de Pele se nos muestra como un hombre de negocios que cuida su apariencia personal a la par que trabaja y le habla a su subalterno sobre “recortar más el personal”. Esto parece afligir a Pele. El jefe trata de calmarlo diciendo que, llegado el día, ellos (ambos) ya no estarán ahí “donde hay tristeza”. Entonces, ¿de qué nos habla esta escena?



Gestualidad en la escena 1

En el cine la escena inicial, los primeros minutos de la película, suelen ser una anticipación o conglomerado de lo que se nos va a narrar en el total de la historia y de la manera en que será narrado; es decir, una primicia de lo que vendrá en los siguientes gestos de la película. Así lo hace Andersson al arrancar su film *Canciones*.

En esta escena que describimos – secuencia 1 de la película –, se asume un presente en crisis, donde el desempleo es lo que se problematiza en el diálogo

entre los dos personajes. La persona bajo la cama de bronceado –un empresario–, repite y repite palabras sobre un tiempo por venir, habla de un tiempo de esplendor y uno de crisis que se repiten.

Diálogo: “Todo tiene su tiempo, las pirámides, las máquinas... / Ahora son otros tiempos, Pele”. Hablan del fin de los tiempos y remarcan que, llegado el momento, ellos ya no estarán donde está la crisis: “Nosotros ya no estaremos aquí” / “Por qué estar donde sólo hay tristeza” / “Para entonces ya no estaremos. Tú tampoco”.

¿De qué hablan? ¿De cuál crisis hablan estos dos personajes, de cuáles otros tiempos y qué es esa infelicidad (ellos la nombran “tristeza”) que mencionan? El empresario bajo la cama de bronceado tose mientras dice sus líneas, se encuentra enfermo. Mueve sus pies alegremente. Piensa que escapará con bien a la crisis, o bien no la piensa suya, ya que en los diálogos no se asume como responsable. Pele, por el contrario, se ve cauto y angustiado, está colocado de frente a la cámara y en un momento mira hacia ella (hacia el espectador).

Interroga a la cámara con su mirada, sorprendido y curioso. Se siente observado y eso, como espectadores, nos alude, puede incluso que nos incomode. Esa mirada desde el universo de la película, cerrado y ficcional, traspasa sus límites y quiere salir e inspeccionarnos de vuelta (como lo hacían repetidas veces en sus películas Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard y en el teatro

Brecht y Beckett).

### ¿CUÁL CRISIS?

La película está conformada por una cadena de imágenes respecto a una crisis económica, política, social; una pérdida de lo humano en la vida cotidiana, crisis de pareja, hombres que trabajan como muertos vivientes, mujeres confinadas en sus recámaras y cocinas, familias e individuos aislados, burocracia con hombres y mujeres enajenados por sus mismas formas y solemnidad, edificios que se imponen con su arquitectura sobrios y cuadrados, calles abandonadas, manicomios llenos, una sexualidad monótona o automatizada de sus personajes, hombres desempleados que son o vándalos o alcohólicos, hospitales saturados hasta los pasillos; desconexión social en todos sus niveles.



Gestualidad en las escenas 6, 20 (arriba), 17 y 13 (abajo) respectivamente.

Andersson echa mano del poema de César Vallejo *Traspié entre dos*

estrellas<sup>54</sup> para una serie de diálogos repetidos; las cortinillas de entrada de la película están dedicados a este poeta peruano. *Traspié entre dos estrellas* fue publicado de manera póstuma en la recopilación *Poemas humanos*, de Vallejo.

Las formas poéticas y la fragilidad humana conforman un aura en derredor de toda la obra de Andersson. En la película *You, the living* Andersson se apoya, al igual que lo hace en *Canciones del segundo piso*, en un poema; en dicha ocasión lo hace con Goethe para traer una cita también sobre la fragilidad y la fugacidad de la vida humana: *Regocíjate pues, tú, viviente, en el cálido sitio del amor, antes que el lúgubre Leteo<sup>55</sup> atrape tu pie fugitivo.* (Goethe, (2008) 1788).

Aquí se destaca el claro paralelismo de la visión de Andersson y los poemas de Vallejo y Goethe al hablar, como afirmábamos, de la fragilidad humana, la fugacidad de la vida y sobre todo de una visión del ser humano como anti-héroe.

Las poéticas de los tres nos hablan de lo más cotidiano en la vida de aquellos no particularmente beneficiados por los frutos de una vida en sociedad, la clase media; de la pobreza, la soledad, la enfermedad, el temor a una muerte indigna. Hay un especial énfasis en los gestos fílmicos de Andersson sobre la alienación laboral, la clase trabajadora lánguida en sus rutinas y vida privada; y en un gesto más general, sobre la humanidad contemporánea carente de identidad e

---

<sup>54</sup> Citado en los Anexos, II

<sup>55</sup> Nota del traductor del texto original. Leteo: río de la muerte.

ideas propias, vacía de un sentido de vida más profundo, más gozoso, más lúdico.

Entonces, la crisis de la que habla Andersson se refiere en general a la condición humana de fragilidad y fugacidad; y por otro lado, a la de una sociedad no funcional como lo es el capitalismo y a sus consecuencias en la vida diaria de todos nosotros, sus integrantes, como lo es la alienación tanto del tiempo laboral, como del libre.

### **2.2.3 Un final diferente. Narrativas discordantes**

***“El fin que imaginan los hombres reflejará sus irreductibles preocupaciones intermedias”. F. Kermode<sup>56</sup>***

El que se mira a sí mismo y a su tiempo siempre se ve en la peor época, en los tiempos de crisis. Esto es parte de la contingencia de ver la propia contemporaneidad.

El concepto de *contemporaneidad* nos es tan relevante aquí como lo es el concepto de *ser contemporáneo* desarrollado por Giorgio Agamben, ya que dicho atributo hace posible hablar de una crisis en el momento que vivimos y reflexionar sobre ella. Ser contemporáneo, nos dice Dòmenec Font parafraseando a Agamben, es ese implacable deseo “de adherirse a su tiempo sin necesidad de

---

<sup>56</sup> (Kermode, 1983, pág. 16)

afrontar todas sus pretensiones, puesto que lo contemporáneo tiene algo de inactual, gracias a lo cual (se) puede percibir y tratar su propio tiempo” (Font, 2012, págs. 13 - 14). *Canciones del segundo piso* logra ser justo esto, una película contemporánea e inactual que ve las sombras del capitalismo y las plasma con una peculiar luz: con mordaz poesía y humor absurdo.

Cuando vemos una película o leemos un libro, esperamos, de quien nos narra, que esa información que construye una historia o anécdota nos lleve hacia algún lugar, que esos elementos tengan un sentido en conjunto, una vez terminada la narración. ¿Pero qué pasa cuando una historia pareciera quedar contada a medias? Nos quedamos con la sensación de que no entendimos las relaciones entre los elementos de lo que ahí estábamos construyendo como receptores. Nos quedamos con la duda de si, hacia donde creíamos que iba la historia o anécdota, efectivamente era su rumbo. De esta manera, en las ficciones narrativas apocalípticas concordantes nos han acostumbrado a una unidad narrativa; un inicio, un medio y un final concordantes, comunicantes entre sí. Y no es que las ficciones tengan que ser de un tipo o de otro para ser válidas o valiosas, sino que unas y otras pueden reafirmar o cuestionar paradigmas diferentes sobre los modos de cognición, sobre los usos y costumbres sociales. Por ello, si bien en la narrativa de las ficciones, literarias o cinematográficas clásicas, esta integración de sus elementos narrativos estructurales es deseada y vehículo de la identificación del espectador para con la historia, Kermode afirma que la necesidad de la concordancia es un rasgo de rigidez cognitiva (Kermode,

1983, pág. 28). Analicemos lo anterior. Kermode se preocupa por esta construcción narrativa primeramente a nivel de la construcción de la memoria histórica y de cómo la “confección de tramas históricas, sustituye a la función del ritual o la tradición” (Ibídem, pág. 61). Entran así, en oposición, dos formas de mirar y construir el mundo en la elaboración del relato.

Una primera forma, fundada y centrada en un hilo narrativo, es la continuidad histórica y un desarrollo dialécticamente consistente, en los que convertimos lo diverso y lo múltiple en un solo paquete, en un fenómeno unilateral: la historia (aquí nos referimos en ambos sentidos, el de la memoria histórica y el de las ficciones). La segunda forma de narrar y construir el mundo refiere a las construcciones narrativas deliberadamente falsas. Como lectores (espectadores) tenemos ansia de finales y de crisis –nos dice Kermode–, ansia de una trama basada en esas sutiles repeticiones (ritmos); un equivalente perfeccionado del *deja vu*. “Al conceder al narrador algo semejante al recuerdo total nos salimos una vez más de la normalidad, hacia lo patológico” (Ibídem, pág. 60), “al parecer hay en la narrativa un atavismo de nuestras actividades temporales, modificado siempre por la negativa a renunciar del todo a nuestro ‘realismo’ frente al tiempo” (Ibídem, pág. 63).

Kermode postula al final narrativo de estructura “apocalíptica”, lineal y conclusivo en su final; en aquel cuya importancia “deriva en un sistema unitario, no de su correspondencia con hechos registrados en otros ciclos” (Ibídem, pág. 17); uno que niega la memoria histórica, la acumulación de la experiencia y el interés por hechos reales del momento contemporáneo y, con tal de ser concordante y

satisfacer las expectativas esperadas en sus receptores, puede incluso cambiar hechos narrados y las relaciones temporales entre ellos, con tal de que el final prometido llegue bajo las nociones prometidas.

Kermode afirma que sucede básicamente lo mismo en toda la construcción de la memoria histórica oficial que en la construcción concordante de ficciones. Esto se equipara a lo que Hannah Arendt llama el hilo de la continuidad histórica, donde considera la historia como “un sustituto ficticio de la autoridad y la tradición”... “un agente de concordancia entre el pasado, el presente y el futuro” (Kermode, 1983, pág. 61) y donde el carácter simplemente sucesivo de los acontecimientos ha sido exorcizado y la conciencia sintetizadora ha cumplido su tarea. Así, a Kermode le interesa resaltar otro tipo de narrativas, las estructuralmente apocalípticas discordantes, que son de carácter no conclusivo, no lineal. Estas narrativas están abiertas a la historia, a la reinterpretación, nos dice Kermode; son “el punto donde todos los tiempos están presentes... esto da a cada momento su plenitud” (Ibíd), se abren a la indeterminación y complejidad de lo que puede ser el ser humano y su condición en el mundo, son incluyentes de la esfera total de lo que un ser humano es, de la potencia de las *formas-de-vida*.

Ahora bien, *Canciones* es un film de carácter apocalíptico, pero discordante; asume este juego de la conciencia, en el que, para Kermode, sólo puede aliviarnos del peso del tiempo el desafiar nuestro sentido de la realidad.

*Canciones* desafía ese sentido de la realidad, media entre el deseo y el sentido de realidad temporal y la narrativa.

La ficción es siempre posibilidad creadora, por ello “bajo diversas influencias existenciales, hemos imaginado diversos finales del mundo” y para Kermode es muy claro: “las ficciones deben soportar el peso de nuestras angustias y esperanzas, son intemporales, pero las proyectamos a la historia haciendo un calendario perpetuo de la angustia humana. Nos ayudan a descubrir fines y comienzos, explican nuestra caducidad, nuestras renovaciones” (Kermode, 1983, pág. 24). En *Canciones* el final narrativo de la cinta es no conclusivo, es una pregunta abierta y no un estatuto autoritario que lanza un paradigma determinado. Desafía al espectador a buscar sus propias respuestas sobre la humanidad que plantea en su tomas.

Para Kermode, el *orden* es la interconexión (y no la sucesión) de partes, que se condicionan e implican mutuamente en el todo. Defiende que un sentido del tiempo puede existir sólo donde hay sometimiento a la realidad.

#### **2.2.4 El no final y la ruptura diegética como gesto de resistencia.**



Gestualidad en la escena 24

La ruptura narrativa donde los personajes miran hacia la cámara, es el sello de una crítica para pensar al mundo y no un mero ensayo en lo imaginario y para lo imaginario mismo. Los gestos de la cinta salen de su propio contexto y apelan a una exterioridad. ¿Qué es ese apocalipsis invisible en esta película, ese ruido fantasmal de tráfico sin sentido que embebe cada fuera campo sonoro de las tomas? La cinta está nutrida de gestos que hablan de que algo va muy mal en las tramas de sus personajes, ya que éstos se sientan en gestos repetidos al pie de la cama, inconsolables. Se nos dice en los diálogos una y otra vez que la ciudad está siendo abandonada, que nadie sabe a dónde, pero van todos al mismo lugar, según dicen los diálogos. La ciudad parece un personaje fantasmal y su destino, aún más fantasmal. Revisamos ahora ese fantasma y sus sombras como gestos de lo contemporáneo.

Andersson se tiñe surrealista a todo pulmón con estos gestos de un “algo” invisible ocurriendo. De nuevo los gestos emparentados con los de *El ángel exterminador* de Luis Buñuel se hacen presentes, donde los personajes se encuentran varados en las calles, en sus autos, en los bares, en las paradas de autobús, taxis, estaciones de avión y otras. Los habitantes de la ciudad fantasma no logran salir de un lugar específico, algo los retiene, algo invisible.



Gestualidad en la escena 22

Este invisible fantasma es gesto de una contemporaneidad rota, cultural y socialmente. Andersson no dará respuestas, mas los gestos de su radiografía son cuidadosos y hablan fuerte.

## **2.3 GESTOS DE RESISTENCIA**

### **2.3.1 La crisis recurrente del capitalismo: La nuda vida**

La integración en la actualidad bajo *formas-de-vida* sumamente imbricadas

con la visualidad y las nuevas tecnologías, reclaman un diagnóstico incluyente de estas formas culturales ancladas a la imagen gestual. La contemporaneidad encuentra resistencia de manera importante en estas expresiones. En sus gestos resisten los matices de la diversidad cultural y de otras posibilidades sociales y políticas a las que experimentamos en la cultura del capitalismo avanzado.

La materialización de las cualidades de lo humano y la vulneración de su fragilidad física y emocional cada vez más expuesta bajo los lineamientos e intereses de los estatutos legales de sus Estados gobernantes, marca nuestra contemporaneidad como una de recurrente crisis y una atmósfera de incertidumbre en el tiempo por venir. Ante esta incertidumbre ante el futuro de nuestras sociedades, películas apocalípticas bajo un esquema superficial resultan en una mera catarsis superficial y gratuita que se aprovecha de la coyuntura. Cinematografías que, como la de Andersson, localicen y expongan la desesperanza, la incertidumbre y lo efímero respecto a lo humano, no son salidas catárticas sino que, por el contrario, se comprometen en autoexplorar la condición humana y sus facetas sin una ingenuidad existencial y con intereses comprometidos con el cambio social.

El concepto de lo *contemporáneo* para Giorgio Agamben refiere no sólo una temporalidad próxima de la que se habla y de la que se es parte, sino unas cualidades que permiten que, aun perteneciendo a una actualidad, podamos hacer una distancia para criticarla y para verla; esto realiza *Canciones* al reflexionar sobre la crisis social contemporánea; revisa en sus gestos las sombras de nuestra propia cultura industrializada, tecnológica y global.

Nos dice Agamben: "todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es quien sabe ver esa sombra, quien está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente. Mas ¿qué significa "ver una tiniebla", "percibir la sombra"?" (Agamben, 2008, pág. 12)<sup>57</sup>. Estas sombras de lo contemporáneo, postulamos, son las diferentes formas en tensión con *la nuda vida*, tensión que ilustra *Canciones* con su estética política.

Las peculiaridades de los gestos de *Canciones* proporcionan una visión del mundo que refuta la degradación de lo humano y aboga en sus gestos por unas situaciones favorables para la vida humana digna; condena la reducción de la esfera de lo humano a productividad y fuerza de trabajo. Con esto nos referimos a que los gestos de *Canciones* manifiestan una oposición a concebir y legislar políticamente con lo humano como si fuera materia meramente biológica, como Giorgio Agamben acusa lo hace el capitalismo en lo contemporáneo.

Esta reduccionista forma de valorar la vida humana, de legislar y conformar el mundo en uno donde las diferentes dimensiones de lo humano se separan y se priorizan unas sobre otras (se les da prioridad a las económico-materiales) y donde la fragilidad humana es administrada por el Estado y se hace tabú socialmente, es denunciada y criticada por el cine de Andersson.

---

<sup>57</sup> Traducción propia.

Encontramos así, durante el proceso de investigación de esta tesis, un paralelismo de la visión crítica de *Canciones* con la de los principales postulados de Agamben, quien toma y reformula los conceptos griegos de *zoé* y *bios* (Agamben, 2001, pág. 13), por la noción de *forma-de-vida*.

Para Agamben la *forma-de-vida* es lo humano viviendo y ejercitándose en construcción social, cultural y en su vida política en el mundo; una inclusión entre vida biológica, vida política, vida sociocultural y todas las facetas y actividades de lo humano. Cuando estas conexiones, estos significados conjuntos de las acciones y la vida en sí misma pierden su unidad, cuando se subordina a los sujetos a mera materia gobernable, productiva y amorfa, lo humano se degrada a un estado de *nuda vida*. Agamben ejemplifica a detalle en sus obras esta radicalización y límite traspasado desgraciadamente, como uno innegablemente claro en los campos de concentración Nazi (Agamben, 2005). Y claro ejemplo del fracaso del modelo de Estado-nación; modelo que Agamben señala como uno que dejó al ser humano como medio para un fin y no como un fin por sí mismo. *Canciones* también aborda las implicaciones de la huella psicológica en la colectividad contemporánea europea de la segunda guerra mundial.

Para Agamben, la contemporaneidad tiene el reto de una nueva estructura política y legislativa; para *Canciones* parece ser también ésta la pregunta que subyace a su discurso. Una denuncia que cuestiona si estamos atendiendo todas las dimensiones de la esfera humana en nuestro paradigma capitalista.

Si definimos el problema de lo contemporáneo en la obra de Agamben, su

tesis principal radica en cómo es que se funda el carácter de “ciudadano” en unos derechos políticos imputados a las personas a partir del mero carácter de ser materia biológica nacida y habitante de una estructura política localizada en un territorio determinado; lo cual en la globalidad, con la movilización de ciudadanos entre naciones y las comunicaciones sin frontera gracias a las tecnologías de la información, demanda una revisión de lo que es ser ciudadano y ser humano distinta de la muy limitada definición implícita en el derecho y construcción económico-política del modelo del Estado-nación. En *Canciones* el tema de la migración y los umbrales del derecho en poblaciones móviles no aparece, pero sus personajes sí son presas del monopolio de sentido que el capitalismo ha asignado a la vida humana, uno que es fragmentario y socialmente excluyente.

Andersson muestra una clara preocupación por estos factores y de los que se ocupa Agamben. Concentra, la poética anderssoniana, una exploración de la fragilidad humana, la denigración y pérdida de las potencias socioculturales en la que se marchita la indeterminación y potencia de lo humano.

Siguiendo los conceptos de Agamben, ver esas sombras de lo propio “significa que el contemporáneo no es sólo quien, percibiendo la sombra del presente, aprehende su luz invendible; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, leer en él de manera inédita la historia, “citarla” según una necesidad que no proviene en absoluto de su arbitrio, sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. Es como si esa luz invisible que es la oscuridad del presente,

proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por su haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora” (Agamben, 2008, págs. 21 - 22). Postulamos entonces que los gestos de *Canciones* dan luz a esas sombras de lo que implica nuestra contemporaneidad y su crisis.

### **2.3.2 La nuda vida y la dignidad humana**

Definíamos entonces la *nuda vida* como la reducción por parte del Estado-nación, de la esfera de lo humano a una de sus partes; en concreto a la biológica. Dejando desprovisto al ser humano de prácticamente todas sus dimensiones y de su propia experiencia en conjunto, su potencia más fundamental: la *forma-de-vida*. Agamben define como *forma-de-vida* a una vida “que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que no es nunca posible aislar algo como una *nuda vida*” (Agamben, 2001, pág. 13).

Ahora bien, a Roy Andersson le preocupa, como a Agamben, el que la *nuda vida* parece conquistar gran parte del territorio de la *forma-de-vida* en nuestra contemporaneidad. “La *nuda vida*, que constituía el fundamento oculto de la soberanía, se ha convertido en todas partes en la forma de vida dominante. En un estado de excepción que ha pasado a ser normal, la vida es la *nuda vida* que separa en todos los ámbitos las formas de vida de su cohesión en una *forma-de-vida* (*Ibídem*, pág. 16). Si en *Canciones* es la *nuda vida* a la que se le trata de visibilizar y resistir mediante una caricaturización de los gestos en los que

encontramos en lo contemporáneo esa estandarización de la *nuda vida* como la vida normal, son las relaciones interpersonales y la fragilidad humana los gestos que reavivan la flama, en esta película, de la unidad de lo humano a la que Agamben en un sentido formal llama comunidad y potencia.

Sostiene Agamben, como “la escisión entre la *nuda vida*, portadora última y opaca de la soberanía, y las múltiples formas de vida abstractamente recodificadas en identidades jurídico-sociales (el elector, el trabajador por cuenta ajena, el periodista, el estudiante, pero también el ceropositivo, el travestido, la estrella del porno, el anciano, el padre, la mujer), que reposan todas sobre aquella” (Ibíd). Es entonces para Agamben esta reducción de lo humano un concepto político secularizado; lo humano como una vida política, es decir, orientada según la idea de felicidad y que se aglutina en una *forma-de-vida*, la cual sólo es pensamiento a partir de la emancipación de aquella escisión, del éxodo irrevocable de cualquier soberanía. Así, para Agamben el poder estatal no se funda, en último término, sobre una voluntad política, sino sobre la *nuda vida*, “que es conservada y protegida sólo en la medida que se somete al derecho de vida y de muerte del soberano o de la ley” (Ibíd, pág. 15). Esto es lo que denomina Agamben *sacer*, fundamento último del poder político.

Agamben remarca en sus críticas cómo la tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que vivimos es la regla: “este diagnóstico de Benjamin, que ya tiene más de cincuenta años a sus espaldas, no ha perdido nada de su actualidad” (Ibíd, pág. 14).

### 2.3.3 La vida monótona y sus objetos

Los escenarios en *Canciones* son estériles y no personalizados. La protagonista de la cinta es la humanidad, la humanidad contemporánea. Las historias de cada personaje son historias modelo, no historias sumamente particulares. Vemos al que ha dejado su mujer, al que ha perdido su trabajo, a quien tiene un accidente, a quien es golpeado y herido, a quien envejece, a quien es alcohólico, a quien es burócrata, a quien es jefe o empresario y al que es empleado. Vemos a quien ha sido víctima de la guerra, al que ha sido víctima de la depresión hasta el suicidio, a una pareja enamorarse, vemos a los intelectuales tratando de encontrar el hilo negro para reordenar el mundo, vemos a los hijos sacrificados por los padres, al clero preocuparse por lo mundano, como las inversiones en la bolsa de valores o los viajes. Así, quedan retratadas aquí, mediante diversos gestos, las condiciones del ser humano contemporáneo.



Gestualidad en la escena 5

En el arco narrativo hacia el final de la película veremos la ironía más grande del ser humano ficcionada por Andersson: que, aunque vea destruido su entorno social –aquí lo ecológico no tiene gestos de presencia– sus personajes (actantes) asumen vivir en una “contemporaneidad” que no verá sus crisis eclipsarse; es decir, el final. “Para entonces, nosotros ya no estaremos aquí”, dicen los personajes en la primera escena. Y entonces migran, o abandonan su ciudad. El migrante, el repatriado, el refugiado, es el sobreviviente a un apocalipsis que ha llegado a su tierra o que escapó a la amenaza de la fuerte posibilidad de ello.

Angelina Muñiz-Huberman postula en su análisis de lo apocalíptico:

“Otra gran rama de la literatura que puede considerarse como apocalíptica en nuestros días, es la proveniente de los exilios. La intuición del fin de los tiempos es un rasgo de la poética del exilio... Esa idea de espera, tan propia de los exilios, sustenta una poesía de extremos mesiánicos en donde luz y tinieblas, bien y mal, borran sus fronteras para crear una nueva concepción imaginativa que desborda la realidad” (Ibíd).

Entonces, los personajes de la cinta están partiendo a un exilio. ¿Pero en dónde es posible que se exilien?

### 2.3.4 La vida en gris. El mundo alienado



Gestualidad en la escena 44

Hay en *Canciones* un molesto ruido de tráfico rondando por toda la película, un tráfico que se sitúa en el fuera de campo de la mayoría de las tomas; es decir, no se le ve como referente visual, sino de vez en vez a la distancia y al fondo de sus profundos encuadres. *Canciones* nos presenta, en una de sus secuencias de mayor carácter absurdo, mostradores de aerolíneas con aeromozas totalmente estáticas y listas para atender a una muchedumbre de clientes que llegan a la terminal cargando sus pertenencias y quienes misteriosamente parecen no poder llevar dicho equipaje desde la entrada de la terminal hasta los mostradores. Con esta escena se nos presentan unos gestos emparentados con los de la película *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962) en la que se relata un impulso anónimo que no permite a los personajes salir de la sala de la casa donde se encuentran. Andersson forjará con sus gestos una sátira social nada templada, pero mediada

por metáforas emparentadas con las del surrealismo de Buñuel. En el caso de *Canciones*, el humor expresado es de un mundo que se está cayendo a pedazos, y sus personajes entienden que no pueden estar ni un momento más apáticos dentro de él.

Lo irreverente de la puesta en escena que aquí observamos (secuencia 44) nos plantea la situación apocalíptica como una metáfora. Las líneas de fuga en la composición de la toma delimitan tanto un vado invisible que dificulta ser traspasado, como una alineación polarizada entre lo que pareciera dos bandos; uno de carácter empresarial y normativo y otro de consumidores/directivos corporativos. El que localizamos como bando izquierdo, el empresarial, no se inmuta y espera estático; mientras el bando derecho, los consumidores, se aferran a llevar consigo todas sus pertenencias.

Los diálogos entre los personajes marcan un doble discurso entre lo que vemos en la escena y lo que les escuchamos decir en ella. Estos personajes, que hablan de una partida hacia otro lugar y que, por tomas anteriores, sabemos que son empresarios en tiempos de *crisis*, hablan no de una otra ciudad a la cual ir, como la lógica de la escena postularía, sino de un fin de los tiempos, uno de causas e índole ambiguas, y de un lugar nebuloso, que es el futuro, al cual ir por renovación.

Repiten diálogos como “la desgracia necesita su tiempo” y esto es lo que hacen, se toman su tiempo para llegar a los mostradores; se preguntan: “¿no hemos sufrido suficiente ya?” y tratan de animarse unos a otros anunciando una

vida nueva por llegar. Esto tiene un contenido religioso sobre el sentido de la vida y uno más coloquial sobre la dignidad humana.

¿De qué escapan y hacia dónde van estos personajes? ¿Por qué todos juntos hacia la misma dirección? ¿Metáfora de qué situaciones es esto? Lo que aquí nos interesa recuperar de la radiografía a lo contemporáneo que realiza hábilmente Andersson y su equipo de producción, es dicha crítica de un sinsentido y una fragilidad humana expuestas de numerosas formas. Sus personajes no son actantes<sup>58</sup> concretos como lo serían en una narrativa clásica; es decir, no son personas verosímiles, unitarios y concretos, sino que son personajes más cercanos a una tradición dramática brechtiana, donde un personaje no es un actante sino un *gestus social*, una representación de unas cualidades propias de un grupo social. Para distinguirlo como tal y caracterizarlo de esta manera, el actor hace uso de la repetición y la exageración.

De esta manera observamos cómo en este gesto 22 los personajes, unos y otros, jalonean sus maletas de la misma forma, se les caen los palos de golf encima, y sucede igual a cada grupo de personas, uno tras otro hacia el fondo de la línea de fuga de la toma. Son entonces estos personajes unos de carácter de *gestus social*, correspondientes a una clase empresarial, se encuentran en la escena confundidos y sorprendidos, sin ideas de cómo superar la crisis económica que parecen experimentar.

Estos personajes, confundidos y presos de sus posesiones materiales – aquí expresadas por sus maletas, sus palos de golf, sus automatismos y sus

---

<sup>58</sup> Ver: Casetti, Francesco (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós: Barcelona.

dilemas existenciales expresados en los diálogos–, también son *gestus sociales* de simples civiles; se presentan como una masa amorfa y no dan detalles de sus singularidades individuales como clase económica o política, más allá de sus trajes formales y palos de golf. Esta toma lanza preguntas que exponen el estado de nuestros paradigmas socioeconómicos sobre lo que estamos haciendo como humanidad y hacia dónde vamos.



Gestualidad en la escena 11

En sus gestos del tráfico invisible, las calles vacías, los hombres sentados en sus camas mirando de frente a la cámara pensativos, y diálogos que son claros en marcar un momento definitorio por venir, se muestran una a una preguntas concretas sobre lo apocalíptico, ¿ahora qué hacemos, hacia dónde tomar rumbo como civilización?



Gestualidad en la escena 46

Esta escena (fotograma de la escena 46) nos presenta al futuro como algo ambiguo, como un fantasma inasible; se adentra en temas más complejos que la mayoría de las otras escenas y se pregunta sobre el sentido de la vida humana. Pone al límite nuestros paradigmas de productividad y humanidad. Al entrar en este territorio, Andersson atina en hacerlo mediante gestos no directos, sino mediante lo poético, mediante lo más puramente metafórico.

Angelina Muñiz-Huberman bien presente tiene esta habilidad de lo poético para mostrar lo que el lenguaje verbal no puede, para aquellos que han vivido ya el fin de los tiempos en carne propia. En este caso, en la cinta de Andersson se alude a la posguerra en Europa. Muñiz-Huberman aplaude y justifica el uso de lo poético para mediar lo escatológico, encontrando en ello el reconocimiento de la otredad:

“Y es que lo incomprensible sólo mediante la intuición puede ser revelado. Y la revelación necesita su propio lenguaje, no necesariamente regido por

las leyes gramaticales o de la lógica. Es otra manera de comprender las cosas que sólo la poesía provee, sin explicación, sin orden, sin método. La poesía es realmente el infierno, dice María Zambrano<sup>59</sup>, y deshace la construcción de la historia. Quien ha descendido al infierno... regresa con el conocimiento de lo apocalíptico y lo transmite en un lenguaje cifrado, complejo y con sorprendentes hallazgos expresivos... El apocalipsis vivido se convierte en la poesía iluminada que halla su cauce en el reconocimiento de la otredad... se convierte en el otro” (Muñiz-Huberman, 2002).

Con estos gestos y el final narrativo ambiguo en la escena final de la cinta en la que muertos salen fantasmales del suelo, la niña fantasma vendada de los ojos sigue caminando hacia Kalle, él mismo plantado de pie, agobiado y mirando hacia la cámara, rompiendo la diégesis (o universo hermético de la ficción), esperando desde el cruce de los caminos donde se encuentra rodeado de cristos arrojados al suelo como basura, se postula a la toma como un gesto de resistencia; gestos donde sus personajes buscan persistir. Kalle dice: “Ya no aguanto más, sencillamente ya no aguanto más”, pero se queda en espera, mirando a la cámara.

Andersson, con sus gestos surreales, hiperrealistas, poéticos y críticos, nos ofrece una cartografía cruda pero abierta de la cultura contemporánea; no nos adoctrina con unas respuestas, no nos impone una visión crítica autoritaria, sino que hace una enérgica radiografía del capitalismo y sus consecuencias sociales bastante importante.

---

<sup>59</sup> Nota de la autora: María Zambrano (1987) *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica: México, p. 33.

Apuntemos como su vasta crítica, que parecería querer ser exhaustiva en sus gestos, no lo es del todo, ya que deja fuera el tema de la juventud y de lo femenino, deja en casi nula exploración estas realidades que forman parte imbricada del conjunto sociocultural que busca criticar. Ya habrá de explorar de forma panorámica lo femenino y el papel de los niños y la juventud en su crítica en cintas más recientes, como *Du levande* (2007), aunque sigue sin hacerlo de forma importante o comprometida, como sí lo hace con otros aspectos. Incluso examina en un breve gesto el tema de la vejez, el abandono y el miedo a la muerte (fotograma de la secuencia 39).



**Gestualidad en la escena 39**

La ausencia de gestos respecto a la juventud y lo femenino nos apunta indirectamente a una peculiaridad en dicha radiografía. Al estar esos elementos ausentes, vemos que los gestos de Andersson en conjunto son más una crítica general que una histórica y geográficamente situada de las formas de vida en una sociedad del capitalismo avanzado (además Andersson es sueco; quiénes más que Noruega y Suecia, con sus altos niveles de calidad de vida, conocen las

mieles del capitalismo y sufren sus amarguras consecuentes a la vez). Esto tiene la desventaja de conformar una película cuyos gestos no atacan directamente a ningún interés con nombre y apellido y que deja fuera puntos claves de una crítica a lo contemporáneo, como los roles de las diferentes identidades de una sociedad y sus cambios y consecuencias. Mas Andersson ya se ha adentrado bastante, hace fuertes gestos de resistencia y su labor parece sincera; en sus tomas, entre hiperrealistas y surrealistas, sus gestos son los de una mirada muy personal y afortunadamente muy crítica de lo propio.

Andersson hace confesiones de lo que implica ser humano en cualquier tiempo. Esa fragilidad y fugacidad del ser humano conectada con los poemas de Goethe y Vallejo (la cual abordaremos más adelante), estando los tres autores en tiempos tan distanciados, expresa la misma condición transitoria y frágil de lo humano, pero cada uno deja marcas de su tiempo en su obra, de sus especificidades. Así, Andersson efectivamente radiografía elementos paradigmáticos de lo que es ser humano en lo contemporáneo, aunque no lo haga en la totalidad de sus gestos.

Muñiz-Huberman afirma que las narrativas del *fin de los tiempos* han encontrado en las ficciones literarias un rumbo más bien para cuestiones escatológicas, cuando hay también otros rumbos. Andersson no toma la vía escatológica y, seguramente por ello, tan acostumbrados a temas del fin del

mundo claramente declarados y escatológicos en un sentido explícito, podríamos pasar desapercibida la línea apocalíptica de esta cinta y en la que, como Muñiz-Huberman nos recuerda, “la flexibilidad del tema de lo apocalíptico y sus enfoques... La riqueza exuberante del mundo metafórico, de las alegorías, de las alusiones y de los sueños hizo que se asociara con catástrofe” (Idíd). Parafraseando, establece cómo, por el contrario, la visión apocalíptica está íntimamente ligada con la idea judaica del mesianismo en la que se proyecta una ficción hacia un futuro resolutorio de la historia, y por ello, según su abordaje, podemos decir que consecuentemente integrará cuestionamientos a sistemas políticos y religiosos y que su carácter crítico como ficción apocalíptica puede ser coactado en un juego de reafirmación de paradigmas y no en una revisión de causas profundas e incluso de crítica a paradigmas de lo que cognitivamente concretamos en nuestra contemporaneidad como la concepción del tiempo y con lo que cognitivamente asumimos que es una persona.

Siguiendo con este punto, el origen religioso de las ficciones apocalípticas que exhaustivamente Kermode revisa, ha sido rebasado en la modernidad por uno no sacro e interesado en una inmediatez más cercana a las rutinas cotidianamente humanas, escatológicamente transhumanas y fotográfica y documentalmente mediadas. Qué queremos sostener con esto: planteamos en este punto que las ficciones apocalípticas contemporáneas tienen otros usos, y sus gestos otras preocupaciones. Muñiz-Huberman da dicho paso a un análisis más vigente de este tipo de gestos del fin del mundo: “En cuanto a la modernidad, un hecho

apocalíptico en sí, como lo es el del holocausto del pueblo judío a manos del nazismo, ha cerrado las puertas a una expresión literaria. Theodor W. Adorno declaró que, después de Auschwitz, era imposible la poesía” (Ibíd). Y nos recuerda Muñiz-Huberman a Paul Celan diciendo:

“Ante un hecho atrozmente apocalíptico, comprobable y anti metafórico, la palabra se desnuda de complejidad y abandona su contexto racional y significativo para entrar en otro dominio, que sería el de la compasión o la piedad. La literatura del holocausto es testimonial y no apocalíptica al elegir la claridad para describir el fin de los tiempos... La literatura apocalíptica tradicional abarca hechos históricos referentes a los imperios persa o romano y a la persecución del pueblo hebreo, pero no establece una historiografía... pues su propósito es otro; mientras que, ante el holocausto, la historia trasciende la literatura y ésta se sale de límites” (Ibíd).



Gestualidad en la escena 32

Ejemplifiquemos esto. Hacia la mitad de la película, en la toma mostrada en el gesto 26; Andersson hace exactamente estas dos maniobras planteadas como peculiares de la ficción apocalíptica contemporánea por Muñiz-Huberman. Primero, mediante lo poético se adentra en gestos del ser humano como antihéroe. Segundo, se vuelve hiperrealista cuando habla ya no de un apocalipsis metafórico, sino que entramos, con la toma del chico ahorcado y su hermana, a unos gestos reales del apocalipsis. A un campo donde la vida y los límites de lo humano peligran en ser traspasados. Entonces dejamos de hablar de meras ficciones y sus críticas y entramos a un campo de la intertextualidad y situaciones concretas. *Canciones* entra en diálogo con estas situaciones del mundo abriendo la ficción hacia el mundo y mediando sus denuncias a través de la sátira y lo poético, por una parte con los poemas de Vallejo y, por otra, con los gestos extradiegéticos.

Este gesto 26, que nos refiere al holocausto, ubicado estéticamente fuera del hilo narrativo de la cinta (sin profundidad de campo extrema como el resto de las tomas) y presentado a manera de analepsis<sup>60</sup>, cambia el tono de la sátira que se viene construyendo hasta entonces en la película (desde música extradiegética temática, el humor absurdo, el uso del *gestus* y exageración dramática). Los elementos de encuadre cambian; no es un plano con *deep focus*, sino uno que rompe con la narrativa progresiva antes construida fotograma tras fotograma.

Por lo anterior, esta toma es un *flash back* muy enrarecido. En él se retrocede y, aunque pareciera no encajar con el resto de imágenes y gestos, con el color y la profundidad de campo, es un fotograma clave justamente por esta reflexión a la que nos trae Paul Celan.

Hay un apocalipsis que ya no es ficcional, que ya sucedió, y su expresión y documentación traspasan la literatura, el teatro u otras artes; el holocausto quedó documentado por medios de representación que ligamos más con el mundo real, como son el audio en directo y la fotografía. El apocalipsis entra a la memoria histórica como lo que fue, sucesos reales; algo que no puede esconderse ni sublimarse ya.

---

<sup>60</sup> Escena retrospectiva en la narración. Refiere al mismo mecanismo que el *flashback*.



Gestualidad en la escena 33

Así, Andersson combina una ficción bien cerrada en su propio universo ficcional, pero también esos gestos, con los fantasmas de los muertos y la escena de los hermanos colgados, lleva a la película más allá de su ficción. En ese punto todo se enrarece, ya no es claro si sus gestos nos hablan de sus personajes y ese mundo ficcional o de la posguerra como nuevo suelo para la contemporaneidad. Desde esta mitad la cinta será terriblemente incómoda, los gestos y presencia de esos fantasmas no sólo molestan a Kalle, nos vienen también a molestar a nosotros como espectadores.

## CONCLUSIONES

- 1 Ante la pregunta ¿cuál es la fuente de los medios del espectáculo, de las industrias culturales? Concluimos que si bien no refieren a una misma cosa lo artístico, el espectáculo y la industria cultural, sí parten en nuestro contexto histórico de un lenguaje en común; el de la creatividad, las hibridaciones del lenguaje audiovisual y sobre todo del ámbito no verbal en la comunicación. La música, las artes plásticas, el teatro, la danza, incluso la TV, están construidas y nutridas del lenguaje visual, de formas y gestos, colores, luces, delimitación visual y composición visual. Nuestro presente es uno que se ha anclado, en occidente, en casi todas sus formas expresivas a una visualidad; y la cultura se ha inclinado por lenguajes que, aunque diversos, tienen el componente de la comunicación no verbal como uno que se apodera de su comunicabilidad. De esta manera, no es la tradición verbal sino lo visual, lo mostrado, lo que ha tomado terreno en nuestras formas culturales contemporáneas. En el cine, esto siempre ha sido así y de alguna manera por algo habrá surgido en la era de la reproductividad técnica, creando un lenguaje más complejo en nuestra visualidad y estilización expresiva.
- 2 La cualidad narrativa textual/verbal está presente en casi todo el cine<sup>61</sup> pero no es imprescindible como sí lo es aquello que se selecciona en el mostrar. La narrativa visual no puede ser excluida; sin ésta no hay imagen, no hay tiempo, no hay acontecimiento, no hay cine. El cine como expresión de la cultura, de

---

<sup>61</sup> El cine no narrativo se defiende como uno que no cuenta historias, o por lo menos, no de una manera narrativa textual sino una de carácter visual.

las formas de vida tan diversas que llevamos, resulta fundamentarse bajo el mismo elemento comunicativo: el “gesto”. Y en lo fílmico éste queda manifiesto, expuesto, ineludiblemente.

- 3 La significación en el cine es el universo de sentido que se genera a partir de planos y la encadenación de éstos (montaje) o bien la delimitación de un único plano pero de todas maneras acotado en lo que se focaliza. Lo que se elige grabar en una toma son puros gestos de un algo material filmado, de referentes antropomórficos en el caso de las películas de efectos digitales; son expresiones, “gestos”, de la visión de un autor –individual o colectivo–. Así, la imagen en el cine rebasa su definición como una de cuadros fotográficos, sonido, narratividad, todos estos sumados; sino generada a partir de sus rasgos, sus relaciones causales y temporales. En el cine se da sentido a unas formas, encuadres, acciones, escenarios, luces, colores, situaciones dramáticas, sonidos, melodías... se le da sentido a la potencia de sus relaciones gestuales. Son los huecos, las metáforas, la máscara en el acto de lo fotografiado, lo no dicho, lo que construye su comunicabilidad. La potencia del gesto como mostración es la que significa en sus choques y tensiones en conjunto.

- 4 En la búsqueda de sentido que como cultura construimos, el papel del arte y en concreto el del arte fílmico, se ha concentrado en los foros masivos como una mera expresión de convenciones, fórmulas sensoriales, en una industria de narraciones planas y cines que no son búsqueda de sentido. En cines que no son exploración del mundo, sino paliativos audiovisuales haciendo frente a la

comezón existencial y que son intensa fuga del estrés de nuestras formas de vida altamente neuróticas y materialistas de la modernidad tardía. En la creación fílmica contemporánea, el cine como obra de arte y pensamiento pareciera presentarse como nebuloso, hermético; sus potencias como materia de reflexión crítica parecieran un lujo, una tarea para ciertas élites. Ante ello, explorar la creación fílmica a partir del gesto y su carácter político como resistencia, ante las formas de vida y paradigmas que reducen al ser humano a su materialidad biológica y a la luchas de clases en una civilización que, globalizada, aún no aprende a entablar diálogos y enriquecerse de la diversidad cultural, es de suma necesidad, de suma urgencia como teoría y como motor de las posibilidades de otros cines más allá de su materialización como mera industria del espectáculo, de una búsqueda de otros públicos más críticos y activos para con su entorno sociocultural.

- 5 El cine como generador de gestos para conocernos, pensarnos, vernos, es necesario, primordial en un contexto contemporáneo en recurrente crisis. Nuestra crisis es sobre todo de sentido y de una segmentación de las necesidades humanas que se gesta a partir de paradigmas donde la persona es racionalidad y hemos relegado las esferas de lo fruícional, inseparables de la racionalidad y las necesidades básicas. El cine como gesto no segmenta la potencia de lo humano, la abre, la multiplica, abraza su indeterminación. Así, el cine como resistencia a las formas de vida donde se reduce al devenir en el mundo a una mera nuda-vida es cine crítico por excelencia, es potencia del ser que se desborda y reclama a las estructuras tanto sociopolíticas como

expresivas, no marginarle, no sacrificarle; le reclama vida digna en un sentido más allá de la materialidad.

6 En el cine clásico –Hollywood– prevalecen unos gestos de lo individual frente a lo comunitario, de lo objetivo y realista de las interpretaciones del mundo, un doble juego de reafirmación y crítica del *American way of life*. En el cine Moderno, se construye en cambio, una tradición de ruptura ante los relatos clásicos que tienen un principio y un desenlace claros. Su crítica se orienta a cuestionar la convencionalidad de los códigos y los proyectos utópicos son planteados como una imposibilidad, poniendo al subjetivismo y la desesperanza social al descubierto. Busca un fuerte compromiso político de oposición a la burguesía y evidenciar la lucha de las diferencias de clases y los cambios en las formas culturales de lo religioso. En el cine posmoderno, se pone en juego la crítica de la crítica, la incredulidad, el compromiso político es en torno a los límites convencionales de la representación, lo estético como lo autorreferencial; pone en evidencia el narcicismo, el hedonismo en incremento y el nihilismo del individuo contemporáneo.

7 El tomar la tensión y oposiciones entre el cine convencionalizado como clásico y los “otros cines”, visibiliza dispositivos del cine que generan construcción de un sentido crítico hacia el contexto sociocultural contemporáneo. Los “otros cines”, abarcando aquí al cine moderno, posmoderno, y otras taxonomías y métodos de producción como el cine *underground*, el cine de vanguardia, el cine de ruptura, los nuevos cines, etc. que aglomeran muy distintas producciones pero bajo el rasgo en común de la oposición a narrar una historia

dentro del esquema clásico e industrializado del cine. Estos otros cines conviven y se influyen en sus expresiones en el cine contemporáneo. Sus gestos son de indeterminación y de reinención, aunque muchas poéticas, inicialmente con esta intención de resistencia, pasan a ser absorbidas en la estandarización del *mainstream*; lo cual no es un rasgo negativo siempre y cuando su interés no sea el rompimiento y la resistencia gestual. Por ejemplo, el cine de Tarantino ha sido creativo en sus juegos narrativos y la radicalización de los temas morales que aborda, pero se ha autoinstitucionalizado y producciones como *Django sin cadenas* (2012) pierden su sentido radical, sus gags cínicos y provocadores, por una autofórmula ya revisitada y gratuita.

- 8 Estos “otros cines” tienen en su potencia el de la resistencia; la potencia de la recreación y la frescura. Provocan al espectador, son cines vivos, son potencia, son pensamiento creativo y crítico. Ahora bien, no queremos aquí vanagloriar o hacer un nuevo altar a los otros cines por ser simplemente contraculturales u ocurrentes en sus narrativas y estéticas; pero en esta potencia creativa del gesto en los otros cines, está el espacio donde el cine crítico puede hacerse terreno. Qué tan crítico puede ser un gesto en una película que cierra y acota su discurso a unas fórmulas y estándares ya dados. Por ejemplo, las películas *La noche de los muertos vivientes* (1968) y *El amanecer de los muertos vivientes* (1978), de George A. Romero, fueron tomadas más adelante como

patrón narrativo de las películas de zombies de los años 70s a nuestros días<sup>62</sup> con una carga nula de crítica reflexiva, sino sólo los restos de la crítica de A. Romero, quien realizaba una metáfora del zombie como un humano reducido a materia biológica que se enfrentaba a otro humano vivo de no muy distinto comportamiento y donde los humanos se presentan como los villanos y como ejecutores de sí mismos. Cuestión que queda fuera en la popularización y producción de películas bajo un género de zombies como tal. En oposición a este desgaste de intenciones críticas en lo fílmico por mero juego y comercialización de sus estructuras, los cines que generan gestos con un sentido crítico dan cuenta de la potencia que el cine como gesto constituye. En el contexto contemporáneo, los otros cines son los que resisten al embate de la materialización de la cultura, pero muchas veces son absorbidos en la misma dinámica que repelen. Por lo cual, si un film quiere ser crítico de forma contundente, requiere dispositivos también contundentes para ello.

- 9 La poética de Andersson, que no clasificaremos como moderno o posmoderno concretamente, sino como protocultural y de gestos radicalmente críticos, está conformada a partir de dispositivos muy específicos enlazados a puntos clave del cine moderno y del posmoderno, como lo son el distanciamiento y el final abierto, en cuanto al moderno; y la narrativa multipersonaje y el gestus respecto al segundo.

- 10 El establecimiento del fenómeno del cine como aquel que busca generar sentido subvirtiendo la mirada convencional sobre el mundo y la experiencia de

---

<sup>62</sup> No así las primeras películas de zombies, que estaban más relacionadas con vampirismo y ritos étnicos.

vida, adentrándose en lo invisible, lo no verbal, las formas inmanentes y las percepciones de la memoria y la temporalidad; recupera la posibilidad cinematográfica de generar sentido crítico. De seguir buscando mediante el gesto fílmico, para el cual hay muchas vías, los legados del arte y su correlación con la filosofía política. Dejar hablar a obras de este carácter, resulta muy importante en nuestra coyuntura histórica. No damos más como sociedad bajo los paradigmas del capitalismo. *Canciones del segundo piso* abraza la fragilidad humana, la falta de sentido de comunidad y el desgaste en el nexo de lo sociocultural con lo friccional profundo que se nos ha escapado en nuestros tiempos.

11 El lenguaje cinematográfico, ya sea ficcional o documental, cuenta con una gran potencia expresiva para postular puntos de vista sobre el objeto que aborda. Si al aproximarnos a las ficciones fílmicas olvidamos la diferencia que entre los universos que ahí se construyen –el que son puntos de vista concretos sobre un objeto o tema–, y las realidades sociales fuera de éste, difícilmente podremos ejercer la reflexión sobre lo que experimentemos mediante el film.

12 En *Canciones* localizamos una preocupación por revisar a fondo los paradigmas de las sociedades contemporáneas. ¿Cómo nos comunica *Canciones* esta preocupación por los cánones contemporáneos? *Canciones* traslada la atención de lo dramático (de la acción de la historia) hacia los detalles de la puesta en escena – gracias a sus tomas estáticas y con profundidad de campo- y hacia el humor absurdo que utiliza en sus gestos.

Esto produce una distancia en la recepción en el espectador ante los aspectos representacionales, narrativos y plásticos del cine de Andersson, haciendo posible una crítica severa y exhaustiva del estado de nuestra contemporaneidad.

13 *Canciones del segundo piso* hace mofa de nuestra conmisericordia y es como pieza poética, un gag hecho de gags sobre la fragmentación social y la mecanización de la esfera de lo humano. Su poética es una búsqueda de sentido a partir de una metáfora de lo apocalíptico, de una radicalización que el gag permite visibilizar respecto a las expresiones de la fatalidad de lo humano en nuestra conformación política en estados nación a partir de nacer y ser ciudadanos, a partir de nuestra biología situada geográficamente en un espacio determinado y no por el mero hecho de ser vida consciente. Los gestos de *Canciones* resisten a la degradación y capitalización de lo humano; resisten mediante la expresión de su color, la profundidad de campo, los gags de la desintegración social, los gags sobre la insustentabilidad de las instituciones que no ven por una dimensión completa del ser humano, que acercaría a las clases sociales; gestos donde la humanidad desmembrada socialmente, asustada políticamente y en expectativa de escapar de sí misma, nos miran como gesto total, como película. Nos mira en un sentido explícito a los espectadores, a través de sus personajes que voltean hacia el lugar del espectador y para no permitirnos asumir a la ficción como lejana o ajena a la búsqueda de sentido. La poética de *Canciones*, como muchas más que abordan al cine como potencia crítica que se desborda al mundo de ida y

vuelta, cada una bajo dispositivos diferentes, genera reflexiones críticas; nos da esperanza y nos genera espacios de pensamiento para posturas y acciones en el mundo.

14 Los gestos de esta película se expresan en paisajes exteriores con gran profundidad de campo y locaciones interiores donde la paleta de colores es tendiente a los blancos y grises, así como colores aqua, de un gran detallado e hiperrealismo escénico; espacios en los que hay una falta de luz natural en los interiores y una presencia de lámparas de noche que producen claroscuros, resaltando el dramatismo de la sátira que en ellos sucede. *Canciones* ofrece grandes vistas de exteriores con una luz blanquecina y escenarios donde no es rastreable un tiempo histórico en concreto. La historia se sitúa en una especie de limbo, atemporal y teatral. En los escenarios interiores, los personajes aparecen caracterizados cansados, rodeados de mobiliario geométrico, simple y con colores monocromáticos, con texturas lisas e iluminación pálida, donde ningún objeto parece significativo para sus dueños sino de forma meramente utilitaria. Estos personajes van uno y otro repitiendo sus cortos diálogos, derrotados, pensativos, sentados en sus camas por las noches, mirando hacia la cámara sin respuesta a sus dilemas. Son mofa y seriedad de sí mismos, son nostalgia y expectación de una vitalidad perdida.

15 *Canciones* denuncia con estos personajes, unas vidas de autómatas alienados y opta por una expresión distinta en sus películas a los cánones convencionales de un cine estructuralmente más clásico, como lo son: la narrativa lineal, el montaje invisible, la primacía de la dramatización de una

historia y una narración más centradas en diálogos y acciones concretas, orientadas hacia un fin narrativo y conclusivo. Andersson realiza, por el contrario una exploración de lo no verbal y de lo grotesco mediante un humor que alude al teatro del absurdo, con recursos cinematográficos asociados con la denuncia social, como lo son: la toma fija, el corte directo y la profundidad de campo (*deep focus*). Las locaciones interiores son casi iguales. Cada habitación de los diferentes personajes pareciera arquitectónicamente la misma: color, forma, utilería, etc. Las posiciones de los personajes en la escena son las mismas en cada ocasión. Su postura es de frente a la cámara en cada plano, y quienes dan la espalda son los poetas, los amantes y los locos.

16 *Canciones del segundo piso* es un ensayo melancólico y expectante sobre la humanidad capitalista contemporánea. La *nuda vida*, a la que *Canciones* se opone con sus gestos, comprende a la vida humana no como una mera biología ni tampoco como unas individualidades que han de ser reguladas, controladas y explotadas. Por el contrario, visibiliza virtudes de lo humano y de sus manifestaciones positivas sociales y culturales.

17 La hipótesis de esta investigación buscaba reflexionar sobre la naturaleza gestual del cine y su potencial como pensamiento crítico del contexto sociocultural externo a la obra. Esta búsqueda nos re-direccionó en la metodología inicial, hacia categorizar menos bajo taxonomías teóricas y genéricas del cine como lo son el cine clásico, moderno, posmoderno, de autor, etc.; sino conformando una ruta bajo los “otros cines” y de la búsqueda

de sentido a partir de la estética de la “mostración” fílmica comprometida éticamente. Esto nos llevó a explorar los nexos en el cine contemporáneo con las visiones del cine como acto político y con ello conocer en el proceso de documentación a filósofos como Agamben y otros que por cuestiones prácticas de delimitación de la extensión de la tesis, quedaron fuera –como los aparatos teóricos de Peter Wollen y el “contracine”, Peter Brook y el “espacio vacío”; así como la profundización respecto al “gag visual” en las investigaciones de Manuel Garin (de la Universidad Pompeu Fabra), y las narrativas disruptivas y crítica a la memoria histórica en Frank Kermode; puntos que quedan pendientes para otras investigaciones como aspectos a estudiar en el contexto del cine contemporáneo y la teoría fílmica.

- 18 En esta investigación el legado brechtiano a las reflexiones del arte y la cultura tomaron mayor importancia sobre otras conexiones posibles e influencias en la poética anderssoniana, como lo es Becket, Kafka y Nietzsche; nos pareció más contundente el nexo de los filmes de Andersson con las formas del teatro brechtiano y con los dispositivos que éste logró establecer en las artes dramáticas de contracultura o mejor dicho, de una particular protocultura. La indagación de la estética apocalíptica y narrativa discordante de *Canciones*, que inicialmente anunciaban dominar un espacio más amplio en esta tesis quedó pausado en su extensión documental -aunque la investigación se realizó- para otro espacio de investigación ya que otro interés apareció como prioritario; el de los dispositivos brechtianos, para los fines de documentar un cine de crítica radical al capitalismo de la modernidad tardía.

- 19 Teníamos por objetivo presentar rutas posibles mediante las que el cine se potencializara como medio de crítica a la cultura, ante ello, los mecanismos brechtianos nos permitieron realizar un análisis de *Canciones* que devela claramente esta posibilidad y sus nexos con filosofías y estudios como los de Kermode y Agamben, que se orientan en la posibilidad de otras realidades socioculturales, a partir de la denuncia de la derrota del capitalismo como generador de personas satisfechas existencialmente y protegidas socialmente.
- 20 La poética anderssoniana fue analizada a partir de una ontología del cine desde el gesto, lo cual permitió volver a las preguntas de la naturaleza del cine y sus vínculos con la filosofía y la ética. La postura del gesto como unidad del cine contrapuesta a la “imagen” estática, genera aquí, una ruta teórica que ha de ser continuada en estudios posteriores.
- 21 El gesto queda definido aquí como una potencia simbólica y ética, una constelación inscrita en la esfera de la acción como potencia manifiesta. La exhibición de una medialidad que hace aparecer el-ser-en-un-medio del ser humano y que manifiesta la exploración de sentido a partir de las imágenes en movimiento y su construcción temporal. El gesto fílmico, contrapuesto al “texto” como estructura del discurso fílmico; nos permiten traer a la mesa del debate la visión en la modernidad tardía del cine como arte y su búsqueda de sentido a partir de la mostración de lo textual y lo no verbal, así como de sus posibilidades de re-configurar la cultura bajo otros paradigmas, más comunitarios y fruicionales, que los del capitalismo de nuestros días.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo Sacer Vol. III)*. Madrid: PRE TEXTOS.
- Agamben, G. (2008). *Què vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcadia.
- Andersson, R. ((1995) 2009). *Our Time's Fear of Seriousness*. Estocolmo: Studio 24 Distribution/Filmkonst.
- Angelis, M. G. (2007). *Autor, reflexividad y punto de vista: Mirar y ser visto*. Material de cátedra, Seminario Anual de investigación 2007. Teoría y metodología de la investigación fílmico-antropológica. .
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. . Madrid: Alianza Ed.
- Bazín, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Bordwell, D. (2013). *David Bordwell's website on cinema*. Recuperado el 2013, de <http://www.davidbordwell.net/>
- Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la Era del Capitalismo Cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brunow, D. (2010). Journal of Scandinavian Cinema. *Halmstad University/Hamburg University*, 1(1), 83 -86.
- Brunow, D. (15 de Octubre de 2010). *The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics*. (N. 1. Journal of Scandinavian Cinema Volume 1, Editor) Recuperado el 2013, de Ingentaconnect: <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jsca/2010/00000001/00000001/art00011>
- Callow, J. (Noviembre de 2010). *University of Bath, Department of European Studies and Modern Languages*. Recuperado el 2013, de Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo: [http://opus.bath.ac.uk/24527/1/UnivBath\\_PhD\\_2011\\_J\\_Callow.pdf](http://opus.bath.ac.uk/24527/1/UnivBath_PhD_2011_J_Callow.pdf)

- Casasola, A. (2004). *Poética: Cine mexicano hacia el año 2000*. Recuperado el Enero de 2013, de SEPANCINE: Recuperado de [http://www.sepancine.mx/attachments/Adriana\\_Casasola\\_Maestra.pdf](http://www.sepancine.mx/attachments/Adriana_Casasola_Maestra.pdf)
- Deleuze, G. (1974). *Spinoza, Kant, Nietzsche*. Ed. Labor: Cabreria.
- Fikse, P. (Diciembre de 2008). In the light of darkness. A note on Roy Andersson's influences. (R. Raskin, Ed.) *A Danish Journal of Film Studies*.(26), 25 - 30.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la Modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GAUDREAU, A. (2011). *Cine y literatura: Narración y mostración en el relato cinematográfico*. Puebla, México.: Ed. UNARTE, Educación y Cultura.
- Goethe, J. W. ((2008) 1788). *Elegías romanas*. Madrid: Hiperión.
- Guzmán Moncada, C. A. (1998). *Tzvetan Todorov: poética, simbolismo literario e interpretación*. México, México: Cuadernos E. S. C.
- Kermode, F. (1983). *El sentido de un final: Estudios sobre la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Lindqvist, U. (2010). Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo. (M. Holmes, Ed.) *Scandinavian-Canadian Journal / Études scandinaves au Canada*, 19, 200-229. .
- Lizarazo Arias, D. (2004). *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Muñiz-Huberman, A. (s.f.). *El apocalipsis no es el fin del mundo*. Recuperado el 2012, de <http://www.ejournal.unam.mx/uni/027/UNI02703.pdf>
- Palm, E. A. (25 de September 25 de 2009). *SF360*. Recuperado el 2013, de Roy Andersson on "You, the Living": <http://www.sf360.org/page/12457>
- Spigland, E. (12 de Septiembre de 2010). *No Shadows To Hide In: A Conversation with Roy Andersson*. Recuperado el 2013, de Orbis Mediologicus: The Project for Mediology at Pratt Institute: <http://orbismediologicus.wordpress.com/2010/09/12/no-shadows-to-hide-in-a-conversation-with-roy-andersson/>
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- STAM, R., & BURGOYNE, R. y.-L. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría de cine*. Barcelona: Paidós.

- Svenska Filminstitutet. (Agosto de 2012). *The Swedish Film Database*. Obtenido de <http://193.10.144.138/en-GB/Swedish-film-database/Item/?type=PERSON&itemid=68068&iv=BIOGRAPHY>
- Yang, J. Q. (Marzo de 2013). *Towards a cinema of contemplation: Roy Andersson's aesthetics and ethics*. Recuperado el 2013, de The HKU Scholars Hub, University of Hong Kong: <http://hdl.handle.net/10722/183067>
- Zavala, L. (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. *Razón y Palabra, Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación*. Número 46, año 10, agosto - septiembre 2005. Disponible en: , agosto - septiembre 2005(Número 46, año 10).
- Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. Trillas: México.
- Zavala, L. (2011). *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*. (C. E. Estatal., Ed.) Recuperado el enero de 2013, de SEPANCINE: [http://www.sepancine.mx/attachments/Libro\\_Reflexiones.pdf](http://www.sepancine.mx/attachments/Libro_Reflexiones.pdf)

## FILMOGRAFÍA

- Jean Rouch y Edgar Morin (1961) *Chronique d'un été*
- Quentin Tarantino (2012) *Django sin cadenas*
- George A. Romero (1968) *La noche de los muertos vivientes*
- \_\_\_\_\_ (1978) *El amanecer de los muertos vivientes*
- Roy, Andersson (1970) *Una historia de amor (En kärlekshistoria)*
- \_\_\_\_\_ (1975) *Giliap*
- \_\_\_\_\_ (1987) *Something Happened*
- \_\_\_\_\_ (1991) *World of Glory (Härlig är jorden)*

\_\_\_\_\_ (2000) *Canciones del Segundo Piso (Sånger från andra våningen)*

\_\_\_\_\_ (2007) *La comedia de la vida (Du Levande)*

## ANEXOS I

### BIOGRAFÍA DE ROY ANDERSSON

Roy Andersson nació en Gotemburgo, Suecia, en 1943. Su primer largometraje, *Una historia de amor sueca* (1970), ganó el premio principal en la Berlinale (IFF) de 1970. *Giliap* (1975), su segunda película, fue presentada en el *Directors' Fortnight* de Cannes en 1976. En 1975 comenzó a hacer comerciales inusuales y muy exitosos, los cuales ganaron un total de ocho Leones de Oro en Cannes. En 1981 fundó Studio 24 con el fin de producir y realizar sus películas con total libertad. Después de *Something Happened* (1987) y *World of Glory* (1991), dos cortometrajes que obtuvieron los premios más prestigiosos (Clermont-Ferrand Short Film Festival), filmó *Songs from the Second Floor* en su estudio (marzo de 1996-mayo 2000) con el que ganó el Premio Especial del Jurado en Cannes 2000.<sup>63</sup> *You, the Living* (2007) es su cuarto largometraje<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Traducción propia. Biografía recuperada de (Svenska Filminstitutet, 2012).

## ANEXO II

### ***TRASPIÉ ENTRE DOS ESTRELLAS***

César Vallejo

1937

¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera  
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,  
baja, en pulgadas, la genial pesadumbre;  
el modo, arriba;  
no me busques, la muela del olvido,  
parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír  
claros azotes en sus paladares!

Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen  
y suben por su muerte de hora en hora  
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.  
¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas!  
¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!  
¡Ay en mi tórax, cuando compran trajes!  
¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!

¡Amadas sean las orejas sánchez,  
amadas las personas que se sientan,  
amado el desconocido y su señora,  
el prójimo con mangas, cuello y ojos!

¡Amado sea aquel que tiene chinches,  
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,  
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,  
el que se coje un dedo en una puerta,  
el que no tiene cumpleaños,  
el que perdió su sombra en un incendio,  
el animal, el que parece un loro,  
el que parece un hombre, el pobre rico,  
el puro miserable, el pobre pobre!  
¡Amado sea  
el que tiene hambre o sed, pero no tiene  
hambre con qué saciar toda su sed,  
ni sed con qué saciar todas sus hambres!

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,

el que suda de pena o de vergüenza,  
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,  
el que paga con lo que le falta,  
el que duerme de espaldas,  
el que ya no recuerda su niñez; amado sea  
el calvo sin sombrero,  
el justo sin espinas,  
el ladrón sin rosas,  
el que lleva reloj y ha visto a Dios,  
el que tiene un honor y no fallece!

¡Amado sea el niño, que cae y aún llora  
y el hombre que ha caído y ya no llora!  
¡Ay de tanto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos!