



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

Tesis previa a la obtención del
Título de Magíster en
Estudios del Arte

“Estética del cine post-apocalíptico: de la revisión histórica al caso ecuatoriano”

Autor:

Lcdo. Ángel Alejandro Feijóo Sarmiento

010476301-6

Director:

Mgtr. Walter Geovanny Narváez Narváez

010439158-6

CUENCA-ECUADOR

2017



RESUMEN

El presente trabajo consiste en una revisión histórica de siete filmes representativos del cine post-apocalíptico, producidos entre los años 1927 y 2013. El objetivo es determinar, con la metodología historicista, que los matices estéticos de cada filme responden en cierta medida, a los giros histórico-culturales registrados en el devenir de la Edad Contemporánea. La metodología en mención permite articular, por un lado, la teoría cinematográfica; y por otro, la teoría filosófica posmoderna, estableciendo de esta manera, un acercamiento hacia una teoría de la Estética del cine post-apocalíptico.

PALABRAS CLAVE

Estética-cine-post-apocalipsis-historicismo-teoría del cine-filosofía-
posmodernidad- imaginarios-espacios-ruinas.



ABSTRACT

The present work consists of a historical review of seven representative films of post-apocalyptic cinema, produced between 1927 and 2013. The objective is to determine, with the historicist methodology, that the aesthetic nuances of each film respond to a certain extent, to the historical-cultural turns recorded in the evolution of the Contemporary Age. The methodology in question makes it possible to articulate, on the one hand, the cinematographic theory; and on the other, the postmodern philosophical theory, establishing in this way, an approach towards a theory of the aesthetics of post-apocalyptic cinema.

KEYWORDS

Aesthetics-cinema-post-apocalypse-historicism-theory of cinema-philosophy-postmodernity-imaginaries-spaces-ruins.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Metodologías, técnicas y propuestas didácticas para la formación en las Artes.

Estudios de teoría, Estética, Crítica e Historia del arte.



ÍNDICE

Resumen	2
Palabras clave	2
<i>Keywords</i>	3
Líneas de investigación.....	3
Introducción	9
Capítulo 1: Estética del cine	14
1.1 Contextos histórico-culturales y metodologías de análisis fílmico.....	14
1.1.1 El Formalismo (década de 1920 hasta 1940)	15
1.1.1.1 La fenomenología	16
1.1.1.2 La hermenéutica	17
1.1.2 El Realismo (década de 1940 hasta 1970)	18
1.1.2.1 El estructuralismo: un método de aproximación al sistema fílmico	20
1.1.3 El Naturalismo (década de 1970 hasta la actualidad)	21
1.1.3.1 El psicoanálisis	22
1.1.3.2 El historicismo	23
Capítulo 2: <u>Hacia la estética del cine post-apocalíptico</u>	25
2.1 Metodología historicista para el análisis fílmico	25
2.1.1 Los imaginarios post-apocalípticos contemporáneos: su reflexión filosófica.....	25
2.1.2 La estética post-apocalíptica en la imagen cinematográfica	28



Capítulo 3: Análisis de casos	31
3.1 <i>Metrópolis</i> (1927) de Fritz Lang	31
La construcción del espacio: el imaginario apocalíptico	35
El hombre alienado en el lugar saturado.....	37
3.2 <i>Five</i> (1951) de Arch Oboler.....	40
Del gran espacio devastado al espacio de salvación.....	43
Lugar y conflicto de los personajes	46
3.3 <i>La Jetée</i> (1962) de Chris Marker	50
El espacio onírico	52
El recuerdo: la forma de escape onírico del lugar devastado	56
3.4 <i>Stalker</i> (1979) de Andrei Tarkovsky	60
Los espacios filosóficos de <i>Stalker</i>	63
Viajero (s) mesiánico(s).....	67
3.5 <i>Mad Max</i> (1981) de George Miller.....	70
La alegoría del espacio desértico	73
El desierto de lo real y los personajes bárbaros	77
3.6 <i>El Desierto</i> (2013) de Christoph Behl	80
Espacios y atmósferas de tensión	82
Aislados por la historia	87
3.7 <i>Quito 2023</i> (2013) de Fernando Moscoso	90
El Espacio e ideologías.....	93
El espacio devastado: el condicionante dramático de la revolución.....	98
Conclusiones y recomendaciones	101
Bibliografía.....	107



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Ángel Alejandro Feijóo Sarmiento en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Estética del cine post-apocalíptico: de la revisión histórica al caso ecuatoriano", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 21 de diciembre de 2017



C.I: 0104763016

Cláusula de Propiedad Intelectual

Ángel Alejandro Feijóo Sarmiento, autor del trabajo de titulación "Estética del cine post-apocalíptico: de la revisión histórica al caso ecuatoriano", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 21 de diciembre de 2017



Ángel Alejandro Feijóo Sarmiento

C.I: 0104763016



Dedicatoria:

A mi madre, por la guía por este camino que conduce

finalmente, al post-apocalipsis.

Agradecimientos:

Al personal docente y administrativo de la Facultad de Artes.

A los catedráticos de la Maestría en Estudios del Arte.

Al Mgtr. Geovanny Narváez por la importante asesoría

en el desarrollo de la presente investigación.



INTRODUCCIÓN

El cine, desde su nacimiento en 1895 y su rápida propagación por el mundo como novedad científica, constituyó el motivo de reflexión filosófica en cuanto a la forma de conceptualización y de codificación artística mediante un lenguaje universal: el fílmico.

De ahí que en las primeras décadas del siglo XX se generaran las reflexiones del quehacer fílmico instauradas por el pensador italiano Ricciotto Canudo quien germinaría una disciplina especializada en la ontología del Séptimo arte, a la cual se denominaría: Estética del cine. Dicha disciplina se desprende de la Estética General que -en interrelación con las distintas herramientas de análisis y metodologías interdisciplinarias provenientes de las Ciencias Exactas y Humanas- permite decodificar e interpretar los discursos de carácter estético e ideológico que subyacen en las creaciones cinematográficas.

Las metodologías a las que acude la Estética del cine en el contexto de la contemporaneidad, se fusionan y actúan de manera interdisciplinaria a fin de precisar su objeto de estudio, por ejemplo: la revisión de ciertos patrones o determinadas características estilísticas recurrentes entre las obras fílmicas, sus variantes y matices temáticos dentro de una serie coherente de obras y finalmente, cómo la Historia del Arte las agrupa¹. Para este efecto, la Estética cinematográfica incursiona en el sistema de los componentes sígnicos y en los valores intrínsecos de las obras fílmicas para la explicación del ἀρχή [arjé] o el origen de las cosas representadas cinematográficamente.

¹ Dominique Ehâteau en *Esthétique du cinéma* (2006) enumera doce nociones sobre los dominios de la estética. De estas nociones se ha tomado como referencia las siguientes: “Les caractéristiques récurrents, stylistiques ou thématiques, que manifeste l’œuvre d’un auteur ou une série cohérente de ses œuvres”; 10) [L’artistique: la théorie de l’art, son concept, les artistes et les formes sociales de leur manifestation]; 11) [Les caractéristiques spécifiques d’un art telles que son histoire cumule [...]”]; (véase: Château, Dominique. 2006. *Esthétique du cinéma*. Paris : Armand Colin, p. 7).



En este sentido, el presente estudio se enfoca en las preocupaciones fundamentales germinadas desde la Estética general que constituyen, por una parte, la filosofía del gusto artístico y por otra, la teoría e Historia del arte, las cuales son una propensión de los estudios cinematográficos en la actualidad.

En cuanto a la historia de la Estética del cine Christian Metz (1964), importante pensador del arte fílmico del siglo XX, ha expresado que la Estética cinematográfica registra tres momentos o etapas históricas importantes en cuanto a su forma teórica de focalizar el fenómeno fílmico: a) la etapa Formalista (las primeras décadas del siglo XX), b) la etapa Realista (años cuarenta, cincuenta) y c) la etapa contemporánea (a partir de los setenta-noventa hasta la actualidad).

La primera etapa Formalista se caracteriza por prevalecer la Teoría cinematográfica; es decir, explica desde la Hermenéutica la lógica interna del sistema de signos desde una perspectiva pedagógica en la enseñanza del Séptimo arte entre las primeras escuelas de cine nacidas a principios del siglo XX.

La segunda etapa: la Realista se ha visto fortalecida en cuanto a la profundidad de los discursos de análisis por tres acontecimientos histórico-culturales: a) la fundación de la escuela filosófica marxista de Frankfurt en la que se estableció el interés de sus pensadores en abordar la ontología del texto fílmico, b) la incorporación de las herramientas lingüístico-literarias para el análisis cinematográfico y c) la creación de revistas especializadas que organizan a nivel teórico, las formas de la praxis cinematográfica desde una perspectiva marxista-estructuralista.

El tercer momento de la Estética cinematográfica comprende la tendencia contemporánea a la cual se podría denominar “Naturalista” pues la cultura cinematográfica posmoderna exige para su interpretación, de metodologías interdisciplinarias provenientes de la Etnografía, la Psicología, la Biología, la Historia, entre otras, permitiendo comprender de mejor manera al fenómeno fílmico.



A partir de estos precedentes históricos de la Estética del cine y sus metodologías de aproximación al texto fílmico se propone teorizar una *Estética del cine post-apocalíptico* considerando para la investigación la metodología histórica, pues la finalidad es determinar que: las formas y matices estéticos de cada obra fílmica se han configurado según los giros histórico-contextuales registrados en el devenir del siglo XX y las primeras décadas del XXI.

La metodología histórica -denominada también historicista- proviene de la filosofía vitalista de Wilhelm Dilthey y es aplicada en este trabajo puesto que articula, por un lado, la teoría cinematográfica y por otro, el pensamiento posmoderno; es decir, establece una simbiosis entre: la técnica cinematográfica y la filosofía contemporánea en especial aquella caracterizada por un “tono apocalíptico” de pensadores que mantienen una visión pesimista en la interpretación de la realidad contemporánea.

En lo referente a la teoría cinematográfica, cabe fijar para este estudio, los elementos del lenguaje fílmico, tales como: el espacio ficcional y los personajes que representan en su plasticidad corpórea y dialogal los imaginarios del fin de los tiempos.

En cuanto al punto medular de focalización de la estética post-apocalíptica lo constituye el *espacio ficcional*, su importancia radica en que constituye el lugar de soporte ontológico en donde coexisten los demás elementos narrativos. El espacio topográfico -sea real o ficcional- por su composición cosmológica, es el *hábitat* y el lugar que acoge al hombre y sus imaginarios culturales.

Estableciendo esta lógica, la interpretación del espacio fílmico y sus sub-componentes está basada en los criterios: a) la importancia espacio-temporal y b) la configuración de los personajes en torno a aquel espacio. De esta manera, el corpus de filmes obedece a su trascendencia tanto temporal: desde 1927 hasta 2013 y topográfica: Alemania, EEUU, Francia, Rusia, Australia, Argentina y Ecuador.



La selección espacio-temporal de las citadas obras fílmicas se debe de igual manera, a la trascendencia artística y su representatividad para el género post-apocalíptico; es decir, sus temas y matices estéticos son recurrentes a los establecidos en el Romanticismo por cuanto son reaccionarios a las nuevas formas de devastación geográfica y humana iniciadas por la Revolución industrial del siglo XIX y agravadas en los siglos XX y XXI, lo que ha permitido al historiador Eric Hobsbawm designar a la época contemporánea como “La Era de las catástrofes” y que los filósofos posmodernos reflexionan al respecto, con un característico “tono apocalíptico”.

Así, la primera obra de análisis fílmico, en diálogo con el pensamiento posmoderno, lo constituye: *Metrópolis* (1927) del vienés Fritz Lang, filme ubicado en el contexto histórico de la entre guerra. Esta película, al instaurarse en la corriente del Expresionismo alemán, alegorizaría a través de sus recursos estilísticos, la saturación del espacio ciudadano y la alienación humana en la Era de la industrialización.

El filme *Five* (1951) del neoyorquino Arch Oboler, se sitúa en el contexto histórico de la crisis de los años de 1940 devenida por los acontecimientos post-II Guerra Mundial. El estilo del filme se caracteriza por su tendencia realista y el tratamiento minimalista de su escenografía enmarcada dentro del cine de bajo presupuesto y del cine *B*. Los cinco personajes del filme plasman el imaginario del miedo ante una posible III Guerra mundial que ha configurado el sistema como forma de sometimiento al mundo.

El filme francés *La Jetée* (1960) de Chris Marker, se contextualiza en la revolución cultural y artística de las post-vanguardias europeas de los sesentas. La obra es considerada precursora del estilo de *Novelle vague*, proyectando una lectura alternativa y personal de las consecuencias de la devastación geográfica y humana, generada por las guerras mundiales.

El filme *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky está marcado por la historia de la opresión gubernamental de la Unidad de República Socialista Soviética (URSS) aún presentes en los setentas, concepto alegorizado en “la Zona”, un lugar contaminado, y



vetado por el sistema. Sin embargo, tres personajes acuden para encontrar una habitación que le proveerá de las respuestas a sus cuestionamientos existenciales personales. La forma estética de *Stalker* establece un matiz distinto de aporte al cine contemporáneo con elementos de la filosofía *Zen* en cuanto a la contemplación cinematográfica de la naturaleza en ruinas.

El filme *Mad Max* (1981) del australiano George Miller se recrea en el contexto de la crisis del petróleo del año 1973 y su afectación a nivel mundial. Describe de manera alegórica e hiperbólica, la debacle causada por la ausencia del hidrocarburo del cual depende el capitalismo. El filme se adentra en las nuevas narrativas posmodernas descritos en los imaginarios culturales de la velocidad y el vértigo del fin de siglo.

El Desierto (2013) de Christoph Behl narra los elementos alienantes y “zombificadores” de la historia geopolítica latinoamericana, concretamente de la Argentina dictatorial de la década de 1976, evocando alegóricamente de la catástrofe nuclear y sus distintas consecuencias: a) la construcción de la casa-*bunker* para refugiarse y b) los *zombies* que merodean los exteriores, los cuales han limitado y han condicionado a los personajes sobrevivientes hacia la esquizofrenia y al caos psíquico.

Finalmente, el filme *Quito 2023* (2013) de Fernando Moscoso. El filme establece un discurso propio desde la historia de la política ecuatoriana antes del retorno a la democracia en 1979. La obra alegoriza- en sus formas cinematográficas- la utopía: los sueños y anhelos de los grupos subversivos por restablecer la justicia y equidad social.

De esta manera, los resultados del análisis historicista de los filmes post-apocalípticos determinarían que los distintos matices de estilos-“poéticas” particulares que caracterizan a los filmes, encontrarían una relación intrínseca con los giros histórico-culturales de la contemporaneidad, giros que han sido reinterpretados, a su vez, por el pensamiento postmoderno y su particular tono apocalíptico acorde a los imaginarios culturales del fin de los tiempos iniciados a principios del siglo XX y aún vigentes en las primeras décadas del XXI.



CAPÍTULO 1

ESTÉTICA DEL CINE

1.1 CONTEXTOS HISTÓRICO-CULTURALES Y METODOLOGÍAS DE ANÁLISIS FÍLMICO

El siglo XX ha sido el siglo de las devastaciones, la destrucción y de las reconstrucciones [...] Las ruinas son la culminación del arte en la medida en que los múltiples pasados a los que se refiere de manera incompleta, aumentan su enigma y exacerban su belleza.

Marc Augé, *El tiempo en ruinas*

La Estética del cine es una disciplina de la Estética General encargada, entre otros aspectos, del estudio de las características recurrentes, estilísticas o temáticas de una serie coherente de obras y la forma en que la historia las agrupa. Para su efecto, apela a determinadas herramientas metodológicas con las que analiza los componentes y subcomponentes sígnicos que conforman el lenguaje cinematográfico, a su vez constituidos por otros códigos como los contextuales (historia y lugar), las categorías psíquicas y las culturales que proveen de una “atmósfera” significativa al filme. En este sentido, se establece que:

El filme es el lugar de encuentro entre un gran número de códigos no específicos y uno mucho menor de códigos específicos [...] Estudiar un filme será analizar un gran número de configuraciones significantes que nada tienen de específicamente cinematográfico, de donde surge la amplitud de la empresa y la necesidad de acudir a las disciplinas de la que provienen los códigos no específicos. (Aumont, 2005 p.202)

La complejidad formal del texto fílmico está determinada por dos elementos: el Fondo o concepto y la Forma, su expresión. El concepto tiene a disposición un sinnúmero de significados proporcionados por la realidad provista de *Forma* a través del lenguaje cinematográfico. En este sentido, los conceptos generados por el cineasta –y su equipo técnico y artístico– se materializan en los signos-códigos cinematográficos dispuestos en la pantalla y a establecerse como tales, en el acto comunicativo.



Ahora bien, la obra se genera en un tiempo histórico en el que el artista ha sido influenciado por el ambiente contextual (lo psicológico, familiar, institucional y cultural) que le rodea; por tanto, codificará y le proveerá a la obra, de determinadas características referenciales establecidas de forma consciente e inconsciente, las cuales definirán los movimientos y los estilos artísticos de cada época.

Este es el ambiente teórico en el que se constituye la Estética del cine y que, a lo largo de su historia, ha evolucionado en su fin ulterior: interpretar con mayor eficacia, el texto cinematográfico incorporando para su efecto, las metodologías de análisis² provenientes de la teoría y la Filosofía del arte, de la ciencia y la tecnología, por lo que es necesario considerar un breve paneo histórico, de las tres etapas que han establecido la denominada Estética del cine.

1.1.1 El Formalismo (década de 1920 hasta 1940)

El estilo formalista de la Estética del cine se destaca por su carácter de auto reflexión cinematográfica. Es una teoría “cerrada” por cuanto se mantiene parcialmente exenta de las metodologías científicas y filosóficas de principios del siglo XX, remitiéndose exclusivamente, a la reflexión de su aspecto formal a través de la decodificación y re-codificación del lenguaje fílmico, permitiendo de esta manera, el dominio absoluto de la *techné* cinematográfica con un fin específico: la reflexión para enseñanza del quehacer fílmico. Cabe anotar que las primeras escuelas para la enseñanza del cine entraron en contacto con las Vanguardias artísticas del Impresionismo cinematográfico de Delluc, Epstein, Gance; del Expresionismo de Murnau, Lang, Dreyer, Weine y del Constructivismo ruso de los años veinte de Vertov, Eisenstein y Kuleshov, directores referenciales para el desarrollo del Séptimo arte en nuestros días.

² Aumont, precisa de un abordaje analítico provisto por las teorías filosóficas vigentes del siglo XX, acorde a las características plásticas de los códigos cinematográficos específicos y que Christian Metz en *Lenguaje y cine* (1971), describe desde el punto de vista estructuralista.



En esta misma etapa formalista de la Estética del cine, se conciben las primeras reflexiones del cine como Arte, planteados por Ricciotto Canudo (1911), y que posteriormente, las complementarían los autores: Hugo Münsterberg (1916), Béla Balázs (1916) y Rudolf Arnheim (1932), quienes generaron notable influencia en los esbozos de la Estética del cine de los años cincuenta y en los nuevos planteamientos de la estética postmoderna de los setentas y setentas. Dentro este estilo el Formalista, fue necesario considerar, para algunos estetas del cine, las primeras aproximaciones a las herramientas filosóficas provistas por la filosofía fenomenológica y la hermenéutica, en convivencia, casi de manera simultánea, con el estructuralismo, el psicoanálisis, la semiótica y el historicismo, vigentes desde principios de siglo XX.

1.1.1.1 La fenomenología

La metodología fenomenológica aplicada al análisis fílmico en los años veinte, estuvo relacionada con las enunciaciones de los hechos de la realidad, que Husserl y luego Heidegger, determinaron en su filosofía vitalista.

La metodología referida, cimentó las bases para la Estética del cine pues, considera una primera aproximación subjetiva al *Eidos* para luego, de manera objetiva, incursionar en la esencia de las cosas generadas y devenidas desde la *idea*, una definición aplicada a la Estética del cine, que conlleva a comprender la materialidad del fenómeno cinematográfico y sus distintas características. Dudley Andrew expresa al respecto:

Según Agel, la semiótica, en cuanto teoría analítica y método, apoya un cine que analiza el mundo, mientras la fenomenología nos ofrece una «poética» que valora los grandes films de la vida, la unidad, la armonía y la síntesis. (1976, p.289)

El sentido y la esencia del filme, puestos en evidencia por la metodología fenomenológica; es decir, “ir a las cosas mismas”, permiten determinar los componentes causales intrínsecos y contextuales del filme.



1.1.1.2 La hermenéutica

Esta metodología -de base estructuralista, fenomenológica e historicista- considera al texto artístico como la fuente de interpretación de los signos y en éstos, la posibilidad de crear nuevos significantes.

El análisis de los componentes internos decodificados, fenomenológicamente, remite a las realidades sociales hacedoras de la obra. Es una herramienta cercana a la filología por cuanto considera a las producciones textuales como medio para conocer los contextos socio-culturales en los cuales se han gestado las obras cinematográficas:

Mientras que la interpretación se convirtió en un problema central de la filosofía, la psicología y la ciencia a comienzos del siglo XX, solo en época reciente han comenzado a emerger las consecuencias políticas de la hermenéutica. (Vattimo, 2011, p.123)

A partir del texto *Verdad y Método* (1960) de Gadamer se recuperan las herramientas filosóficas de análisis de la cultura contemporánea en la interpretación ontológica de la existencia. En el ámbito cinematográfico, Christian Metz fue quien estableció la relación “asimilable” entre los códigos lingüísticos con los códigos cinematográficos definiendo, de este modo, a la obra cinematográfica como *texto* fílmico.

Roland Barthes establece en esta línea, que la hermenéutica permitirá considerar al filme como fuente de interpretación y producción de significados evidenciados a través del proceso de decodificación de sus componentes filmo-lingüísticos.

La metodología filosófica en mención, recuperada por Gadamer para el análisis de textos culturales se basa en el “*Dasein*” (es decir el hombre) como totalidad hermenéutica”. (Vattimo, 1985, p.103)



1.1. 2 El Realismo (década de 1940 hasta 1970)

Una segunda etapa de madurez reflexiva de la Estética del cine se da en los años cuarenta, tras la II Guerra Mundial, donde se construye una Estética “realista” interpretada con tres componentes provenientes de la filosofía, de la crítica literaria y de la institucionalidad del cine:

- a) la incorporación de los estudios filosóficos de la escuela marxista de Frankfurt.
- b) el formalismo ruso³ principalmente de interpretación literaria con bases del estructuralismo lingüístico
- c) el apogeo de las revistas especializadas en cine⁴: la francesa *Cahiers du cinéma* y la italiana *Cinema Nuovo* fundadas por André Bazín y Guido Aristarco respectivamente

Es así que, a mediados del siglo XX se establece un nuevo valor para la Estética del cine en una época en la que no sólo los cineastas, sino también los teóricos y pensadores contemporáneos, dirigieron sus reflexiones filosóficas hacia el texto fílmico, con varias metodologías (principalmente de la vertiente del estructuralismo) las mismas que permitieron evidenciar la *realidad real* escondida tras la técnica cinematográfica.

Las corrientes cinematográficas originadas bajo estas tendencias estéticas (formalista- realista), incorporan para el cine, distintas metodologías provenientes de la filosofía y de la ciencia para la interpretación de las complejas y diversas realidades contemporáneas.

³ La corriente del formalismo ruso de los años sesenta, agrupa a autores como: Barthes, Pierce. Greimas, Todorov, Levi Strauss cuyas líneas investigativas, provienen del estructuralismo de Saussure, teorías que mantienen aún vigentes en las instituciones de enseñanza de las artes.

⁴ Los cineastas de las escuelas publicaban sus reflexiones del quehacer cinematográfico basados en la descripción formalista de sus obras, en diálogo con los planteamientos vigentes de la escuela marxista de Frankfurt, a su vez, integrada por Horkheimer, Jürgen Habermas, Theodor Adorno Walter Benjamín, Hebert Marcuse.



En este sentido, de complejidad analítica y su necesidad de metodologías de análisis de la multiplicidad de estilos, Francesco Casetti expresa que: “las rupturas deben darse en todos los frentes, tanto en la forma de hacer cine como en la enunciación de las nuevas categorías críticas”. (1994, p.94). Rupturas cinematográficas como El Neorrealismo, la *Nouvelle Vague*, el *Cinema verité*, el *Direct cinema* entre otras, generan distintas concepciones respecto a la Estética del Séptimo arte, intrínsecamente vinculadas al devenir de la historia.

Entre los autores de esta línea realista están: el alemán Siegfried Kracauer quien considera que la Estética del cine explora algunos particulares niveles o tipos de realidad significativa expresada en las formas estéticas específicas. La Estética del cine expresionista; por ejemplo, está relacionada con la opresión provocada por el nazismo, tal como analiza en su libro de *Caligari a Hitler* (1947).

El teórico francés André Bazín emite su teoría de la *transparencia* de la realidad en el fenómeno cinematográfico (1957), el cual consiste en retratar la realidad tal como es percibida por los sentidos. Esta realidad está relacionada con los acontecimientos históricos de la posguerra, y la creación de la corriente cinematográfica del neorrealismo italiano. Dudley Andrew expresa al respecto:

André Bazín fue el primer crítico que efectivamente desafió a la tradición formativa. Era sin discusión la voz más importante e inteligente que haya propuesto una teoría y una tradición cinematográficas basadas en la creencia en el poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente y no en el poder adquirido del control artístico sobre tales imágenes (1976, p.169)

Por otra parte, Henri Agel en *Estética del Cine* (1959) y Christian Metz (1964) aportan lineamientos de la filmo-lingüística con el ingreso analítico al sistema de los signos cinematográficos a través de una perspectiva fenomenológica en cuanto procura evidenciar la realidad en la apariencia cinematográfica.



1.1.2.1 El estructuralismo: un método de aproximación al sistema fílmico

A partir de la publicación del *Curso de Lingüística General* (1916), por parte de los alumnos del lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure, el pensamiento contemporáneo devino en un sinnúmero de giros en el ámbito de la filosofía y de la estética.

De este tratado se extraen los conceptos de *estructuras* y *sistemas* de códigos interconectados con el pensamiento y la sensibilidad estética, componentes a su vez, del lenguaje con los que están conformados los productos culturales y artísticos; entre ellos, el cinematográfico. Jacques Aumont en este sentido, expresa:

De hecho, ya no es posible centrar el problema del lenguaje cinematográfico sin recurrir a los análisis de inspiración semio-lingüística, o interrogarse sobre los fenómenos de identificación del cine sin dar un necesario rodeo por el lado de la teoría psicológica; estudiar el relato fílmico ignorando la totalidad de trabajos narratológicos dedicados a los textos literarios, etcétera. (2005, p.13)

En los años sesenta las conmociones culturales envolvieron, con su atmósfera revolucionaria, a las obras de arte las cuales fueron interpretadas desde la filosofía de izquierda. Las metodologías de análisis artístico provistas por la filosofía marxista y la estructuralista se adjudican como las herramientas eficaces para la interpretación fílmica, en simbiosis con la teoría cinematográfica, una notable influencia teórica-filosófica para la reafirmación de la Estética del cine como rama de la Estética General.

Así refiere Enrique Pulecio:

Los años sesenta en Europa son quizás los más fecundos en la producción de teorías cinematográficas especialmente en Francia [...] En estas teorías van a converger, de un lado, los aportes de los soviéticos, aportes provenientes del pasado modificado por el formalismo lingüístico, y de otro las formulaciones surgidas a partir de la semiótica, la lingüística y la antropología, se van a integrar en la teoría denominada “estructuralista”. (2008, p.77)



Del estructuralismo, surgen: las teorías de análisis de la cultura con Levi Strauss y el análisis literario representado en el formalismo ruso con Propp, Bajtín cuyos postulados proporcionaron múltiples ópticas para el análisis fílmico, gestados en el ámbito académico y en la enseñanza del cine de los años cuarenta y sesentas. Estos tratados proporcionaron de un valor científico-empírico a las distintas teorías cinematográficas en el contexto del pensamiento moderno de mediados del siglo XX.

1.1.3 El Naturalismo (década de 1970 hasta la actualidad)

Esta última etapa de metodologías de análisis fílmico a las cuales acude la Estética del cine, se caracteriza por su fortalecimiento definitivo como disciplina filosófica que articula de manera más “abierta” y multidisciplinar la teoría fílmica con las ciencias naturales y humanas. Esta característica de diversidad de posibilidades de aproximación al texto fílmico y a sus elementos extrínsecos: lo psicológico, lo etnográfico lo sociológico, lo histórico de la obra, permiten analizar el objeto del estudio fílmico de manera más próxima a la configurada, de manera inconsciente o consciente, por su autor dentro de un contexto cultural específico.

De este modo, se incorporan a la Estética del cine las herramientas de investigación científica provenientes de la biología, la sociología, la psicología, las teorías etnográficas e históricas. Este gesto de interrelación disciplinaria ha permitido describir las formas, evidenciar los conceptos e inferir los discursos ideológicos subyacentes dentro de determinados contextos. En este sentido, al considerar las principales herramientas de análisis proveniente de la psicología y la historia, se recupera la importancia del historicismo filosófico del siglo XIX⁵.

⁵ De esta manera, el pensamiento posmoderno ha provisto de importantes aportes desde el multi-perspectivismo analítico-histórico del cine: David Bordwell (1985), André Gaudreault y François Jost (1990). El recorrido teórico-comparativo que realizan los autores logra evidenciar las distintas “poéticas” cinematográficas registradas en el devenir de la historia del cine.



1.1.3.1 El psicoanálisis

La metodología psicoanalítica surgió a finales del siglo XIX, constituyéndose para el análisis cinematográfico, una de las herramientas clave para determinar los elementos inconscientes del autor y su contexto evidenciados de manera sintomática, en el filme.

Martin Heidegger, en este aspecto, evoca a lo recíproco y co-dependiente de cada uno de los elementos que integran el proceso constructivo de la obra de arte:

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre. (1988, p.37)

Francesco Casetti en el capítulo “el cine en el diván”, correspondiente al libro *Teorías del cine* (1994), subraya la importancia de la metodología psicológica, para determinar los elementos discursivos que subyacen en el texto fílmico relacionándolo, en algunos de los casos, con las patologías psíquicas individuales de los creadores; y en otros, con la representación de los imaginarios sociales registrados en la historia.

Es así que, las realidades históricas que directa o indirectamente afectan en el proceso creativo de la obra, incorporan los elementos del consciente y del inconsciente del artista. Estas realidades resultantes encuentran su explicación en el lenguaje fílmico y sus *tropos*. Autores como Jean Epstein (1946), Jean Mitry (1963), Christian Metz (1977), Gilles Deleuze (1984) y Jacques Aumont (1990) son quienes establecieron definitivamente desde esta perspectiva, un aporte sustancial para la Estética del cine⁶.

⁶En la etapa formalista destacan además Hugo Münsterberg, Siegfried Kracauer, Francesco Casetti que incorporaron la herramienta psicológica a sus estudios estéticos del cine al iniciar el siglo XX, herramientas aún vigentes para los distintos análisis fílmicos emprendidos por la estética contemporánea.



1.1.3.2 El historicismo

La metodología historicista, acogida por los teóricos del cine para los análisis fílmicos, tiene su raíz teórica en la filosofía vitalista de Wilhelm Dilthey, quien considera a la “regresión temporal” como un procedimiento absoluto para la aproximación a los acontecimientos culturales en los cual se constituyen las obras. Esta metodología descompone, de manera hermenéutica, el sistema de signos fílmicos para explicar, con mayor detalle, la obra cinematográfica en diálogo con la interpretación fenomenológica de su ambiente histórico; es decir, la metodología historicista, sitúa al caso fílmico, en un tiempo determinado para establecer sus características interpretativas en la determinación de los elementos estéticos intrínsecos en la obra; intentando a la vez evidenciar la relación extrínseca con las vicisitudes acaecidas de aquella época, pues: “Todas las verdades tienen que estar encuadradas en las circunstancias en las que puede decirse que han surgido”. (Dilthey, 1976, p.305). Es así que los imaginarios individuales y colectivos son representados en los espacios fílmicos. Según Nicolás Bourriaud en *Estética relacional* (2008), explica:

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular, sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (p.23)

Esta definición propuesta por Bourriaud se relaciona, en cierto modo, con la cimentación de una Estética del cine a través de la codificación-decodificación-interpretación y reinterpretación de las teorías cinematográficas dentro de un contexto histórico en donde interaccionan la sociedad y sus imaginarios, los cuales están en constante cambio por el devenir del tiempo: “Se puede decir que la Estética, además de la sensibilidad individual, es una filosofía de la temporalidad y del cambio” (Del Valle, 2011, p.327)



La particularidad de esta metodología, la historicista, es el de considerar al “contexto situacional” a lo que Bourriaud denomina el *habitus*, como el lugar en donde se produce el acto comunicativo entre los grupos sociales o las “esferas culturales” (Rama), con sus propias configuraciones y representaciones “caleidoscópicas del mundo” (Vattimo).

En este sentido, se diría que la metodología historicista:

[...] evoca a un enfoque marxista, por cuanto la historia se relaciona con el espacio y este a su vez con los grupos sociales, así Bourriaud retoma dos ideas centrales del marxismo: la sociedad está estructurada en clases sociales y las relaciones entre las clases son relaciones de lucha (García Canclini, 2004, p.57)

El ingreso analítico al sistema de códigos del filme, a su vez construida por los hechos histórico-culturales, determina las causas y las consecuencias que la han moldeado; por tanto, la metodología historicista es próxima a la hermenéutica, como se expresó anteriormente, por cuanto considera a los textos fílmicos como los medios de interpretación fenomenológica de las realidades y de las ficciones configuradas por la cultura.

Este análisis depende en gran medida de los códigos y sub-códigos que rigen el sistema textual del filme que “[...] tiene su «ligadura con el mundo». El artista crea con lo real o contra lo irreal, con la naturaleza o contra ella, pero nunca «fuera de ella», independientemente de ella”. (Mitry, 1963, p.12)

A manera de resumen, de este primer capítulo se podría decir que los estados o momentos de la Estética del cine registrados a través de la historia, se consolidan en su objetivo principal: revisar las características de estilo formal y los conceptos en una serie coherente de obras dentro del devenir de la historia, agrupándolas e interpretándolas, según sus componentes intrínsecos y contextuales con las herramientas proporcionadas a su vez, por las metodología filosófica historicista para una aproximación con mayor eficacia a la interpretación de la realidad que caracteriza a la posmodernidad.



CAPÍTULO 2

HACIA LA ESTÉTICA DEL CINE POST-APOCALÍPTICO

2.1 METODOLOGÍA HISTORICISTA PARA EL ANÁLISIS FÍLMICO

Los grandes cambios sociales que la historia ha registrado demuestran que el desarrollo del arte y el pensamiento filosófico forman de manera intrínseca, parte de esta transformación: acontecimientos como la Revolución Bolchevique (1917), la I y la II Guerra Mundial (1918-1945) la Revolución de mayo del 1968, la Caída del muro Berlín (1989), el advenimiento de los grupos insurgentes en contra del sistema capital enquistado en Latinoamérica,(70s) evidencian la atmósfera de conflictos ideológicos sobre los cuales el pensamiento posmoderno emite sus reflexiones marxistas, estableciéndose la relación entre la historia y la filosofía.

Entre los pensadores que determinan la importancia de la metodología historicista está su precursor: Wilhelm Dilthey quien explica que “el sentido y el significado surgen primeramente en el hombre y su historia [...] (la cual) se mueve también en el interior del hombre” (1964, p. 134),

2.1.1 Los imaginarios post-apocalípticos contemporáneos: su reflexión filosófica

Los cambios y giros sustanciales de la sociedad contemporánea ha provisto de la atmósfera de configuración del arte fílmico en determinados géneros y movimientos⁷. En este marco de cambios sociales existen aquellos que han generado nuevos imaginarios alusivos al “fin de los tiempos”. Estos imaginarios se originaron a partir de

⁷El neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el *Cinema verité*, el *Direct cinema*, Dogma 95 el Realismo sucio latinoamericano son corrientes y escuelas cinematográficas formadas con elementos culturales a su vez provistas de elementos filosóficos de trascendencia estética.



los síntomas devastadores, destructivos y catastróficos que la tecno-ciencia ha ejercido sobre el hábitat y el hombre mismo; estos adjetivos pesimistas describen la realidad de la época de fin de siglo a lo que el historiador Eric Hobsbawm (1994) se refiere al siglo XX como “el siglo de las catástrofes”.

Los imaginarios de lo catastrófico, lo devastado, lo caótico se han constituido en motivos estéticos dentro de las líneas del arte subversivo, anticanónico y antiestético que responden al contexto de la posmodernidad pues: “Cuando el presente genera incertidumbre, temor y desconcierto, aparecen en el arte todo tipo de nostalgias por el pasado y proyecciones hacia el futuro [...]” (Reati, 2006, p.33). Es, en esta forma en que se establecen nuevos elementos de quiebre de los contenidos y de las formas estéticas.

En este contexto, Manuel Azcárate *Historia del Arte* (1986) refiere:

Debemos recordar que las rupturas con los lenguajes tradicionales del arte son paralelas a las rupturas con las antiguas formas de vida. La crisis de la sociedad burguesa alcanza su punto culminante con la conflagración de 1914-18 de la cual surgirán importantes movimientos revolucionarios [...]. La sensación de hastío y de amargura que invade a los círculos artísticos e intelectuales sensibles se combina con el deseo vehemente de cambiar la manera de buscar nuevas dimensiones a la imaginación y nuevas formas de lucha contra el conformismo sanguinario [...] (p.807)

Entre las artes que consideraron lo devastado como motivo artístico es el cine pues, las fuentes referenciales evocan el arte literario y pictórico del Romanticismo del siglo XVIII y XIX, de esta manera el cine de Ciencia ficción, en especial el subgénero post-apocalíptico, materializa a través de sus códigos fílmicos, las alegorías y metáforas los imaginarios del fin de los tiempos con una fuerte carga ideológica.

Retratar las ruinas dejadas tras el caos bélico y cultural a través del arte fílmico ha sido motivo específico del género post-apocalíptico con el cual se emite un juicio crítico que expresa el malestar humano ante las causas y consecuencias catastróficas de los excesos de la tecno-ciencia.



Así, pues se constituyen las obras fílmicas de postguerra producidas desde los años cuarenta, signos artísticos que emiten un criterio de aversión a la situación histórica de mediados y finales siglo XX y las primeras décadas del XXI. De este modo, entre los autores que han reflexionado de manera directa sobre los filmes post-apocalípticos⁸, está el semiólogo norteamericano James Berger quien en su libro *After the End*, escrito en 1999, aborda múltiples elementos representativos del fin de los tiempos:

[...] historical events are often portrayed apocalyptically -as absolute breaks with the past, as catastrophes bearing some enormous or ultimate meaning: The Holocaust, for example, or Hiroshima, or America slavery, the America Civil War, the French Revolution, the war Vietnam and the social conflicts of the 1960s [...]. This sense of crisis has not disappeared, but in the late twentieth century it exists together whit another sense, that the conclusive catastrophe has already occurred the crisis is over [...]" (p.12-13)

El pensamiento de Berger es el más directo en desentrañar los discursos ideológicos del cine post-apocalíptico y en establecer la analogía de los determinados filmes con la realidad postmoderna.

De esta manera, los discursos ideológicos del género post-apocalíptico son posibles recurriendo a la teoría de la posmodernidad iniciado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1947), obra fundamental de la escuela de Frankfurt que permite comprender la realidad contemporánea cuyo legado se mantiene en el pensamiento de Marc Augé y su explicación de la Sobremodernidad (1991); de Gilles Lipovetsky (1990) sobre el hiper-consumismo; de Zygmunt Bauman y la multiformidad de sustancias (2001), de Jean Baudrillard y la implosión cultural nihilista en el concepto de desierto de lo real (1978); por otro lado, la historia y la realidad psíquica de Felix Guattari ha definido a la sociedad esquizofrénica, violenta y escéptica.

⁸ La temática del post-apocalipsis ha sido abordada por distintos ensayos académicos, en especial los norteamericanos, siendo el más representativo, James Berger de la Universidad de Minnesota. Además de los autores citados, es importante destacar para este estudio, los aportes de Slavoj Zizek, Beatriz Sarlo, Mauro Cerbino entre otros.



Las afirmaciones teóricas precedentes son discursos que analizan los síntomas del fin inminente de la Edad contemporánea y que el pensamiento posmoderno, a través de los conceptos de liberación (Marcuse), establecen el rol fundamental de la filosofía actual y su posibilidad de retorno al orden universal y, en particular, en el caso de Latinoamérica, por ejemplo, caracterizadas por la dialéctica de conflictos entre las ideologías de Izquierda/Derecha, entre el Socialismo/Capitalismo. En este aspecto, autores como Beatriz Sarlo (1990) o Mauro Cerbino (2013) analizan los componentes que integran la realidad social hispanoamericana.

Con respecto a la alteración de los espacios culturales latinoamericanos, la poetisa ecuatoriana María Fernanda Espinoza, en el ensayo *Cartografías poéticas*, expresa que: “[...] desde esta perspectiva, el capitalismo global pulveriza el espacio” (2000, p.192). Efectivamente, en el contexto cinematográfico, el apocalipsis universal, latinoamericano y ecuatoriano se relaciona con la desacertada forma de gobernabilidad y administración geopolítica de las naciones. Existe, por tanto, un concepto y un patrón y forma universal que rige la estética post-apocalíptica; sin embargo, esta estética canónica presenta variantes o “matices” en sus formas discursivas según las realidades contextuales geopolíticas de cada nación registradas en la Edad Contemporánea.

2.1.2 La estética post-apocalíptica en la imagen cinematográfica

El cine post-apocalíptico, por su parte, “aprehende” los imaginarios contemporáneos proporcionándole representatividad en las *Formas* estéticas a través de los recursos técnicos-fílmicos: la narración argumental, las imágenes en movimiento, la escenografía, la caracterización de personajes, la Banda sonora, etc.

Estos múltiples elementos fílmicos codificados con metáforas, símbolos y alegorías encarnan la serie de preguntas filosóficas respecto al origen y la existencia humana dentro de un entorno natural y cultural. Este es motivo fundamental para constituirse en objeto de estudio de la filosofía y de la Estética del cine.



Entre los componentes estéticos configurados principalmente por el cine post-apocalíptico a través de sus alegorías están: el *espacio filmico* utilizado como elemento de representación de un “lugar” de la existencia humana para la representación de sus imaginarios. Al respecto, Francesco Casetti en *Teorías del cine* (1994) afirma:

No cabe duda de que el modo más sencillo de hablar de lo imaginario es apelar con frecuencia con que lo extraordinario y lo maravilloso aparecen en la pantalla, donde se evidencia la predilección del cine por los caminos que bordean paisajes encantados y lugares mentales, objetos improbables o nuevas formas de vida. (p. 56-57)

En cuanto a los imaginarios post-apocalípticos se focalizan en un componente formal: el espacio escenográfico que a su vez es elemento influyente en las acciones dramáticas de los personajes. Christian Metz en *El significante imaginario* (1977) afirma: “Se suele decir, y con razón, que el cine es una técnica de lo imaginario. Técnica, además, que corresponde a una época histórica y a un estado de sociedad, la llamada civilización industrial”. (p.20).

Es decir, el elemento más importante es la escenografía pues acoge tanto lo *témporo-espacial* -que Mijael Bajtín denomina *cronotopo*- como a los personajes. Estos elementos definen el estilo de uno de los subgéneros más radicales y extremos de la Ciencia ficción: el post-apocalíptico.

Este subgénero, con su estética única, representa un espacio ficcional inerte, caótico, devastado y en medio de éste, el ente humano divagante y en continua búsqueda de sobrevivencia. La escenografía -lugar del cronotopo y de la corporeidad humana- se constituye en un elemento satélite sobre el cual giran, de manera orgánica, los demás componentes de la narración cinematográfica post-apocalíptica recreando determinados fragmentos de la historia de la humanidad.



La escenografía, lugar ficticio en donde se instalan *in situ*: el tiempo, el espacio, los cuerpos y las formas de la naturaleza (en ruinas), se denomina *mise en-scène*, término proveniente del arte dramático y que, en el cine, autores como Aumont, Bajtín y André Bazín refieren como la puesta en pantalla o en plano. Esta puesta en plano configura según los contextos culturales, las ideologías y la personalidad del autor.

El espacio ficcional que encierra o enmarca el cuadro fílmico post-apocalíptico codificado por el lenguaje cinematográfico, remite a una interpretación histórico-cultural del espacio real. Esta relectura del espacio real/ficcional es el motivo de reflexión filosófica provista por el pensamiento posmoderno, a lo que Bauman manifiesta: “El territorio fue una de las mayores obsesiones modernas, su adquisición fue una de sus mayores compulsiones y la protección de las fronteras llegó a convertirse en una de las adicciones modernas más ubicuas, inflexibles y permanentes” (2000, p.122). Esta característica distintiva del cine post-apocalíptico en el tratamiento de su dramaturgia del espacio escenográfico en ruinas y los personajes divagantes presenta; sin embargo, -como se ha expresado- matices o variantes estéticos por la influencia directa del contexto histórico-cultural del siglo XX y de principios del XXI en los cuales se gestan sus variadas formas de narración y de producción.

La presente investigación articula, por tanto, dos componentes para definir una estética del cine post-apocalíptico: por un lado, desde la revisión de las características recurrentes, estilísticas o temáticas de las siete películas producidas a largo de la historia (1927-2013); y, por otro lado, la teoría del arte orientada hacia los artistas y las formas sociales de su manifestación. En otras palabras, se presenta la articulación de dos elementos de la Estética del cine: a) la teoría cinematográfica, focalizada en el cronotopo y los personajes y b) la teoría filosófica de un “tono apocalíptico”, junto con la metodología de investigación historicista, con la cual se determinaría que los matices estéticos del corpus de siete obras respondan a los giros histórico-culturales de la contemporaneidad, una premisa teórico-práctica desarrollada en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE CASOS

3.1 *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang

Es curioso observar que las máquinas, para adquirir cada vez más vida, exigen a cambio cada vez más vitalidad humana abstracta: y esto a lo largo de toda su andadura evolutiva.

Caosmosis (1991) de Félix Guattari.

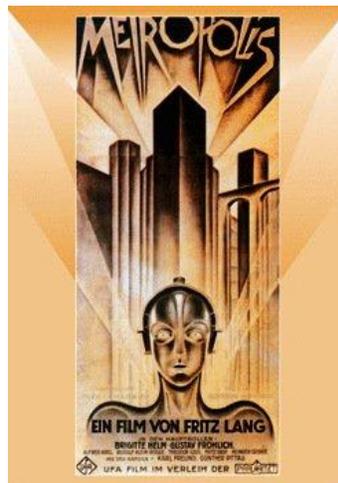


Fig. 1 Afiche promocional de *Metrópolis*

El primer caso de estudio se centra en el filme alemán *Metrópolis*, del austriaco Fritz Lang. Se realiza a continuación una descripción analítica de la película con el objetivo de presentar el argumento principal. Luego, se aborda el análisis de la construcción del espacio permitiendo de esta manera, destacar los componentes, tanto de los elementos pro-fílmicos (escenario) como de su significación; es decir, los lugares que ocupan/habitan los personajes. Lo anterior es un nivel de análisis apreciativo-interpretativo (Lauren Jullier). Este análisis constituye una aproximación al discurso de la “otredad” dentro de un espacio en donde se desatan las luchas entre los mundos del proletariado y el capitalismo de principios del siglo XX.



Descripción analítica

*Metrópolis*⁹ es el nombre de una gran ciudad industrializada del año 2026. La distribución espacial ubica dos escenarios dramáticos: el primero: la urbe industrial, situada en la superficie y controlada por su dueño Joh Fredersen (Alfred Abel), y el segundo: una ciudad subterránea denominada: “ciudad de los trabajadores” habitada por la masa obrera.

El filme se desarrolla en tres actos. En el primer acto se describe el sistema mecánico de la ciudad industrial y la situación dramática de los trabajadores en su descenso al averno industrial construido a manera de condominios verticales. De manera antagónica, se presenta el Jardín edénico, un lugar de *confort* construido con elementos del arte clásico greco-romano. Aquella edificación -rodeada por grandes muros cual fortaleza-es el sitio en donde habitan y se distraen los hijos de los empresarios, entre ellos Freder Fredersen (Gustav Fröhlich) hijo de Joh Fredersen.

El punto de giro de la historia –que da paso al segundo acto– se produce en el instante que María (Brigitte Helm) una mujer carismática, perteneciente a la clase trabajadora, ingresa a la fortaleza guiando a los niños (hijos de los trabajadores) para que conozcan a sus “hermanos” de la superficie. María realiza este gesto de guía por su rol de predicadora del bien a sus congéneres.

Los custodios de la fortaleza obligan a María y a los niños a salir del lugar ante la vista de Freder Fredersen quien se enamora inmediatamente de ella. Freder de manera secreta sigue a María hasta la ciudad de los trabajadores. Freder al llegar al lugar de origen de María es testigo del monótono y esclavizante ritmo de trabajo de los obreros.

9 Título original: *Metrópolis*. Año: 1927. Duración: 153 min. País: Alemania. Director: Fritz Lang. Guion: Thea von Harbou. Música: Bernd Schultheis & Gottfried Huppertz. Fotografía: Karl Freund & Günther Rittau (B&W). Reparto: Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Alfred Abel. UFA.



Freder en su posición de defensor de la masa obrera acude al centro de mando de la ciudad generando, de manera inminente, un *impasse* con su padre. Al instante, padre e hijo son interrumpidos por Grot, jefe de máquinas, con una evidencia que demuestra los planes de rebelión obrera en contra de la ciudad de superficie. Joseph, (empleado de Joh Fredersen y amigo de Freder) es responsable de la seguridad de la ciudad; sin embargo, ante esta muestra de sabotaje en contra de la empresa, es despedido causando la ira de Freder a lo que suma un elemento más a la rebelión filial en contra del padre.

Tras la discusión con su hijo y su ex-empleado, Joh Fredersen acude a la casa del científico Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) con el propósito de decodificar los gráficos entregados por Grot. Los gráficos revelan los antiguos planos de las catacumbas de la ciudad en donde se reúnen los obreros para rendir culto a su religión. Joh Fredersen solicita a Rotwang le guíe hacia la ciudad obrera y observar, de manera distante, las acciones de sabotaje. En ese instante, el científico ve la oportunidad para poner a prueba su experimento en el cual ha trabajado algún tiempo: una máquina humanoide en la cual ha proyectado su amor obsesivo por Hel (esposa de Joh). Joh Fredersen y Rotwang acuerdan acudir a las catacumbas.

María, cual guía religiosa, lidera las reuniones de la legión de obreros en medio de las laberínticas catacumbas. Joh, guiado por el científico Rotwang, observa la actividad “conspiradora” de María quien ve a Freder como mediador. Joh ordena a Rotwang utilizar a María para proveerle de la forma *cyborg*, con el fin de crear discordia entre los obreros. Efectivamente, Rotwang captura a María. Freder ingresa a la catedral, mira la Biblia con el capítulo abierto en el *Apocalipsis* estableciendo de manera directa la analogía con María que lucha con el dragón. María se encuentra cautiva en la casa-laboratorio de Rotwang. En este lugar, María es replicada en el *cyborg*. Freder no llega a tiempo para rescatarla de la acción replicante. La réplica de María ahora recibe órdenes de Joh a través del científico.



La cyborg tiene la forma física de María por lo que Freder acude nuevamente a la superficie a verla, no percatándose de la verdadera identidad de María. La réplica de María, por órdenes de Rotwang, cumple el rol de guía de la masa obrera hacia los siete pecados dando así fin al entreacto. En las profundidades, la réplica de María es utilizada por Rotwang para causar el caos y la rebelión de los obreros por una anterior vendetta en contra de su rival sentimental Joh Fredersen quien, en el pretérito, le había arrebatado el amor de Hel, por lo que ve la oportunidad de tomar el mando de la ciudad a través de un robot diseñado y construido con antelación para este objetivo.

La población obrera sigue a la réplica de María en su pretensión de destruir las máquinas y provocar la devastación de la ciudad de la superficie. Pronto, las ciudades tanto de los trabajadores como de la superficie se ven inundadas de agua. En medio del caos la verdadera María salva a los hijos de los trabajadores de las profundidades, mientras los padres celebran la destrucción de la máquina industrial en la superficie, guiados por María cyborg. De repente, los dos grupos humanos se encuentran: el grupo de capitalistas y el grupo de proletariado.

María *cyborg* es capturada por la multitud iracunda y es llevada a la hoguera. El robot se pone en evidencia por la acción depuradora del fuego mientras la verdadera María es perseguida por Rotwang.

En el momento climático, Freder y Rotwang se enfrentan en lucha física por rescatar a la verdadera María. Rotwang es finalmente neutralizado. Joh reflexiona sobre la situación extrema que ha causado la ambición alegorizada en su ciudad industrial. Posterior a la gran catástrofe desatada por Rotwang y su dispositivo *cyborg*, todo vuelve a la calma. María es la intermediaria en la reconciliación entre padre e hijo, a la vez que mediadora entre la masa proletariado y el hombre capitalista.



La construcción del espacio: el imaginario apocalíptico

Metrópolis se instaura como un filme que alegoriza dos mundos protagónicos sobrepuestos y en constante oposición e interrelación: por un lado, el mundo de la superficie, conformado por las clases sociales industriales que articulan y generan trabajo, y, por otro lado, el grupo del proletariado, el que ejecuta las órdenes emitidas desde el poder, el mismo elemento humano que le provee de la energía necesaria para el funcionamiento de la máquina industrial.

Lang utiliza la alegoría de los mundos contrapuestos mediante la separación de dos escenarios configurados, cada uno de ellos, con los elementos de la estética Expresionista a fin de proveerle al filme, de la atmósfera dramática con elementos angustiantes que oprimen a los personajes. Esta configuración del espacio dramático constituye una muestra de la relación de Lang con la arquitectura masónica pues son lugares codificados con un discurso específico: las primeras consecuencias del sistema de poder que ha modificado el *hábitat* de las especies en pro del capital.

La ideología anti-capital (anti-nazista) de Lang se evidencia por ejemplo en la torre de Babel ubicada en el centro de la ciudad, cual panóptico, que acentúa el origen de las órdenes. Aquellas edificaciones colosales pertenecientes a las altas esferas sociales, la saturación de las autopistas, cual arterias que conectan el progreso se entrelazan cual red del sistema se contraponen a la ciudad de los trabajadores.

El espacio fílmico de *Metrópolis* representa, por tanto, dos espacialidades claramente definidas: un espacio edénico de la ciudad de la superficie y sus lugares privilegiados como “el club de los hijos”, y los espacios del laberinto existencial de los trabajadores debidamente acentuados con la estética expresionista que la caracteriza. La premisa conceptual presente en la forma fílmica se ve subrayada por el constante movimiento pendular de los paneos y cortes de plano en distintas escenas opuestas, obtenidas en el montaje paralelo que produce vértigo.



En cuanto al recurso del montaje paralelo, expresa Eisenstein en *Montaje de atracciones* (1923), “es guiar al espectador a una dirección emotiva específica” (p13); por tanto, dos escenas dramáticas con la utilización de sus líneas verticales, graderíos abismales y pasadizos laberínticos, que se dirigen hacia la ciudad de la masa obrera representan la dialéctica del capitalismo a través de la alegoría.

La alegoría utilizada en el filme por el cineasta vienés Fritz Lang para referirse a una cultura capitalista saturada, dialoga de manera intrínseca, con la explicación que el pensador francés Marc Augé (1992) da a los acontecimientos de principios del siglo XX a propósito de la II Revolución industrial. El autor utiliza los términos: “Sobremodernidad” y “anonimato” que provienen de su premisa principal de los *no lugares*. De este modo, *Metrópolis* representaría un *no lugar* por cuanto son espacios que, a través de la saturación, han generado la anonimidad humana.

Ahora bien, el concepto de Sobremodernidad que conlleva al concepto anonimato, términos acuñados por Marc Augé y re-presentados, en alguna medida en *Metrópolis*, son considerados para realizar el análisis de las formas estéticas de las distintas realidades ficcionales, focalizando el espacio escenográfico y la interrelación humana, con el espacio. El cine y su gesto estético de “aprehender” los imaginarios referentes a la catástrofe industrial a principios del siglo XX evoca de igual manera, a las teorías que Adorno y Horkheimer plantean en *Dialéctica de la ilustración* (1947), pues describe que la razón (ilustrada) es utilizada por el poder como instrumento de sometimiento al proletariado.

En *Metrópolis* el espacio, que Augé lo describe refiriéndose como el lugar de la cultura alienada y consumista, ha condicionado a los personajes a existir en el anonimato dentro de un saturado espacio de producción de la sociedad industrial.

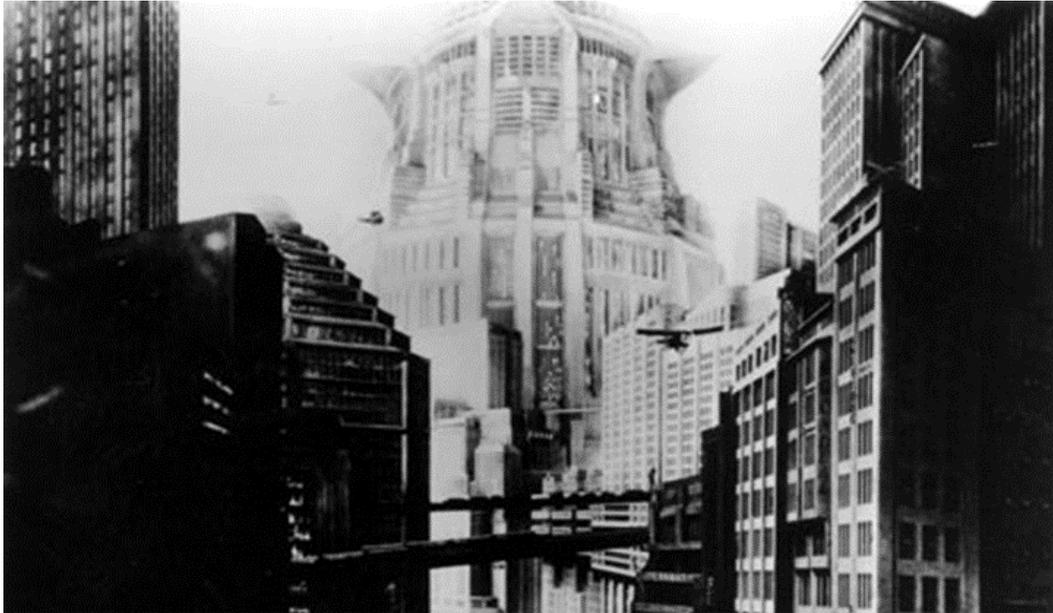


Ilustración 1. Fotograma de *Metrópolis* de Fritz Lang.

El hombre alienado en el lugar saturado

En cuanto al segundo elemento, los personajes, su asignación numérica de cada obrero en la ciudad de los trabajadores que Lang ha determinado es una alegoría de la anonimidad. Este concepto-forma es exaltado a través de los planos expresivos de los personajes en el instante que interactúan con los objetos de la escenografía: por ejemplo, la máquina receptora de los turnos estrictos de entrada y salida de los trabajadores evidencian el sometimiento del capital al hombre existencialmente alienado.

El aumento de la decepción no deriva mecánicamente de los despidos, las deslocalizaciones la gestión estresante del potencial de cada individuo: arraiga igualmente en los ideales individualistas de plenitud personal, vehiculados a gran escala por la sociedad de hiperconsumo. (Lipovetsky, 2005, p.32)

Este elemento sintomático del capitalismo extremo es la clara referencia para referirse a los primeros síntomas caóticos de la Edad contemporánea: la trasgresión, el cisma de clases y la represión que conducen hacia el fin inminente de la inexistencia y el anonimato que configuran la *otredad*.



El concepto de otredad es una de las formas de la desaparición humana a través de las clases sociales establecida por el capitalismo, y que Maquiavelo en el siglo XVII determinó con sus teorías referentes a la construcción de las sociedades contemporáneas.

El *no lugar*, que ha devenido en el anonimato, se ha afianzado en el siglo XXI. Se trata de un imaginario enquistado en la cultura universal cuyas características son los síntomas evidenciados por el pensamiento posmoderno. Paul Virilio (1988) plantea, en este contexto, el término “la desaparición” en el contexto de las nuevas tecnologías modernas.

Metrópolis y sus dos lugares antagónicamente distribuidos, generan motivos dramáticos en la protagonista y el antagonista: los espacios *supra* terrenales que conllevarían a la acción voluntaria y motivacional de “desplazamiento” hacia la búsqueda de nuevas áreas desconocidas por parte de María y que trasgrede la línea divisoria que la separa de sus hermanos, generando infracción ideológica con lo cual determina el punto de giro de la historia hacia la rebelión:

Formulado de manera general, en la amenaza experimentable para los espacios privados de actuación y de decisión percibidos conscientemente e interpretados expansivamente reside la chispa que hoy (a diferencia de los mundos de la vida determinados por la cultura de clases) hace estallar los conflictos y movimientos sociales. (Beck, 1986, p.127)

Para la decodificación complementaria que dilucida el imaginario del fin de los tiempos de *Metrópolis* presente en los códigos del lenguaje cinematográfico, es necesario remitirse nuevamente, al análisis de los espacios como lugares físicos de distintas situaciones culturales de discriminación que Paul Virilio refiere en *Ciudad sobrepuesta* (1991): “Estos presagios de una inminente des-urbanización “post-industrial” prometen un éxodo que afectará a todos los países desarrollados” (p.40).



Esta dialéctica entre espacio y humanidad expresada en la imagen de *Metrópolis*, para los representantes de la escuela de Frankfurt establecen que: “[...] cuanto más se realiza el proceso de la autoconservación a través de la división burguesa del trabajo, tanto más dicho progreso exige auto alienación de los individuos” (Horkheimer & Adorno, 1997, p. 28), María, por tanto, está condicionada dramáticamente al encontrarse en medio de dos espacios: familiar y social.

La trasgresión de los espacios que María acciona, evidencia la relación directa del espacio y los personajes a lo que establece Jean Mitry en *Estética del cine* (1978): “El filme, pues, presenta conductas, comportamientos [...] Es de hecho, sintético, ya que los personajes se revelan, se construyen psicológicamente mediante sus actos” (p.154). En este mismo sentido, la realidad, expresa Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* (1947) “[...] debe encontrarse en el desarrollo de instintos latentes y de crecientes e imperceptibles pasiones” (p. 94).

María revela su estado psicológico en niveles sintomáticos lo que el espacio y la situación contextual han “construido” en ella; por otra parte, Rotwang es consciente de su imaginario obsesivo por Hel y el espacio alienado que ha generado en Freder: el anhelo de explorar sentimientos que le provean de respuestas claras a su existencia. Joh, en cambio, está sumido en la torre de cristal pero que al final ha expandido su horizonte hacia la comprensión por el proletariado que, desde el punto de vista de construcción de personajes, presenta una evolución gradual, motivado por su objetivo de características altruistas que, a nivel de discurso ideológico ha resultado crítico para los adeptos al nazismo y al capitalismo extremo.

Finalmente, el discurso fílmico de *Metrópolis* cuestiona el papel invasivo y alienante de las primeras décadas de la Era de la modernización narrada a partir de las descripciones del futuro *híper*-industrializado en donde se describe la mecanización humana y la sobreproducción de bienes de consumo masivo que desplazan al humano hacia su desaparición definitiva.

Caso II:

3.2 *Five* (1951) de Arch Oboler (1951)

*De ahí, lo hemos visto,
ese regreso catastrófico de la “ciudad cerrada”
y de la BUNKERIZACIÓN que poco a poco
afecta a las ciudades.*

en *Ciudad Pánico* Paul Virilio



Fig. 3 Afiche de *Five*

El segundo caso de análisis fílmico es *Five* (1951) del norteamericano Arch Oboler. Para ello se realiza la descripción argumental de la obra para luego analizar los espacios en ruinas, siendo las teorías de Zygmunt Bauman las que explicarían, de mejor manera, los imaginarios del miedo y los imaginarios del fin originadas en las décadas post-II Guerra Mundial. Esta película representa las ideologías de una Norteamérica cultural, económica y psicológicamente afectada tras los acontecimientos históricos de los cuarentas, en el contexto de la Guerra fría.



Argumento

El argumento de *Five*¹⁰ se centra en la incertidumbre y en la desesperación de Roseanne (Susan Douglas) quien, en estado de gestación, busca a su esposo Steve en medio de la soledad citadina luego de haber ocurrido una gran catástrofe química-nuclear. Esta devastación de las ciudades del mundo exterminó a la población. Roseanne ha sobrevivido al mortal virus propagado por la ciudad de Los Ángeles al haber estado dentro de la sala de radiología del hospital.

Roseanne al salir del centro médico, divaga por la ciudad abandonada por un lapso de tiempo, al no encontrar respuesta de otro congénere, asiste a una casa en las montañas. En la casa, Roseanne se encuentra con el médico Michael Rogan (William Phipps) quien la atiende y con quien entabla una serie de conversaciones acerca de la realidad catastrófica que ha exterminado a gran parte de la humanidad.

El punto de giro lo establece Roseanne por el afán de ir en búsqueda de Steve y encontrarlo con vida entre los escombros. Su anhelo se ve interrumpido por la llegada a la casa-refugio de un tercer y un cuarto personaje: el gerente del Banco Mr. Oliver Barnstaple (Earl Lee), acompañado por el portero de la misma institución financiera: Charles (Charles Lampkin), de raza negra, un elemento que será motivo de discusión y causa de su propia muerte, al final del segundo acto del filme.

El banquero Mr. Oliver y el portero Charles explican a Roseanne que, por encontrarse en la bóveda de seguridad del banco, sobrevivieron a la toxicidad del aire y que, tras su salida, vieron un desolado ambiente citadino. El grupo de sobrevivientes empieza a consolidarse. Ellos inician una convivencia grupal que les permite reflexionar

¹⁰ Título original: *Five*. Año: 1951 Duración: 93 min. País: Estados Unidos. Director: Arch Oboler Guión: Arch Oboler (Poema: James Weldon Johnson) Música: Henry Russell Fotografía: Sid Lubow, Louis Clyde Stoumen (B&W) Reparto: William Phipps, James Anderson, Susan Douglas Rubes, Earl Lee, Charles Lampkin Productora: Arch Oboler Productions / Columbia Pictures Corporation / Lobo Productions. Género: Ciencia ficción.



sobre la situación precaria en la que se encuentran, devenida por la catástrofe y que solamente la unión del grupo puede enfrentar las adversidades; así, los personajes entran en discusión sobre aspectos de convivencia humana.

Mr. Oliver Barnstaple está a punto de morir por la contaminación radiactiva aún persistente en el ambiente, por lo que decide ver el mar en sus últimos días. En el mar, Michael divisa a alguien que está siendo arrastrado por las olas. Michael lo rescata, es Eric (James Anderson) quien cuenta su historia de sobrevivencia.

Algunos días han transcurrido, Michael, Roseanne y Charles han cultivado la tierra. Los productos retoñan, Eric se muestra apático ante la posibilidad de permanecer en el lugar por largo tiempo. Eric anhela acudir a la ciudad puesto que considera estar inmune a la radiación. Roseanne irá con Eric para buscar a su esposo Steve en la ciudad devastada y así cumplir su objetivo.

Eric tiene un problema de rebeldía y racismo contra Charlie. El grupo se muestra neutral ante la situación; sin embargo, se torna cada vez más crítica que deviene en un culmino trágico. Las múltiples discusiones de los personajes generan en Roseanne un parto prematuro.

Ella, con el niño en brazos, insiste en encontrar a su esposo por lo que decide escaparse con Eric. Antes de salir hacia la ciudad Eric, en su intento de huida, asesina a Charlie estableciéndose así, un nuevo punto de giro en la narración de la historia: la huida repentina de dos de los integrantes de la casa: Roseanne y Eric.

Roseanne, en medio de la ciudad desértica, es testigo de las consecuencias de radiación. Ella ingresa al edificio y a la oficina de trabajo de Steve. No lo encuentra. Roseanne retorna al hospital y descubre la osamenta calcinada de su esposo en la sala de espera del centro médico.



Roseanne intentará regresar a casa junto a los demás sobrevivientes, pero Eric descubre que está infectado con el virus por lo que decide quedarse en la ciudad. Roseanne regresa a la casa-refugio tras la muerte de Eric y de su hijo neonato que no resistió a la radiación ambiental. Junto a Michael Roseanne concreta el objetivo natural de reproducción humana, constituyéndose así, la pareja única sobreviviente dispuesta a reiniciar un nuevo ciclo de vida, a manera de nuevo Edén. Al final del filme relata en su epílogo, una cita referencial del libro del *Apocalipsis*.

Del gran espacio devastado al espacio de salvación

El film de Oboler representa con claridad, los imaginarios del fin de los tiempos gestados en la nación norteamericana, a partir del hecho histórico de trascendencia mundial: el lanzamiento de las bombas nucleares sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki como forma de culminación definitiva de la II Guerra Mundial reconfigurando los imaginarios del miedo al ataque repentino del enemigo.

El poderío capitalista configura a través del accionar militar una serie de discursos subyacentes, aliados del neocapitalismo para generar el control, consolidando de esta manera, el dominio imperialista. Entre aquellas formas están: la implementación de una nueva forma de invasión colonial manipulando el temor y el pánico en la población a través de la guerra fría y la guerra psicológica; es decir, el imaginario apocalíptico se gesta desde el poder del capital, en coalición con la política económica y los *mass media*.

Las consecuencias del nacimiento de los imaginarios del miedo implantados desde el poder, devienen de la inestabilidad económica de las naciones originadas en las décadas intermedias del siglo XX. Respecto la situación crítica de la sociedad contemporánea, el pensador polaco Zygmunt Bauman acuña varios conceptuales que describen a la realidad posmoderna. Entre aquellos conceptos que definen a la posmodernidad es la referida a la cultura del miedo líquido refiriéndose a la pérdida de solidez y la seguridad que proporcionan las naciones a sus pobladores.



Fig. 2: Fotograma del filme *Five*

Otro de los pensadores que describen la realidad de los años intersticios del siglo XX caracterizada por la devastación del espacio en el nombre del capital, es Paul Virilio quien en *Ciudad pánico* (2006) expresa que “[...] la catástrofe más grande del siglo XX ha sido la ciudad, la metrópolis contemporánea de los desastres del Progreso” (p.84).

Esta afirmación toma su sentido, a propósito de la puesta en escena de la gran ciudad de Los Ángeles que *Five* hiperboliza a través de la escenografía devastada, como forma de representación del imaginario colectivo de la crisis de norteamericana de los cuarentas y cincuentas, tras la debacle económica ocasionada por el involucramiento de EEUU en la II Guerra Mundial.

Aquellos imaginarios de la crisis económica y su afectación al cine hollywoodense están configurados en el tratamiento minimalista del espacio fílmico de la ciudad devastada. La producción es este sentido, fue realizada en horas de la madrugada en espacios naturales con los automóviles en desorden en medio de las vías vacías.



Estos elementos son los elementos característicos de las nuevas narrativas que la contemporaneidad describe de manera alegórica la aniquilación humana.

La URSS anunciaba un futuro radiante, el Oeste asistía con fervor al desarrollo de las ciudades industriales. Esta fe se ha desintegrado, con la consiguiente toma de conciencia de la incertidumbre del futuro. Ciertos acontecimientos nos demostraron que el progreso no llegaba o que peor aún, aparecían numerosos fenómenos regresivos. (Morín E. Baudrillard, 2004, p.58)

El lenguaje cinematográfico enuncia en sus contenidos formales y los conceptos de aquellas características apocalípticas dentro de género de cine de bajo presupuesto. Estos filmes están clasificados de manera taxonómica dentro del cine *B* intrínsecamente ligados a la forma artesanal de realización de obras fílmicas, en contraposición a la canónica maquinaria de producción industrial hollywoodense.

De tal manera que los lugares en donde se configuran los discursos apocalípticos y post-apocalípticos que describen la paulatina eliminación de la especie humana responden a la necesidad de conquista y expansión de los imaginarios capitalistas y belicistas, tal como lo explica Marc Augé:

Los horrores se repiten. Los progresos de la tecnología no hacen más que amplificar sus efectos. La Primera Guerra Mundial fue testigo de la masacre de millones de jóvenes, unos jóvenes de quienes seguimos sin atrevernos a decir que murieron para nada, como no fuera para crear las condiciones de una nueva masacre veinte años después. (2003, p.154)

La escenografía, el lugar de la representación del imaginario cultural catastrófico de aquella época, es el espacio en donde divagan los protagonistas, representando un ideal de reconstrucción de un nuevo Edén.

El discurso ideológico subyacente en la ficción de *Five* constituye una nueva biósfera de renovación, una esperanza escondida en el aspecto dramático y psicológico de cada personaje que lo evidencia a través de sus acciones físicas y dialogales, a la vez, configurados con un código del discurso antibelicista y anti-nuclear.



Los lugares de afluencia humana como tiendas, parques, centros comerciales, hospitales son las zonas que, a través del filme, se mantienen vacíos, deshabitados, caotizados y exterminados, provocando la influencia negativa en la psiquis con la opresión y la angustia en los personajes que han huido hacia la periferia de la ciudad, hacia una casa para refugiarse del desastre de la humanidad consumista y consumida, pues:

[...] las conductas violentas de tipo anónimo generan, a su vez, mediante un efecto perverso, otros vínculos: creación de asociaciones de vecinos, movimientos de autodefensa, patrullas callejeras que hacen resurgir el consenso, a veces lo crean ex-nihilo frente a las manifestaciones del otro; haciendo resurgir en este caso una solidaridad defensiva, una forma negativa (excluyente). (Imbert, 1992, p.41)

En *Five* la “casa” se instaura como un elemento simbólico de un lugar estable, de cobijo y salvación pues en el mundo post-apocalíptico se asume un papel alegórico de buen recaudo para la humanidad, un bien material que es un continente de esperanzas de sobrevivencia el cual no ha sucumbido ante la catástrofe.

El lugar casa-refugio es el sitio en el que la especie humana, se instaura para una transición hacia la renovación de una nueva era y que intenta dejar el pasado atrás: las formas de violencia y de caos; sin embargo, instauran un miedo implícito por el futuro:

Las catástrofes, tal y como las representan los medios de comunicación, cumplirían así una función catártica como en la tragedia clásica: una manera de exorcizar el miedo colectivo ante el peligro que acecha al orden social. Al mismo tiempo escenifican las pasiones humanas frente a la fuerza del destino. (Imbert, 1992, p.144)

Lugar y conflicto de los personajes

El espacio físico de *Five*, caracterizado por la topografía devastada, condiciona el mundo dramático de los personajes sobrevivientes y la determinación del objetivo: lograr la subsistencia, dentro de un espacio reducido, al cual denominan *hogar*.



La parte estética se caracteriza por su iluminación natural diurna, muy próximo a las premisas de los rodajes en escenografías naturales, asumidas por el Neorrealismo y con actores semiprofesionales, pero con fuerte expresividad psicológica.

El filme *Five* desde una perspectiva de análisis fenomenológico se determina que los imaginarios del miedo enquistados en la humanidad se acentúan con el desarrollo de componentes químicos para la posible devastación de las naciones que compiten por el monopolio del capital instaurando el miedo a la pobreza y la inseguridad jurídica y económica, a lo que el pensador polaco Zygmunt Bauman en *Miedo líquido* determina:

El «miedo derivativo» es un fotograma fijo de la mente que podemos describir (mejor que de ningún otro modo) como el sentimiento de ser susceptible al peligro: una sensación de inseguridad (el mundo está lleno de peligros que pueden caer sobre nosotros y materializarse en cualquier momento sin apenas mediar aviso) y de vulnerabilidad. (2005, p. 14)

Zygmunt Bauman clasifica varios tipos de miedos, entre los cuales: “[...] están aquellos peligros que amenazan el lugar de la persona en el mundo: su posición en la jerarquía social, su identidad (de clase, de género, etnia, religión) y, en líneas generales, su inmunidad a la degradación y la exclusión social” (2004.p.13).

Aquellos imaginarios del miedo se hacen presentes en los recuerdos de los lugares vacíos y desolados de *Five*, por los que Roseanne transita, a consecuencia –de manera alegóricamente asumida– de la violencia generada por la gobernabilidad del mundo a través de la fuerza colonizadora (II Guerra Mundial, Guerra fría y las guerras civiles, invasiones extraterritoriales), que Chul Han se refiere:

La topología de la violencia se refiere, en primer lugar, a toda manifestación microfísica de la violencia, que se presenta como negatividad, es decir, estableciendo una relación bipolar entre el yo y el otro, entre dentro y fuera, entre amigo y enemigo (2016, p. 34).

Es decir, los imaginarios de los caos generados por las políticas belicistas de los países dominantes, configuran en los filmes a manera de discurso de contrapoder configurando la incertidumbre y temor colectivo a través de los denominados



“Ministerios del Miedo” en el que confluyen el sistema gubernamental, el bélico y económico, que han generado la teoría del caos y en torno a ello existiría la posibilidad de un punto de retorno o de inflexión del fin inminente, como expresa Virilio en *Ciudad pánico* (1994):

Habrá que volver mañana a una política geofísica y no solamente a una ecología urbana. Una política de la materia y no únicamente de la luz y de la mentada velocidad de la liberación... Si no iremos más allá del Muro de los Lamentos “posmodernos”, hacia el de la exterminación. No al fin del mundo, sino a su fatal FORCLUSIÓN. (p.92)

Este temor y la incertidumbre por lo que vendrá en el futuro, genera en la psiquis la paulatina de desaparición de la esencia humana por la afectación psicológica que genera en la humanidad alienada, cuyas formas se evidencia en la proliferación de la dependencia a fármacos en el consumismo de los dispositivos tecnológicos y los discursos propagandísticos distribuidos por los *mass media* en colaboración directa con los poderes gubernamentales, mediáticos y bélicos.

Los personajes de *Five* tienen aún ese temor hacia el peligro generado por la situación nuclear. El elemento del caos en las ciudades coincide con las afirmaciones del pensador y sociólogo marroquí Gerald Imbert que son sustancialmente pertinentes, al abordar la forma cinematográfica de *Five*, pues describe a los espacios contemporáneos asignándoseles el nominativo de “escenarios de violencia”. Es decir, el espacio real modificado y alterado de *Five* acentúa la crisis existencial generada por los protagonistas dentro de un lugar destruido, alegorizando la devastación del hombre a partir del espacio geográfico; por tanto, condicionante para gestar distintas acciones dramáticas en relación con la catástrofe nuclear. Roseanne transita entre los escombros de la ciudad devastada, un imaginario de “las apariencias” como lo describe Gilles Lipovetsky en *El imperio de lo efímero* (1990), pero que el mundo post-apocalíptico, sólo se ha resguardado en el ambiente, bajo la mirada triste de un espectador que contempla la catástrofe ficcional, pero remitiendo a la vivida en la realidad real.



En el filme, cada personaje está representado según los estereotipos narrativos que describe el autor formalista ruso Tzvetan Todorov en su *Teoría de los personajes* (1970): pues los personajes “[...] exhaustivamente (están caracterizados) por sus relaciones con otros personajes [...] todo personaje se define, enteramente por su relación con otros personajes” (p.165).

Por tanto, Rosseane y Michael son dos personajes antagónicos en cuanto a sus personalidades, que a lo largo del filme evolucionan hasta lograr una simbiosis. Los protagonistas tienen su propia concepción al respecto sobre la existencia humana, focalizando cada situación del tiempo en el pretérito, sobre las consecuencias del *hiper*-desarrollo de la ciencia al servicio del poder evidenciada y demostrada en el presente caótico.

En contraposición de la protagonista Rosseane y de Michael, Eric representa aquel antivalor de la violencia generada por la otredad guiada por las pasiones y los prejuicios. Michael en cambio, hace explícito el valor de retorno a la no violencia. En uno de sus parlamentos, lo evidencia: “tenemos la oportunidad de hacer del mundo lo que la gente había imaginado [...] no repitamos los mismos errores de millones de personas de antes”.

Finalmente, el aporte estético de *Five* para la poética general del género post-apocalíptico se centra en los diálogos de estilo directo con temáticas referenciales a las causas y consecuencias de las denotaciones de arsenal biológico, que implica significados subyacentes sobre la realidad norteamericana y el consecuente daño a los sistemas de las naciones del mundo neocapitalista. Todo ello expresado en la forma estética de una economía escenográfica (escenarios naturales) pero donde está presente el caos que ha influido directamente en la dramaturgia de los personajes y sus cosmovisiones culturales.

3.3 *La Jetée* (1962) de Chris Marker

“Cuando me asalta el miedo invento una imagen”

Goethe



Fig. 5 Afiche de *La Jetée* (1962) de Chris Marker

El tercer caso de estudio se centra en *La Jetée* del cineasta francés Chris Marker. El análisis fílmico permitirá determinar su estética post-apocalíptica. Para ello, en primer lugar, se describe el argumento, luego se aborda la temática centrada en la particularidad de la forma estética del espacio retratado a través del dispositivo fotográfico al cual se le incorpora el denominado “efecto cine”, y finalmente se analiza los espacios y la influencia dramática en el protagonista.



Argumento

*La Jetée*¹¹ es un filme de corte experimental, cuya forma estética cuestiona la esencia de la fotografía en movimiento con un fondo temático: la una potencial III Guerra Mundial y sus consecuencias nefastas para la existencia de la humanidad. El filme emite sus juicios críticos de la contemporaneidad a través de la expresividad intrínseca de la fotografía llevada al ámbito del cine, donde el tiempo y el espacio parecen estar fragmentados. Además, la obra invoca al poder de la memoria y la obsesión por el tiempo del pasado y del futuro que se convierte en una forma de abordaje que generó gran influencia para el cine contemporáneo por su forma de narración disímil, exclusivamente a través de fotos fijas como alegoría de los recuerdos por un futuro pretérito.

El filme de Marker empieza con la descripción visual del aeropuerto de Orly, seguida por la incorporación de la banda sonora caracterizada por la descripción auditiva de la voz en *off* de un solo acontecimiento: el asesinato de un hombre frente a varios testigos oculares, entre los que se encuentra una mujer.

Después de este suceso, se describe el contexto histórico: un París devastado tras la III Guerra mundial. En esta atmósfera post-apocalíptica, los sobrevivientes para salvaguardarse de la radiactividad del exterior, se han instalado en las profundidades de la ciudad, específicamente en las galerías subterráneas de Chaillot. Los sobrevivientes están estructurados en dos grupos: el primero ha sometido al segundo grupo para probar los viajes en tiempo con el objetivo de obtener información sobre los medicamentos que, en el pasado, curarían a la humanidad. Uno de los viajeros en el tiempo es Él (Davos Hanich) a quien, en los análisis psicológicos descubren su obsesión por una persona;

¹¹Título original: *La Jetée*. Año: 1962. Duración: 29' min. País: Francia. Director: Chris Marker. Guion: Chris Marker. Música: Trevor Duncan. Fotografía: Jean Chiabaud (B&W). Reparto: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, Pierre Joffroy, Jacques Branchu, Etienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Borowcyk, Janine Klein. Productora: Argos Films.



este es un elemento adicional para su investigación pues determinaría su compulsión por una mujer que vive en sus recuerdos.

Él, centro mismo del experimento, es conducido hacia el laboratorio. Una vez colocados los dispositivos le extraen las primeras imágenes de sus recuerdos registrados cuando era niño: el rostro de una mujer (Hélène Chatelain), la misma que en el prólogo del filme presencia el asesinato de un hombre que corre al final de la pista del aeropuerto de Orly.

Los científicos inducen a que sueñe con otros fragmentos de su vida: Él interactúa con Ella en citas por varios días: paseos por las calles de París, por el muelle y el museo; sin embargo, su obsesión por ella, desvía a los científicos del objetivo principal lo que hace de él un experimento descartable. Es de este modo que envían al policía de los sueños a exterminarlo. Efectivamente, Él es aquella persona que aparece en las primeras imágenes del filme. Él se ve asesinado al final de la autopista del aeropuerto de Orly ante la mirada consternada de Ella.

El espacio onírico: lugar de escape

Chris Marker se ha caracterizado por su tendencia de izquierda-marxista de la misma línea ideológica de los integrantes de la *Nouvelle Vague* cuyos discursos fílmicos vislumbran el mundo caótico que ha provocado el sistema belicista. Marker en este filme utiliza la metáfora de los viajes en el tiempo como formas de eludir la realidad para, desde esa perspectiva, asumir las posturas críticas de la contemporaneidad. En el caso específico *La Jetée* alegoriza, de manera poética, el escape de la realidad con las posibilidades de trasportarse en el tiempo que ofrece el mundo onírico; esto en combinación con la configuración de los códigos del tiempo-espacio y la expresividad intrínseca de la fotografía en simbiosis con la técnica cinematográfica.

Marker incorpora los elementos de la narrativa, el montaje y el denominado “efecto cine” para la fotografía, para establecer una reflexión sobre ontológica de la imagen fija a propósito de representación de la realidad y el imaginario post-apocalíptico.



Respecto de la fotografía y su abordaje ontológico, Georg Didi Huberman, en *Imágenes pese a todo: memorias del Holocausto* (2004) justifica la necesidad de un análisis exhaustivo sobre el registro fotográfico y fílmico en el contexto histórico del genocidio europeo -que por sus características nos remite a *La Jetée*- específicamente, en cuanto al exterminio de Auschwitz, un precedente de la extrema violencia del siglo XX y XXI:

¿Auschwitz sobrepasa todo pensamiento jurídico existente, toda noción de falta y de justicia? Es necesaria, pues, pensar de nuevo por completo la ciencia política y el derecho [...] es necesario, pues, pensar hasta los fundamentos de las ciencias humanas como tales. (p.47).

El contexto del desarrollo del pensamiento francés con características de la ideología izquierdista originada en primera instancia por las consecuencias de la I y II Guerras Mundiales, además de los casos de violencia nacida en el marco de la Revolución de Mayo del 68 y que pensadores como Vilirio, Baudrillard, Foucault, Morín estarían vinculados directamente con sus causas ideológicas. De esta manera, el trasfondo histórico-cultural del filme de Marker son los imaginarios de la Francia de los sesentas en las que las revoluciones sociales a gran escala, como la acaecida en mayo del 68, son las consecuencias sociales directas de la irresponsable administración geopolítica de las naciones en pro del capitalismo extremo.

Este referente imaginario e histórico-real en la era de las revoluciones han gestado las subversiones anticapitalistas representadas en las alegorías de Marker a las cuales le provee de una nueva lectura y significado, acudiendo a la voz en *off* y la puesta en plano de los personajes dentro de aquella nueva situación dramática.

En el caso específico de “el muelle” funciona como un laboratorio de metáforas: el muelle es el lugar de la memoria, que con los recursos poéticos de la narrativa visual de la prolepsis literaria o el *flash forward* cinematográfico, que invita al espectador a formar parte del mundo onírico del personaje en su intento de sobrevivir escapando al único lugar feliz: el muelle, acompañado por la leve mirada de Ella.



El muelle, en este contexto, representa en su materialidad física, el escenario existencial; el Museo, las calles parisinas devastadas evocan la nostalgia del porvenir. En este sentido, la artista norteamericana Susan Sontag (1973) reflexiona sobre la esencia de la fotografía y su vinculación con el tiempo el cual debe someterse a una reflexión ontológica con respecto a su trasfondo histórico.

En *La Jetée* los dispositivos del “sistema” establecen el control absoluto de la realidad real y onírica del protagonista, un elemento que, para Paul Virilio en *Estética de la desaparición* (1980) establecería que:

El objetivo de pensamiento colectivo impuesto por los diversos medios era aniquilar la originalidad de las sensaciones y controlar la presencia de las personas en el mundo proporcionándoles un conjunto de informaciones para programar su memoria. (p.52)

De ahí que la cámara fotográfica, según Marker, represente el instante del espacio irreal a través de una aproximación parcial a la bidimensional, inmortalizando un mundo alterno y paralelo como un escape de la realidad, en la era de la reproductividad técnica.

Gilles Deleuze, en este aspecto ontológico de la fotografía ha reflexionado en sus ensayos sobre la realidad de las imágenes:

[...] toda la imagen-movimiento está cuestionada. También es cierto que la nueva imagen óptica y sonora remite a las condiciones externas que se dan después de la guerra, los espacios en ruinas o abandonados, todas las formas de “merodear”. (2000, p.45)

La Jeteé aborda, desde el sentido estético de la fotografía, fragmentos del *cronotopo* (tiempo-espacio), constituyéndose en un mecanismo intermediario de transición temporal y espacial entre los recuerdos del protagonista y el futuro devastador de la guerra, por tanto, la catástrofe está suspendida en el tiempo-espacio inerte por la acción del dispositivo fotográfico. Es un tiempo atemporal de la memoria. El muelle se constituiría entre los lugares de transición física y mística, tal como lo menciona Augé en su reflexión de los *No lugares espacios del anonimato* (2000):



[...] el espacio del anonimato lo constituyen los aeropuertos, las terminales (los muelles) lugares sin lugar de transición lugares en los que los viajeros acuden a su lugar de destino metafísico específico ideal, utópico del cual se regresa atravesando nuevamente el *no lugar*. (p.45)

En cuanto a la ontología del espacio real, éste se ve violentado con la fotografía, al utilizarla como ilusión de volumen y dimensión separándose de la fotografía en movimiento que proporciona el cine. Marker y su gesto artístico provee la posibilidad de efectuar una relectura de sus valores ontológicos de la fotografía y su relación con el Séptimo arte. Esta posibilidad de aplicar al discurso fotográfico situándolo en el ámbito cinematográfico está generada por la incorporación del sonido. Marker plantea un recorrido visual y sonoro de cada elemento ciudadano, materializado en la alegoría del muelle, el lugar de transición hacia el mar.

El muelle se restablece como lugar de tránsito hacia otra vida, en el cual el narrador-testigo ha activado los recuerdos y elementos de conocimiento previos del espectador con respecto al escenario real. El espectador vincula la realidad ficcional con la realidad hipotética del futuro. Augé corrobora en este concepto de transitoriedad abstracta del tiempo congelado a través de los espacios específicos: “[...] pues, es nuestra exigencia de comprender todo el presente lo que da como resultado, nuestra dificultad para otorgar sentido al pasado reciente” (2000, p. 37).

La lectura de cada fotograma exige el retorno a la ontología de la fotografía. Cada fotograma está estructurado de manera composicional con puntos de fuga que evocan a la desesperación y encuadres aberrantes que provocan angustia, de tal manera que los elementos dramáticos puestos en escena apelan de igual manera, a la nostalgia del tiempo detenido de un espacio que remite a los acontecimientos humanos que perduran en los recuerdos. Este hecho exige al espectador remontarse a lo efímero de los recuerdos y de los lugares específicos.



Fig. 6. Fotograma del filme *La Jetée*, de Chris Marker

Las consecuencias de los conflictos bélicos, tanto nucleares, biológicos como cibernéticos ha provocado que la humanidad se disperse a los denominados “lugares de refugio” o zonas neutrales, espacios en donde solamente existe una mirada vacía del pretérito inexistente en los recuerdos. De esta manera, las imágenes fotográficas, cual *puzle*, intentan reconstruir el presente con piezas caóticas del pasado, considerando el hipotético futuro devastado; además como la representación de la posmodernidad fragmentada y reunidas nuevamente por un ente que articula otra realidad.

El recuerdo: la forma de escape onírico del lugar devastado

Los dos personajes son atemporales y anónimos dada por su asignación nominal mediante los pronombres personales (Él y Ella), por tanto, generan una universalidad protagónica en el contexto de las secuelas catastróficas de la II Guerra Mundial a la cual Marker toma como referente temático. En cuanto al protagonista “Él”, es uno de los sometidos a experimento neuronal para “re-programar” su memoria.



La voz narrativa en primera persona del protagonista es quien explica que “el espacio estaba fuera de alcance”. La locución precedente, sintetiza la situación dramática que genera el espacio en los personajes atrapados entre los lugares apocalípticos y que Marker alegoriza en el poder sistemático belicista-capitalista que provocó el colapso del espacio. La única salida del infierno del lugar ahistórico es el viaje en el tiempo.

El primerísimo primer plano (P.P.P) constituye el lenguaje fílmico para representar visualmente la corriente de la consciencia del protagonista: Él, un hombre que trata de reconstruir el recuerdo de Ella, su amada. El punto de giro y de vital aporte a la estética post-apocalíptica está en destacar la importancia del viaje en el tiempo que permite el traslado de la mente y la memoria a espacios oníricos a manera de un delirio semiconsciente, a fin de replantear la esencia del presente contrario a aquellos viajes que, en la literatura, se ejecutaban a través de las máquinas físicas construidas por la tecno-ciencia para dominar el cronotopo.

Se destaca, por lo tanto, dentro de la estética post-apocalíptica, la articulación de las imágenes independientes unas de otras que -como en un sueño- se unen con la voz del monólogo interior emprendida por el personaje, a través de la memoria, es a lo que se refiere Marc Augé: “Lo que buscamos en la acumulación religiosa de los testimonios, de los documentos, de las imágenes, de todos los ´signos visibles de lo que fue´” (2003, p.32).

La búsqueda de identidad y de reflexión del tiempo permanece en el recurso fotográfico de la memoria fijada que, a través de los textos, especulan sobre sí mismos mediante el monólogo interior. Una narración filosófica de la imagen que restituye la irracionalidad de la guerra y las consecuencias para la Francia de año de 1945, que intenta “restablecerse” de las huellas de la devastación alemana impregnadas en las consciencias histórica del mundo.



La metáfora del puzle sugiere la devastación y reconstrucción del pasado anhelado que, Nelson Goodman en su libro *Maneras de hacer mundos* (1978) propone que la construcción del imaginario del universo a través de los signos lingüísticos evocaría el pasado como forma de escape del presente.

Las reflexiones existenciales de los elementos que acceden el espacio, como los entes humanos, permiten establecer la importancia del quehacer artístico del cine. Al respecto, Susan Sontag expresa que “[...] la cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio” (1973, p.41).

De esta manera, los personajes encarnan las formas de percepción de su autor con respecto a la realidad post-bélica, considerando el post-apocalipsis como subgénero que increpa la ontología de la imagen y su capacidad receptiva de los recuerdos de las escenas caóticas, utilizando la puesta en plano al estilo de las *tableaux vivants* dentro de los cánones del arte transgresivo para efectivizar una catarsis. Aquella introspección realizada a través de la memoria conduce al contemplador de las imágenes a reflexionar sobre el tiempo del porvenir. La aproximación ontológica es evocada por el filme, a través del manejo de los contenidos existenciales como el vacío, el silencio y la inmovilidad corpórea.

En un sentido más estricto, el registro fotográfico se establece como el dispositivo para conservar los acontecimientos que dan un giro a la historia; es así que es importante destacar lo que afirma Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* (2004):

La memoria, reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación. Pero la imaginación considerada en sí misma está situada en la parte inferior de la escala de los modos de conocimiento, con una de las afecciones sometidas al orden de encadenamiento de las cosas exteriores al cuerpo humano. (p. 21-22)

Es así que Marker utiliza el dispositivo de la foto-fija, con una clara referencia de los registros fotográficos de las grandes catástrofes del mundo, para investirle de una ontología reflexiva sobre los recuerdos que construyen al hombre en relación con él



mismo y con su entono contextual (lo político, científico y tecnológico), en las distintas etapas históricas que marcaron los giros de la Edad contemporánea y conservadas aún, en los recuerdos de la memoria colectiva.

La importancia estética del filme *La Jetée* radica en que está construida, por varios elementos sistémicos del inconsciente. Paul Ricoeur, en *Memoria historia y olvido* (2004) refiriere en este sentido que:

[...] las deficiencias propias del olvido, que evocamos con amplitud en su momento, no deben tratarse de entrada como formas patológicas, como disfunciones, sino como el reverso de la sombra de la región ilustrada de la memoria, que no une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello. Si se puede criticar a la memoria su escasa falibilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordamos. (p.40).

Lo afirmado por Ricoeur aclara la definición del espacio real-histórico que, de manera simbiótica, recurre el protagonista como forma de escape a la realidad, lo que confluye en aquellos elementos generados de manera imaginaria y fantástica, intrínsecamente ligada a la filosofía reflexiva del tiempo.

El matiz poético de este tercer filme analizado se caracteriza por la reflexión ontológica de la imagen, una estética enmarcada dentro del contexto de las nuevas corrientes cinematográfica de la segunda vanguardia (1945-1970) como la Nueva ola francesa, que ofrece una nueva mirada contemporánea de la realidad, a través de los recursos de la experimentación y trasgresión del lenguaje fílmico; en este caso, utilizando la fotografía en blanco y negro como elemento antagónico al cine, un gesto de rebelión y crítica al imaginario del movimiento de la máquina posmoderna.

Por último, en *La Jetée* ha sido vital el análisis filosófico de las imágenes fotográficas representadas con la alegoría del recuerdo con su materialidad generada por el dispositivo fotográfico dentro de la apoteosis del desarrollo del cine; es decir, una imagen en movimiento se contrapone a la imagen fija con el fin de investirle de la esencia poética considerando los recuerdos de un personaje sumido en la obsesión de su amada en medio de la catástrofe nuclear.

3.4 *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky

*Y esa partícula elemental puede ocupar en su alma
una posición existencialmente definitiva,
puede dar sentido a su existencia.
Andrei Tarkovsky Esculpir en el tiempo.*

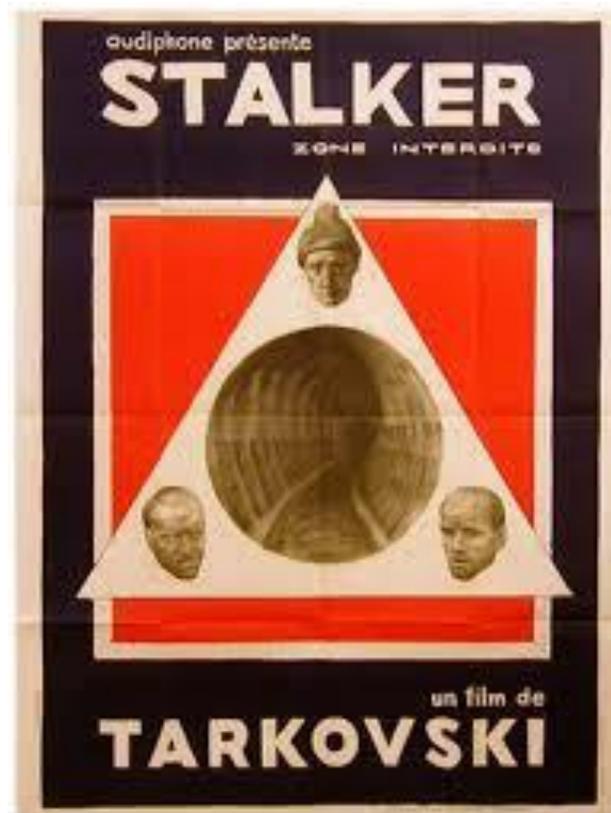


Fig. 7 Afiche alternativo de *Stalker*

Para el análisis de *Stalker* (1979) se establece tres elementos: a) el argumento descriptivo, b) el estudio de las características existenciales del espacio llamado la Zona y c) la influencia del espacio místico en la caracterización de los tres personajes que encarnan los imaginarios de la antigua Unión Soviética de finales de los setentas, esto en diálogo con las teorías del existencialismo filosófico planteado por el pensamiento postmoderno.



Argumento

El argumento de *Stalker*¹² gira en torno a su protagonista *Stalker* (Alexander Kajdanovsky) quien junto a su esposa Zhenia (Alisa Freyndlikh) habían formado parte un grupo de custodios denominados Stalkers (asechadores de los objetos abandonados por los alienígenas). Stalker, su esposa y su hija Marta (Natalya Abramova) habitan cerca del lugar en donde ha caído un meteorito y sobre el cual se ha establecido una serie de rumores, mitos y leyendas relacionadas con desapariciones.

El hogar de Stalker se caracteriza por la herrumbre que representa a la vez el óxido de la existencia humana. La casa está apartada de la civilización, se caracteriza por su atmósfera de crisis existencialista. Stalker recostado en su lecho junto a su esposa se levanta tras el retumbar del tren de las primeras horas de la mañana. Luego, impulsado por la necesidad de trabajo, se prepara para una nueva salida hacia “La Zona”, pues Stalker guiará a dos turistas con quienes previamente ha establecido su encuentro.

Stalker, ante el reclamo de su esposa del peligro que involucra adentrarse a la Zona, está decidido a ejecutar un trabajo más: guiar de manera clandestina e ilegal por los senderos hacia la Zona. Stalker acude a un bar de propiedad de Lyuger (Igor Fedorovich Kostin) en donde le esperan Escritor (Anatoli Solonitsyn) y Profesor (Nicolau Grinko). En un momento previo a la partida, Lyuger les provee de agua, mientras esperan el segundo tren. Stalker inicia su conversación sobre los objetivos del viaje, la personalidad y carácter de cada personaje se evidencian a primera vista:

¹²**Título Original:** *Stalker*. Director: Andrei Tarkovsky / **Año:** 1979 / **País:** URSS // **Duración:** 161 min. / **Formato:** Color - 1.37:1 **Guión:** Arkadiy Strugatskiy, Boris Strugatskiy, Andrei Tarkovsky / **Fotografía:** Aleksander Knyazhinsky, Georgi Rerberg / **Música:** Eduard Artemev **Reparto:** Aleksandr Kaidanovsky, Anatoly Solonitsyn, Nikolai Grinko, Natalya Abramova, Alisa Freyndlikh, FaimeJurno, Raymo Rendi **Productora:** Mosfilm Studios



Escritor va en búsqueda de respuestas por su falta de inspiración, mientras que Profesor-científico va a confirmar la veracidad de los rumores generados en torno a un cuarto de los deseos en el centro mismo de la Zona. Profesor y escritor toman un *jeep* para entrar a la estación del tren que está custodiada por la policía gubernamental. En el interior de la estación se encuentra vagón de descarga de material minero que los adentrará en las entrañas de la Zona.

Al llegar a una pradera, antesala de la edificación misteriosa donde está el cuarto de los deseos, Stalker les advierte en qué radica su misterio, asumiendo no solo su rol de guía turístico sino de guía espiritual. Luego de las explicaciones de tono filosófico por parte de Stalker a sus acompañantes, se adentran a una ciénaga en donde experimentan la existencia de un punto de retorno espacio-temporal.

Los tres personajes se encuentran ante el pastizal que antecede a la casa misteriosa. Stalker nuevamente advierte los peligros que involucran entrar a la zona pues implica un castigo, cuyas evidencias están en los rumores de desapariciones y mutaciones como la adquirida por su hija que carece de los miembros inferiores. Luego, los tres visitantes reposan sobre la hierba. Stalker duerme recostado en el pastizal, su sueño le conduce a su hija quien cita una parte del *Apocalipsis* (6:12,13) en el que narra la ruptura del séptimo sello y el advenimiento de las catástrofes naturales y sus consecuencias nefastas para la humanidad.

Tras el sueño apocalíptico, Stalker increpa a través de sus palabras a Profesor y a Escritor quienes escuchan con atención. Luego, Profesor, al adelantarse unos pasos, recibe una advertencia, lo que le obliga a retroceder; por su parte, Escritor, ávido de encontrar las respuestas dentro de la habitación, se adelanta al grupo y logra ingresar. De manera seguida entran Stalker y Escritor quienes observan que la casa está compuesta por un túnel que conduce a la habitación de los deseos, el trayecto se torna difícil por la humedad y el peligro de colapso de la estructura vetusta.



En el túnel existen estalactitas, agua radiactiva estancada y agua que se filtra a través de las grietas y de las fisuras de las paredes del túnel. La habitación de la casa es amplia y contiene arena del desierto, un espacio onírico en donde los personajes inician su reflexión de tono existencial. Escritor realiza una retrospectiva sobre el oficio de la escritura y el objetivo de su vida en particular, un personaje alienado que ha esperado encontrar sus respuestas a sus preguntas existenciales.

El elemento común que define a los personajes es el aislamiento del mundo y de sí mismos y la constante búsqueda de respuestas a su vida, una premisa que se evidencia en la primera escena con Stalker y su esposa. Los tres personajes sentados en forma triangular se rinden ante lo que creyeron encontrar en la Zona, y mediante elipsis espacio-temporal nos conduce de regreso al punto de partida el bar de Lyuger.

Finalmente, Stalker regresa a casa cansado y expresa sus sentimientos de culpa: el no haber guiado en el encuentro de la esencia de la Zona, impedido por las fuerzas de la apatía, la desidia y el hedonismo de sus guiados, profundizando aún más su tristeza y su crisis existencial. Su esposa lo escucha mientras lo atiende. En la parte final, Stalker se duerme y su esposa se aproxima a la ventana para increparse de sobre su realidad.

Los espacios filosóficos de Stalker

Los espacios del filme de *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, invitan a la reflexión filosófica por su relación intrínseca con el hombre y su esencia. Entre los principales espacios con componentes estéticos que propone el director ruso están:

- a) la habitación de Stalker y el conflicto generado con su esposa,
- b) la estación del tren y su enfrentamiento con las fuerzas del orden,
- c) la hierba del pastizal que precede a la casa en donde se generan los temores y los miedos y
- d) el centro mismo de la Zona, el cuarto de los deseos, un lugar de encuentro catastrófico con la realidad de sí mismos.



La clasificación taxonómica de aquellos espacios permite centrar la evolución de la narrativa y los elementos que aquejan a los personajes como la incertidumbre ante su encuentro por lo desconocido. La Zona es un lugar en donde se materializan los imaginarios apocalípticos: las distensiones geopolíticas por un lado y por otro, la Guerra fría rusa, poniendo en duda los ideales y anhelos de paz coartados parcialmente, acontecimientos histórico-culturales que Tarkovsky los asume como parte simbiótica de su existencia y les provee de una Forma estética que lo definen, pues acude a los valores mitológicos, místicos, filosóficos y artísticos de su mundo vivencial.

La nominación alegórica de “La Zona” constituye en su evolución de espacios sucesivos que evocan de manera dantesca, los estados psicológicos del hombre y sus etapas de transitoriedad desde un infierno interno, un purgatorio, hacia un desierto por donde el hombre común, no puede continuar y cuya consecuencia es un hombre sufrido, desterrado de sí mismo que se confronta a los demonios internos, a las bestias y pestes del mundo contaminado:

El universo [...] está también construido en y por el desorden, es decir, en y por la catástrofe originaria y las rupturas que han seguido, [...] y por las desigualdades de procesos que han regido toda materialización, toda diversificación, toda interacción, toda organización. (Morín, 1977, p. 95)

Estas problemáticas relacionadas con las nuevas formas de destrucción de la naturaleza, por acción directa del sistema industrial-bélico en la devastación e ideología geopolítica expansionista, son un elemento universal del pensamiento vitalista-historicista propugnado por Dilthey, así como su influencia de las teorías de la hermenéutica y fenomenología que continúan los pensadores posmodernos para determinar, a través de las reflexiones y los análisis culturales, los significados de los últimos acontecimientos del siglo XX.

Al establecer el estudio de la representación del espacio a niveles técnico-artístico es importante destacar la configuración de los planos generales para la descripción de la situación ambiental y los planos cerrados, en cuanto a las etopeyas de los personajes.

Los constantes *travelling* de avance y laterales permiten experimentar, desde el punto de vista estético, la ampliación del discurso del espacio dentro/fuera de campo y la cámara en el escorzo de los personajes introduce al espectador a formar parte de la historia como un cuarto integrante que ha iniciado su viaje de búsqueda de respuestas existenciales.

Los espacios de *Stalker* constituyen el lugar de nacimiento de la poesía, de los deseos inconscientes no cumplidos y que a decir de Tarkovsky en *Esculpir en el tiempo* (1978): “[...] nos comunica una atmósfera de peligro e irrealidad a base de un mínimo de elementos” (p. 20).



Fig. 8: Fotograma del filme *Stalker*



Los espacios geográficos por los cuales los tres personajes transitan, son a la vez el tiempo pretérito, lugares de configuración de la realidad social, acentuados mediante el *plano secuencia* desde la salida de la abandonada estación de trenes hasta la frontera alambrada. Un viaje en el que la cámara describe la situación general de la Zona.

Aquellas formas de caos y desorden son las secuelas de la podredumbre del poder, del cual el hombre busca un espacio neutral de escape, de salida de la alineación, a un sitio de catarsis y de purificación, de sanación. Esto se convierte en un objetivo nada fácil por la constante amenaza antagónica a los entes mutantes como rezagos del mundo destruido, respecto a ello, Slavoj Žižek en *Lacrimae rerum* (2005) expresa:

Así pues, la zona no es un mero espacio mental fantástico donde cada cual encuentra o (proyecta) la verdad sobre sí mismos, sino más bien (igual que Solaris en la novela de Lem) la *presencia material*, lo Real de una Otredad absoluta e incompatible respecto a las reglas de nuestro universo. (Por este motivo, cuando el héroe se encuentra [...] en la Habitación de la película donde se realizan los deseos-, si experimenta una especie conversión espiritual [...] Tanto en Stalker como en Solaris, la mistificación idealista de Tarkovsky consiste en evitar la confortación con esta Otredad radical de la cosa sin sentido, para reducir/traducir el encuentro con la Cosa a un viaje interior hacia la propia Verdad. (págs. 134-135)

De esta manera Žižek determina el verdadero significado del espacio retratado en su totalidad, a través del recurso del plano secuencia que tiene en su tratamiento estético, la distinción entre los organismos vivos (los tres protagonistas) y el contraste con la naturaleza muerta, una forma estética rescatada del arte pictórico del Romanticismo del siglo XVIII recuperado a través del dispositivo cinematográfico y su implícita configuración semiótica. Los elementos susceptibles a la interpretación semiótica puestos en plano, devenidos de la Dirección de arte, han sido abordados desde la visión minimalista con un contenido metafórico, así por ejemplo: la estación del tren, la niebla y la lluvia juegan un rol fundamental como imagen de representación del ocultamiento de un lugar prohibido de su ingreso a un lugar misteriosos como la Zona y como alegoría de la nubosidad existencial de los personajes que necesitan un espacio concreto para que aquella nubosidad se disipe.



Es válido recalcar que Andrei Tarkovsky ha utilizado los estados naturales de los elementos de la tierra en todas sus obras a manera de contemplación filosófica de la naturaleza. Es así que, la temática de la destrucción catastrófica del hábitat y de los espacios físicos conllevan a un daño colateral de sus componentes: los organismos vivos encarnados en los tres personajes universales y su anhelo de establecer un nuevo orden esperanzador.

Viajero (s) mesiánico(s)

La característica general del filme es que se retoma el concepto augeano de anonimato de los personajes en medio del espacio que los condiciona a la desaparición. Los tres son entes divagantes que, de una manera sutil, cuestionan la cultura rusa contemporánea como se estableció en acápites anteriores¹³. Es en esa situación de desorden en la que el personaje post-apocalíptico “deconstruye” -en términos derridianos- los códigos que le llegan a la memoria para situarse dentro de su realidad y reflexionar sobre las causas de la devastación, recordando los planteamientos filosóficos sobre el futuro. Los personajes: Stalker, Escritor y Profesor, en medio de la escenografía caótica, representan -en el centro de la herrumbre del espacio- la tragedia humana universal y la permanente inseguridad por el futuro.

Por otra parte, Zhenia, se increpa de la realidad existencial de su vida al estar junto a un Stalker. Ella ha consumado su vida resguardando, cual Penélope, el regreso de su héroe; sin embargo, su espera se ha vuelto monótona y trágica. Esta afirmación de espera trágica se ve acentuada en el uso del *travelling* lateral en el instante que la cámara registra el rostro ensimismado de Stalker que mira a su vez a su esposa y su hija.

¹³ Los años de la URSS se caracterizaron por los impedimentos del desarrollo de las artes como formas de expresión popular en desacuerdos con el manejo geopolítico del país. Entre quienes estuvieron vetados de exhibir sus obras estuvo Tarktarosvky cuya forma de abordaje es a través de la poética de la imagen.



Estas fórmulas existenciales son subrayadas mediante el diálogo de intensidad dramática que realizan los protagonistas: Zhenia y Stalker que de alguna manera, son la representación de la personalidad introspectiva y la manifestación de los demonios internos del director ruso, Andrei Tarkovsky, están de alguna forma implícita en cada una de las personalidades de los tres personajes del filme, los mismos que se caracterizan por mantener una mirada ensimismada, reflexiva y cubierta por una atmósfera de soledad y por el hastío de vivir.

Es pertinente evocar la reflexión que realiza Paul Virilio en *Estética de la desaparición*, a propósito del simbolismo del viaje metafísico que el director ruso destaca a través de la alegoría del trayecto hacia la Zona: “[...] antaño se le aconsejaba al neurasténico viajar para olvidar, viajar paliaba la tentación de suicidio [...] viaje significa, para cada uno, una suerte de repetición en diferido de su último día” (1980, p.74). Es así que el personaje de Stalker se destaca particularmente, su personalidad mesiánica, de intermediario entre las fuerzas escondidas de la Zona y quienes, visitándola, intentan obtener respuestas a sus cuestionamientos existenciales. Este rasgo que caracteriza a Stalker se debe a un intento de redimirse y purificarse ante sí mismo contrario a los demás personajes¹⁴.

Este accionar es consecuencia directa de la desobediencia jurídica establecida por el gobierno que, Stalker -aunque arriesgando su vida o la cárcel-se adentra en un nuevo viaje íntimo hacia el lugar prohibido para dar cumplimiento de su rol de *médium*, entre los personajes: entre el materialismo y el idealismo.

¹⁴ El personaje de Escritor, en cambio, se muestra apático y nostálgico ante el rol de su profesión, acudir a la Zona aclararía su objetivo. El profesor-científico es incrédulo al no creer en que el lugar misterioso le satisfaga, evidenciando su ideología positivista racional que caracteriza a la Modernidad. La manera estoica del Científico lo ofusca ante la posibilidad de encontrar algo las respuestas en la Zona. Los espacios geográficos por los cuales los tres personajes transitan, son a la vez el tiempo pretérito, lugares de configuración de la realidad social, acentuados mediante el plano secuencia desde la salida de la abandonada estación de trenes hasta la frontera alambrada. Un viaje en el que la cámara describe la situación general de la Zona.



La angustia es evocada a través de su *Forma* estética con los planos sostenidos en un Primerísimo Primer Plano (P.P.P) para involucrar a profundidad, al espectador. Un recurso estético del lenguaje fílmico recurrente en el autor que, en el caso concreto de *La infancia de Iván* (1962) llamaría la atención del filósofo y escritor Jean Paul Sartre que un año posterior (en el año 1963) le enviaría una carta considerando el valor estético de estos recursos fílmicos. Estos recursos que dan la Forma estética al concepto, son capaces de incidir en la reflexión filosófica sobre las temáticas existencialistas individuales en un contexto de la caída de las ideologías utópicas planteadas a principios del siglo XIX por el neoclasicismo racional y burgués al cual precede.

Stalker, genera un nuevo matiz estético al género post-apocalíptico, instaurando una poética filosófica-ética, como lo afirma el propio Andrei Tarkovsky en su libro *Esculpir en el tiempo*: “La ciencia ficción no era en *Stalker* sino un punto de partida táctico, útil para ayudarnos a destacar aún más gráficamente el conflicto moral” (1978, p.223), de esta manera, la Forma estética característica del director ruso provee al pensamiento contemporáneo de los elementos detonantes para incursionar en la ontología y esencia humana dentro de un espacio devastado.

Finalmente, el aporte de la estética de Tarkovsky, no sólo a la Ciencia ficción sino a la Estética general, se enmarca desde la conceptualización del cine de autor en el que el cineasta configura la lógica cinematográfica de manera experimental. A ello se añade la poesía visual con imágenes originadas, muchas de ellas, desde el inconsciente colectivo dentro de un marco contextual de la realidad de la Rusia socialista y su atmósfera de tensiones geopolíticas y de los imaginarios de represión al desarrollo de la cultura y a las Artes.

Es por ello que Tarkovsky, a través de las alegorías, supo generar emociones y reflexiones de transcendencia filosófica para la estética cinematográfica, un paradigma para los estudios y realizaciones fílmicas presentes y futuras.

3.5 *Mad Max* (1981) de George Miller

La desaparición de las características de los cuerpos en la uniformidad de la vestimenta civil o militar es paralela a la desaparición de los cuerpos en la unidireccionalidad de la velocidad.

(Paul Virilio en *Estética de la desaparición*)



Fig. 9 Afiche de *Mad Max*

El quinto estudio se centra en la segunda entrega de *Mad Max* producida en 1981. El análisis consiste en describir argumentalmente la obra para luego, desde la fenomenología filosófica baudrillardiana determinar los elementos que establecen los discursos del espacio desértico y, por último, focalizar el aspecto dramático de los personajes post-históricos que han configurado su *hábitat* violento en medio del desierto post-apocalíptico.



Argumento

*Mad Max*¹⁵ narra la historia de un ex-policía Max Rockatansky (Mel Gibson) quien, junto a su perro, viaja por las carreteras australianas rodeando de un desierto angustiante en un tiempo descrito como un futuro post-apocalíptico. En aquel desolado lugar merodean pocos sobrevivientes después de la III Guerra Mundial. De tal manera que Max no habita solo en el desierto. Existe una banda de saqueadores de combustible, liderada por Wez (Vernon Wells) cuyos vehículos intervenidos provocan temor y pánico sobre las demás tribus del desierto. Los autos y camiones han sido intervenidos en su forma original con elementos como la alegoría ideal que representa el reciclaje cultural posmoderno. Los automóviles con alto octanaje proporcionan de la posibilidad de conquista a gran velocidad a la escasa población que intenta sobrevivir. Las motocicletas al igual que los autos, cuentan con los acoples para el arsenal bélico para el sometimiento humano.

Esta atmósfera de humanos bárbaros que conducen máquinas que generan pánico es en el que se ve envuelto -de manera inminente-Max durante su búsqueda de combustible para su auto Ford: Max se encuentra con un helicóptero unipersonal abandonado a un costado de la carretera. Mientras Max verifica, con cautela, el vehículo con hélices, el Capitán Gyro (Bruce Spence) lo sorprende y lo amenaza con una ballesta. El capitán intenta robarle el combustible a Max, sin embargo, Max es defendido por su ágil can. El Capitán Gyro llega a un acuerdo para su liberación: el guiarlo hacia una refinería de combustible, localizada en medio del desierto la cual está gobernada por el tirano Humungus (Kjell Nilsson), de tal manera que Max y el Capitán acampan próximos a la refinería ubicada dentro del territorio denominado Erial.

¹⁵*Mad Max*: Salvajes de autopista. **Título original:** *Max Max*. **Dirección:** George Miller. **País:** Australia. **Año:** 1981. **Duración:** 88 min. **Género:** Acción, ciencia-ficción, thriller. **Interpretación:** Mel Gibson (Max Rockatansky), Hugh Keays-Byrne (Toecutter), Joanne Samuel (Jessie), Steve Bisley (Jim). **Guion:** George Miller y James McCausland. **Producción:** Byron Kennedy.



A lo lejos Max y el capitán intentan encontrar la forma de ingresar a la hermética fortaleza que produce el combustible. En esos instantes Max y el capitán son los testigos oculares de la caza y agresión a Nathan (David Downer) y a su pareja (Kathleen McKay) por parte de la banda de Humungus quienes dejan los cuerpos en medio del desierto.

Max y el capitán trasladan a Nathan, herido de muerte, hacia la tribu a la cual pertenece. La tribu es liderada por Pappagallo (Mike Preston) a quien Max le propone un convenio: la recompensa por el rescate de Nathan a cambio de combustible, pero ante la muerte de Natham no se concreta el trato. Max, antes de su salida, entabla una ligera amistad con Feral Kid (Emil Minty), cuya voz protagónica narra la historia de Max.

Antes de su salida de la fortaleza de la tribu, Max se percata de la llegada de los saqueadores comandados por Humungus, con tres prisioneros miembros de la tribu de Pappagallo. Humungus se aproxima a la fortaleza, con el fin de expulsarlos del territorio del Erial para acaparar el petróleo. Humungus, determina que la tribu salga de sus dominios; para ello, Max y Pappagallo, concretan un nuevo convenio: Max conducirá un camión remolcando un tanque cisterna lleno de combustible (el cual se encuentra resguardado en el interior de la fortaleza) para llevarlo durante el viaje a un lugar llamado Paraíso; sin embargo, el carecen del cambio para remolcar el tanque.

A partir del acuerdo, Max emprende un peligroso recorrido en búsqueda y recuperación del camión que remolcará el tanque cisterna resguardado entre los escombros de la tribu de Pappagallo.

Humungus y la pandilla intentan interceptar el camión que Max conduce de regreso hacia la tribu, produciéndose una lucha épica entre los bandos de Max y Humungus. Este evento da paso a una guerra sobre ruedas durante toda la ruta del éxodo. Wez y Humungus terminan con sus vidas, en tanto que, el resto de la pandilla desiste de la persecución y retornan a los territorios de El Erial.



Max y la tribu logran escapar de la banda de Humungus. Max ha desviado la atención conduciendo el camión cisterna lleno de arena. La tribu logra salvar el combustible necesario para su viaje al Paraíso, camuflado en el autobús en el cual, finalmente se dirigen a su nuevo destino.

La alegoría del espacio desértico

El director australiano presenta desde una cosmovisión no europea, una teoría visual del imaginario post-apocalíptico cuyas bases histórico-culturales se basan en los acontecimientos de la crisis del petróleo de 1973 y su afectación universal, así como los problemas políticos de su país natal. Estos elementos conflictivos geopolíticos confluyen en una interpretación cultural del pensamiento filosófico postmoderno al que Lyotard lo define como la crisis de los *metarrelatos*¹⁶, al igual que el advenimiento de la era del *desierto de lo real* según lo afirma el pensador francés Jean Baudrillard.

Este imaginario del caos dejado tras la crisis financiera global de los setentas está representado en la materialidad del espacio desértico. Miller, acudiendo a la alegoría, y riqueza simbólica del espacio vacío, ha determinado como el lugar de su rodaje los desiertos de *Broken Hill* en Australia. Este es un factor constitutivo por la naturaleza despoblada en el que se puede remarcar los elementos de la incontrolable velocidad y desbordante anarquía de los personajes, una de las características de la tercera Revolución industrial.

El espacio desértico simboliza entonces, la inmensidad del conocimiento caracterizado por las ilusiones y los anhelos no cumplidos. De esta manera, Max divaga en medio de la nada con la esperanza de encontrar el oro negro refinado en combustible que le permita vivir el día: el *aquí y el ahora*.

¹⁶ Dentro de la Forma fílmica de *Mad Max*, los elementos narrativos desarrollan la historia in media res. Los acontecimientos de la devastación son observados de manera extradiegética, descritos a manera de evento sucedido en un tiempo pretérito, al cual los personajes hacen referencia a través de los diálogos.



La realidad desértica y la puesta en escena de los imaginarios apocalípticos están representados en el diseño de arte, así pues, los códigos culturales de la rebeldía y la anarquía social están de manera subyacente, en la intervención de los automóviles, el vestuario de la cultura *punk* y el arsenal bélico que portan cada uno de los personajes. Estos son pues, los elementos que proveen al filme, de una atmósfera hiperbólica, próxima a la realidad violenta registrada a finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

El espacio fílmico enmarca a su vez, la representación de los escenarios inhóspitos, inhabitados y áridos en donde conviven de manera primigenia, los sobrevivientes del apocalipsis, obligándolos a reconfigurar sus imaginarios y percepciones con respecto a sí mismos y al *otro*.

Considerando el desierto como un paisaje caracterizado por la monotonía, el vacío y la soledad, Jean Baudrillard acuña el concepto de *desierto de lo real* para referirse como “[...] vestigios de lo real [...] los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real” (1978, p.6).

Es así que los motivos y las herramientas de carácter altruista para salvar a los elementos de la naturaleza, incluida el hombre, han transmutado en su objetivo humanista por el de conquista, neocolonialismo, barbarismo y hedonismo extremo que destruirán su *hábitat*, convirtiendo de esta manera, en tierra árida, inhóspita y radiactiva.

Gilles Lipovetsky aborda, en este sentido, una reflexión existencial en *La sociedad de la decepción* (2008) evocando la realidad posmoderna de finales del siglo XX:

La ciencia y la técnica alimentaban la esperanza de un progreso irreversible y continuo: hoy despiertan la duda y la inquietud con la destrucción de los grandes equilibrios ecológicos y con las amenazas de las industrias transgénicas. (p.27)-

Por otra parte, la autora argentina Beatriz Sarlo una de las representantes del pensamiento de la cultura universal explica la manera en que el imaginario capital se ha enquistado, como veremos más adelante, en los imaginarios latinoamericanos. Así, pues reflexiona sobre este fragmento de la historia contemporánea comprendida entre los setentas y noventas en su libro *Escenas de la vida posmoderna* (1994) donde describe las situaciones de la humanidad ante el advenimiento de nuevos dispositivos utilizados como herramientas agresivas del capitalismo:

La velocidad de circulación y, por lo tanto, la obsolescencia acelerada se combina en una alegoría de juventud: en el mercado, las mercancías deben ser nuevas, deben tener el estilo de la moda, deben captar los cambios más insignificantes del aire de los tiempos. (p.93)

La velocidad de los vehículos exaltada a través de los planos detalle y su posterior montaje, provee a la obra de Miller, de la atmósfera vertiginosa que caracteriza a la posmodernidad fragmentada. Esta es una herencia directa del montaje estético de Eisenstein al establecer la sucesión de variados planos como el elemento que genera múltiples percepciones de la realidad.



Fig. 10.: Fotograma del filme *Mad Max*



Además del montaje de influencia de Eisenstein, el recurso de la cámara objetiva y el de la cámara subjetiva, se incorpora a la utilización de distintos puntos de vista de la cámara que enfatizan el vértigo contemporáneo.

El estancamiento en el desarrollo tecnológico y científico de los setenta, que ha provocado un desierto, un vacío, una vacuidad existencial en medio del macro desarrollo capitalista que ha alegorizado en *Mad Max*, constituye *per se* el lugar ideal de escape, de los componentes apocalípticos descritos como caóticos, catastróficos y devastadores de los cuales está saturada la realidad real

Las veloces máquinas infunden pánico y más aún quienes las conducen a través de sus acciones de violencia extrema. Estos personajes encarnan la cumbre involutiva de la racionalidad humana al someter a la naturaleza al límite en la extracción de los recursos naturales que provocará la inminente devastación de la humanidad.

En cuanto al diseño de la escenografía, está concebida desde el concepto de la protección hermética de la fortaleza, la misma que condiciona dramáticamente a los personajes, por cuanto existe una separación taxonómica de quien tiene el control de los recursos naturales del que depende directamente de ellos, por tanto, delimita un *otro*, sea extranjero, extraño, saqueador etc., condenándolo a un aislamiento témporo-espacial.

Es decir, existe un elemento “condicionante” directamente relacionado con la escenografía del desierto que conlleva a los personajes nómadas a utilizar la violencia como única forma de sobrevivir. Esta característica del tratamiento dramático del espacio les obliga, además a emigrar de su lugar de origen, hacia nuevas posibilidades de vida a lo que denominan el nuevo Paraíso y del que Max se mantiene exento de acudir proporcionando un final abierto y trágico que el espectador asume como la condena del hombre contemporáneo a divagar permanentemente en medio de las ruinas.



El desierto de lo real y los personajes bárbaros

El espacio fílmico de *Mad Max* está representado en su elemento principal: la fortaleza de la tribu por conseguir su objetivo de emigrar salva de la tiranía de Humungus hacia el Paraíso. En este sentido, Gerald Imbert en *Escenarios de violencia* (1992) es claro en determinar que existe un discurso contemporáneo de la velocidad en el consumo del capital, en el consumo y promoción del salvajismo, institucionalizado a su vez, por los *mass media*:

[La violencia] tiene su antecedente en el contexto ideológico de crisis de los valores colectivos y cuestionamiento del modelo capitalista que se desarrolla en la década de los 60 con la emergencia de una ideología «contestataria». Se amplía con la aparición de la crisis económica ligada a la crisis energética en los años 70 y la extensión del fenómeno terrorista y estalla en la década de los 80 en algunos países europeos [...] con lo que podríamos llamar la crisis de los modelos políticos. (p.16)

Max tiene que conseguir el combustible por mantenerse rodando por las carreteras desérticas cual héroe trágico destinado a girar una y otra vez la piedra de Sísifo, en medio de una atmósfera de amenaza constante por parte de un grupo de bárbaros provistos de la tecnología del motor, así: “El desarrollo técnico-económico también produce subdesarrollos morales y psicológicos ligados a la hipertrofia individualista”. (Morín, 2004, p.68). El cronotopo post-apocalíptico de la carretera en medio del desierto, se presenta como aquel lugar distante sumido en medio del vacío, al cual hay que atravesarlo sin opción a una salida: la utilización de las máquinas que, a su vez constituyen elementos metafóricos de la neo-colonización. Paul Virilio en *Arte del motor* (1996) expresa: Así, el cuerpo "territorial", [...] es rigurosamente configurado y hasta íntegramente reconstituido por la velocidad, velocidad de un desplazamiento físico ayer, velocidad absoluta de las transmisiones microfísicas hoy. (p.114)

El protagonista Max al intentar cruzar la frontera, una frontera imaginaria, se encuentra con la marca delimitadora de la otredad establecida por los guardianes o *watchmen*, que controlan el ingreso a los territorios de Humungus. Ellos dominan al neo-esclavo a través de su liderazgo bélico.



El vacío, el hedonismo, la soledad, la devastación humana, la manipulación genética de los cuerpos del hombre posthistóricos, se evidencia en la biografía de Miller y sus trabajos profesionales realizados en el ámbito de la medicina, características reutilizadas en un contexto estético del filme que profundiza el imaginario de violencia, de finales del siglo XX, así mismo, la codependencia humana a la máquina se ha incrementado desde la creación de las herramientas científicas y tecnológicas, las cuales han permitido el desarrollo de dispositivos y prótesis que Haraway describe con la metáfora *cyborg*. Estas son las causas directas de la devastación humana

En este mismo contexto, en la relación intrínseca entre el hombre-máquina, Mad/Ford Falcon Interceptor Lipovetsky en *La era del vacío* (2005) expresa:

Con el proceso de personalización el individualismo sufre un *aggiornamento* que llamamos aquí, siguiendo a los sociólogos americanos, narcisista: el narcisismo, consecuencia y manifestación miniaturizada del proceso de personalización, símbolo del paso del individualismo «limitado» al individualismo «total», símbolo de la segunda revolución individualista. (198, p.12)

El filme y su discurso subyacente de crítica al sistema capitalista-imperialista y sus políticas de guerra nuclear, avizora la decadencia y el fin inminente del hombre que lo llevaría a situaciones extremas de sobrevivencia cual homínido ancestral. En este sentido, es pertinente recurrir al pensamiento de Gilles Lipovetsky quien en *La sociedad de la decepción* (2006) explica: “El hedonismo de la sociedad de consumo había sacudido los cimientos del orden autoritario, disciplinario y moralista” (p.17).

Así pues, los personajes, hiperbolizados en su salvajismo antimoral, es una de las características que se subrayan los acontecimientos registrados de las distintas etnias australianas que tras la Guerra Mundial del 1945 establecieron su independencia ideológica occidental que en el filme alegoriza con el tratamiento de los personajes que maternizan el anhelo de protección de las agresiones físicas y al mismo tiempo, como elementos de violencia que describe la posmodernidad.



Mad Max entonces, plantea desde su forma estética, un concepto: la soledad permanente del personaje de la post-guerra en medio de un lugar desértico. Es una soledad auto condenatoria, auto-aniquilante, por ello es sisífica, al abordar el concepto de la tragedia griega en diálogo con los elementos del *western*, del *road movie* y del cine bélico-demostrado mediante el buen dominio del lenguaje fílmico del director australiano-la dialéctica apocalíptica del espacio con personajes futuristas enfatizado con un montaje del vértigo y la angustia como los discursos de fin de siglo.

El filme de Miller ha materializado los imaginarios de revolución en contra de un sistema imperante con acciones de saqueo comercial y de monopolio del combustible y que además utiliza como herramientas de temor generado a través de la escasez no solo por el combustible, sino que sucede a la crisis por el agua como lo abordado en *Mad Max furia en el camino* de 2015.

Es evidente que en *Mad Max* el sobreviviente se pone a cada instante a prueba de su voluntad de continuar su camino en el que recolecta rezagos de la catástrofe, cual héroe mitológico (Odiseo, Orfeo, Aquiles) en medio de los espacios inquietantes gobernados por las deidades que castigan al hombre que ha devastado su propio hábitat.

Finalmente, *Mad Max* dentro de la poética individual provee del matiz estético caracterizado por la contraposición de las ciudades devastadas con el árido e inerte desierto australiano como elemento simbólico de la inmaterialidad industrial en la que el hombre bárbaro se muestra en su estado primigenio. Se destaca, de igual manera, el aporte que le provee a la estética post-apocalíptica con los elementos de la velocidad de las máquinas motorizadas que los bárbaros saqueadores han tecnificado con un solo objetivo: implantar el caos en el mundo gobernado por el sistema dictatorial que representa los imaginarios post-apocalípticos contemporáneos.

3.6 *El Desierto* (2013) de Christoph Behl

A propósito de la realidad post-apocalíptica Latinoamericana

La ciencia ficción me pareció la forma más adecuada y certera de hablar de estas cuestiones de trans-humanismo, un término que tiene que ver con todo lo que pone en cuestionamiento la idea del hombre como centro del universo y como una forma estática.

Galel Maidana



Fig. 11 Afiche promocional de *El Desierto*

El sexto filme, al igual que en los análisis precedentes, está estructurado de la siguiente manera: una primera parte contiene la descripción narrativa de su argumento; la segunda, está determinado por el análisis semiótico del espacio citadino y; finalmente, el estudio fenomenológico de los elementos topográficos que han condicionado dramática y psicológicamente a los tres personajes que habitan dentro de la casa.



Descripción

*El Desierto*¹⁷ (2013) narra la historia de tres personajes: Ana (Victoria Almeida), Axel (Lautaro Delgado) y Jonathan (William Prociuk) quienes, tras un desastre nuclear ocurrido en un hipotético futuro post-apocalíptico de Argentina, se han refugiado en una casa-*bunker*. La casa está herméticamente cerrada para la protección de la amenaza y ataque de los *zombies* que merodean entre las ruinas y escombros de la ciudad devastada.

Dentro de esa casa existe un ambiente de tensión entre sus integrantes originado por la separación amorosa entre Ana y Axel, además existe un rencor oculto por parte de Jonathan por la separación de Ana. Los protagonistas, para superar la monotonía y la tensión, recurren a distintas actividades lúdicas consiguiendo, de esta manera, que la convivencia sea menos catastrófica para sí mismos.

Entre aquellas formas de escape de la realidad, se destaca la adecuación de una habitación a donde los personajes acuden para expresar sus sentimientos. Aquel sitio ha sido predispuesto como un lugar de “catarsis” emocional, una purificación a su vez es registrada por una videocámara, un elemento tecnológico que representa la realidad virtual, alterna a la catastrófica.

Al iniciar el filme vemos a Ana que realiza un disparo desde el interior de la casa, a un objetivo fuera del campo visual que para el espectador es un recurso que genera tensión dramática. De forma seguida, se distingue levemente, (por los paneos vertiginosos desde el punto de vista subjetivo) que es un zombi, uno de los entes que caminan entre las ruinas de la ciudad de Buenos Aires.

¹⁷Título original *El desierto* Año 2013. Duración 98 min. País: Argentina. Director Christoph Behl. Guion Christoph Behl. Fotografía Gustavo Biazzi. Reparto Lautaro Delgado, William Prociuk, Victoria Almeida Productora Duermevela / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) / Subterránea Films Género Drama. Romance. Intriga | Drama psicológico. Futuro post-apocalíptico.



Luego, aparece en el plano, dentro de la misma escena: Axel, hombre tatuado que, a través de los textos de su parlamento, describe la situación angustiante del espacio, su hábitat claustrofóbico. Con posteridad, ingresa un tercer personaje: Jonathan. Los tres sobrevivientes interactúan ante una mesa predispuesta en el centro de la habitación. Ana revisa algunas fotografías olvidadas por los propietarios de la casa, mientras que Axel y Jonathan colocan altoparlantes próximos a las ventanas de tal manera que los muertos vivientes se aturden con los sonidos de baja frecuencia.

Al día siguiente, Ana lidera un juego denominado “verdad y consecuencia”. Ana establece las reglas y el tipo de castigo por perder en el juego: fijar la mirada a uno de los zombis que tienen cautivo en el sótano de la casa llamado Pitágoras (Lucas Lagré) quien es utilizado para desahogarse de sus frustraciones y rencores; por otra parte, Axel, en cortos diálogos evidencia el dolor causado por la indiferencia de Ana quien no lo considera como alguien capaz de reestablecer una relación sentimental.

Axel materializa la expresión de sus sentimientos reprimidos por la falta de comprensión de Ana a través de sus tatuajes. Ana evoluciona como personaje al mostrarse amigable con Axel, quien, a su vez, le permite que ella le tatúe. El gesto de añadir más tatuaje a Axel evidencia el punto climático de encuentro de dos polos opuestos y un punto de retorno a la monótona vida que llevan los sobrevivientes encerrados.

Espacios y atmósferas de tensión

Los espacios territoriales nacen a partir del desplazamiento trasfronterizo dentro de una geografía determinada; a ésta se le añade la frontera idiomática, racial, económica, ideológica evocando a la historia de los noventa en el que los discursos de la Era de la globalización cultural y de la Era tecnológica difuminaron las fronteras espaciales entre lo real, virtual e hiperreal, por tanto, capturando a la humanidad en una biósfera hiperreal tecnológicamente desarrollada.



El séptimo arte latinoamericano ha configurado las distintas lecturas de la realidad, en este sentido la incorporación de la Ciencia ficción ha permitido proyectar la memoria colectiva en el imaginario post-apocalíptico en la representación de los espacios latinoamericanos. En este aspecto, el pensador y psicoanalista francés Félix Guattari en *Cartografías del deseo* (2006) expresa que:

[...] la situación del continente latinoamericano en general. Un continente que no ha sido completamente devastado por las semióticas capitalistas latinoamericanas y que dispone de reservas extraordinarias de medios de expresión no-logocéntricos [...] (p.: 90).

La estética post-apocalíptica focalizada en el cine latinoamericano¹⁸ ingresa al discurso universal a través de una estética híbrida por su descripción de la dialéctica entre la realidad/ficción, capitalismo/socialismo, imperialismo/ descolonización.

El tratamiento escenográfico del filme *El Desierto* está estructurado en dos espacios: el primero se desataca por remitir los conceptos de “lo no visto” y el segundo por “lo visto”, desarrollados por el historiador Peter Burke (1937) autor perteneciente a la corriente del vitalismo filosófico. El autor en su libro *Lo visto y lo no visto* (2005) destaca que: “La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos a través de espacios y superficies es bastante evidente” (p. 204). Esta afirmación considera; por tanto, que las imágenes describen situaciones histórico-culturales a través de los recursos iconográficos del Séptimo arte.

¹⁸ Los países latinoamericanos, han explorado a principios del siglo XXI la forma estética de la Ciencia ficción, a través de los filmes como: *Los Santos Sucios* (2009) de Luis Ortega, *Los últimos* (2016) de Nicolás Puenzo y *La parte ausente* (2012) de Gaelle Maidana. Una perspectiva distinta al tratamiento del concepto descolonizador y antimperialista del cine realista del “Tercer cine:” La *hora de los hornos* Fernando Solanas y Octavio Getino describe en su forma la realidad neocolonialista latinoamericana.



La ciudad “no vista” que plantea Behl en *El Desierto* se mantiene de manera oculta en el discurso de la memoria histórica de Argentina dictatorial de los sesentas con el que se describe los espacios ciudadanos, al igual que el arte y la cultura se mantuvieron durante los años 1976-1981 ocultos y sitiados por el sistema militar del General Jorge Rafael Videla.

Estos imaginarios latinoamericanos de tono apocalíptico son abordados desde la reflexión de la pensadora argentina Beatriz Sarlo al decir que:

A la salida de las dictaduras del sur de América Latina, recordar fue una actividad de restauración de lazos sociales y comunitarios perdidos en el exilio o destruidos por la violencia de estado. Tomaron la palabra las víctimas y sus representantes (...) (2005, p.60)

Es decir, los conceptos teóricos de Burke y Sarlo describen desde la perspectiva filosófica, una ciudad ausente y oculta enfatizada con el recurso narrativo de la elipsis y del fuera de campo visual puntualizando el contraste de dos elementos: la exterioridad desaparecida y la interioridad alienada.

El espacio interior del hogar es el único lugar visto y percibido por el espectador donde los tres personajes deambulan y huyen de sí mismos. Personajes inmersos dentro de una jaula de paredes calcinadas. El hogar históricamente es símbolo de refugio de la humanidad primigenia. En la casa, si bien en el origen etimológico de la palabra tiene su connotación positiva de “refugio” o “familiaridad”, existe su punto significativo de inflexión antagónica al establecerse como el lugar de distintos grados de tensiones personales que han configurado sus habitantes, imposibilitando, al mismo tiempo, el abandono a aquel infierno por distintas situaciones psíquicas o culturales.

El concepto se hace Forma desde el punto de vista de la Dirección de arte de los espacios escenográficos y de los objetos al proveerle de una personalidad y vida propia, cuyas habitaciones y su mobiliario desgastados funcionan como metáforas del inconsciente.



Fig. 12: Fotograma de *El Desierto*

Todo ello se ambienta dentro de una atmósfera angustiante que el espectador comparte a través del plano secuencia. Las Formas estéticas articulan la historia y los imaginarios del fin de los tiempos, dentro de la realidad contemporánea, a su vez abordada desde el pensamiento posmoderno.

La atmósfera dramática angustiante del filme justifica el encierro de los personajes en las habitaciones y en el sótano de la casa. Se trata de describir la situación que genera el temor por la amenaza del exterior a propósito de la realidad de las ciudades híper-saturadas con “zombis” alienados por la tecnología y el consumismo. Respecto a ello, Beatriz Sarlo anuncia en *Escenas de la vida postmoderna* (1994) que:

De los barrios de clase media ahora no se sale al centro. Las distancias se han acortado no solo porque la ciudad ha dejado de crecer, sino porque la gente ya no se mueve por la ciudad, de una punta a la otra. Los barrios ricos han configurado sus propios centros, más limpios, más ordenados, mejor vigilados, con más luz y mayores ofertas materiales y simbólicas. (P.11-12).



Ahora bien, en la relación entre espacio ficcional y el referencial o histórico, Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario* (2001) expresa:

[...] la conjunción de la realidad en movimiento y de la apariencia de las formas lleva consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva [...] esta verdad objetiva despierta cierta participación afectiva ligada a la vida real. (p.109)

Los elementos narrativos del espacio se complementan con el tiempo narrativo de la historia que en el filme trasgreden los cánones occidentales al priorizar los tiempos contemplativos, proporcionando una lectura de características filosóficas. Esta forma de violentar el canon del tiempo-espacio narrativo lo constituye, dramáticamente, la rutina diaria de los tres sobrevivientes con el afán de escarpar de la realidad, “salvaguardando” sus vidas.

Una de las formas de escape del espacio real es a través de los dispositivos tecnológicos proporcionados por el sistema capitalista que permiten la construcción de otros espacios “alternos” de huida virtual construidos a través de los videos. Un elemento dramático que constituye el punto de conexión entre Axel y Ana al romper con la comunicación directa y personal. A lo que Manovich en *El lenguaje de los medios* (2005) expresa:

[...] la idea de temporalidad: la pantalla clásica muestra una imagen estática y permanente, mientras que la pantalla dinámica muestra una imagen del pasado en movimiento y, finalmente, la pantalla en tiempo real muestra el presente. Y, en segundo lugar, la relación entre el espacio del espectador y el de la representación (definíamos la pantalla como una ventana abierta a un espacio de representación que existe, él mismo, en nuestro espacio normal. (págs. 155-156).

La acción de emigrar a nuevos espacios reales o virtuales por causas diversas que presenta el filme se ve acentuado por la utilización del plano secuencia, con el que se describe la desvinculación, la desaparición del “Otro”. Gastón Bachelard en *Poética del espacio* establece la trascendencia dramática que tienen las habitaciones de una casa en



los personajes: “Desde ese momento, todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes” (1965, p. 28).

A este discurso reflexivo de la realidad contemporánea con características apocalípticas, se suman desde la latinoamericanidad, las teorías de la globalización como mecanismo de control cultural, el de la transculturalidad, y las nuevas teorías de la desaparición del hombre latinoamericano por los fenómenos capitalistas de la globalización y aculturización. Esta inestabilidad o desequilibrio social está representada en la metáfora zombi, devenida por la alienación consumista y consumida, tal como lo afirma Zygmunt Bauman en *Trabajo consumismo y nuevos pobres* (1998):

La "clase marginada" es una categoría de personas que está por debajo de las clases, fuera de toda jerarquía, sin oportunidad ni siquiera de la necesidad de ser readmitida en la sociedad organizada, esta gente sin función, que ya no realiza contribuciones útiles para la vida de los demás y, en principio, no tiene esperanza de redención. (p.103).

Aislados por la historia

La dialéctica existencial configurada en los dos espacios fronterizos: el espacio abierto pero peligroso contrapuesto al espacio micro reducido-claustrofóbico y de salvación son factores que influyen psicológicamente en los personajes que colapsan por la situación geopolítica externa que alegoriza el filme. El concepto de frontera, como línea divisoria entre dos o más espacios, no se refiere a los espacios territoriales exclusivamente, sino que además comprende las fronteras personales, generados a partir de los prejuicios preestablecidos que demarcan la frontera de la otredad, y su representación en los personajes anónimos zombificados.

Esta situación en la que conviven los personajes: un temor constante provoca alteraciones psicológicas para lo cual, han predispuesto en la habitación aparte donde pueden expresar sus sentimientos ante una cámara de video, una especie de claustrofobia espacial, utilizada por cada uno de los personajes, con un tiempo límite con el objetivo de neutralizar la esquizofrenia.



Aquel proceso de tránsito, desde un lugar caótico hacia otro sitio de inestabilidad en el interior de la casa, es la situación con la que los personajes se enfrentan a ambientes antagónicos; por tanto, el espacio geográfico interno y laberíntico de la casa condiciona y evidencia sus fobias, y sus miedos al exterminio individual o a la anonimidad:

Es en el anonimato de los no lugares donde se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos. Habrá, pues, lugar mañana, hay ya quizá lugar hoy, a pesar de la contradicción aparente de los términos, para una etnología de la soledad. (Augé, 1992, p.60)

En cuanto a la caracterización de los personajes, Ana es una mujer solitaria que empieza a sentirse como uno de los zombis que habita dentro de la casa. Por otro lado, Axel, a través de su cuerpo tatuado, instaura la alegoría de las marcas y huellas del dolor en la piel histórica latinoamericana y Jonathan representa el enemigo silencioso siempre esperando la oportunidad. Finalmente, Pitágoras el enemigo presente que espera la liberación para atacar a sus captores.

En término simbólicos, los tres personajes al capturar y encadenar a Pitágoras, en el sótano, constituye el gesto de apropiación y el anhelo de resistencia al exterminio inminente que ha planteado la posmodernidad, así pues:

En este espacio planetario global, ya no se puede trazar un límite tras el cual pueda uno sentirse verdadera y absolutamente a salvo. Y esto es definitivo: vale para hoy tanto como para cualquier futuro que podamos imaginarnos. Cada sitio concebible que uno ocupe en un momento dado, o en el que pueda ubicarse en otro, está indefectiblemente dentro del mundo, y destinado a permanecer en su interior para siempre, se entienda por esto último lo que se entienda. En este mundo agotado, somos todos residentes permanentes sin otro sitio a dónde ir. (Bauman, 2011, p.3)

Los personajes, aunque comparten el espacio, son distintos y están condicionados por su historia personal. El único espacio temporal es el instante lúdico: semejante al juego de relaciones sentimentales que establece Gonzalo Garcés en *Los impacientes* (2000) tiene relación con el filme en el que tres amigos entran en conflicto por el amor de una mujer y ella el centro de articulación dramática.



El espacio de juego idílico, consigna de manera subtextual, a la serie de cambios de las reglas de juego, muy similar a las modificaciones constitucionales que incurren en determinados órdenes gubernamentales guiados por el interés individual capitalista.

De esta manera, las distintas formas de accionar en contra de los grupos humanos de migrantes y desplazados por las guerras o las dictaduras son consecuencias directas de la articulación del sistema universal del poder. Esta situación hace que los personajes de *El Desierto* se sumerjan en sus sentimientos y recuerdos en la soledad. Una de las consecuencias de la situación crítica del micro espacio, es que la catástrofe del exterior ha condicionado a sus protagonistas a sus grados de crisis existencial

El filme de Christoph Behl dota de un giro importante para la estética post-apocalíptica desde la mirada latinoamericana con elementos metafóricos del espacio simbólico y personajes alineados: la casa-bunker y el zombi. Estos personajes se movilizan dentro del mundo post-apocalíptico intentando buscar su verdad en medio de las ruinas culturales, así sus lugares cerrados constituyen el imaginario del viaje interior.

Finalmente, el matiz de la Estética post-apocalíptica de *El Desierto* consiste en establecer la diferencia de personajes encerrados por la situación contextual del exterior, como demarca *Five*, de Oboler, a través de la situación de encierro en sí mismos y esa imposibilidad de deliberación; es decir la cárcel la construyen sí mismos de la cual no hay escapatoria, aunque a través de los simulacros intenten restablecerse, un discurso distinto y único pues logra confluir y reinterpretar el contexto geopolítico que caracteriza a Latinoamérica espacial e ideológicamente sitiada por distintos elementos exógenos que definen las pretensiones neocoloniales propugnados desde el sistema capitalista mundial, cuya evidente consecuencia es la implantación de los imaginarios de la devastación ideológica que intenta sobrevivir a los impases del capitalismo. *El Desierto* es, pues, en cierta medida, el sentido post-catastrófico de América Latina dentro del imaginario del caos universal.

3.7 *Quito 2023* (2013) de Fernando Moscoso

Y además con un hastiado e inútil miedo se protegen de los paradigmas que desde hace meses ya no irrumpen en las noches de ese Quito oscuro y devastado.
(Huilo Ruales Hualca, *Leyendas olvidadas del reino de la Tuentifor*)

El hombre está construido para su destrucción
(Marco Antonio Rodríguez, *Historia de un intruso*)

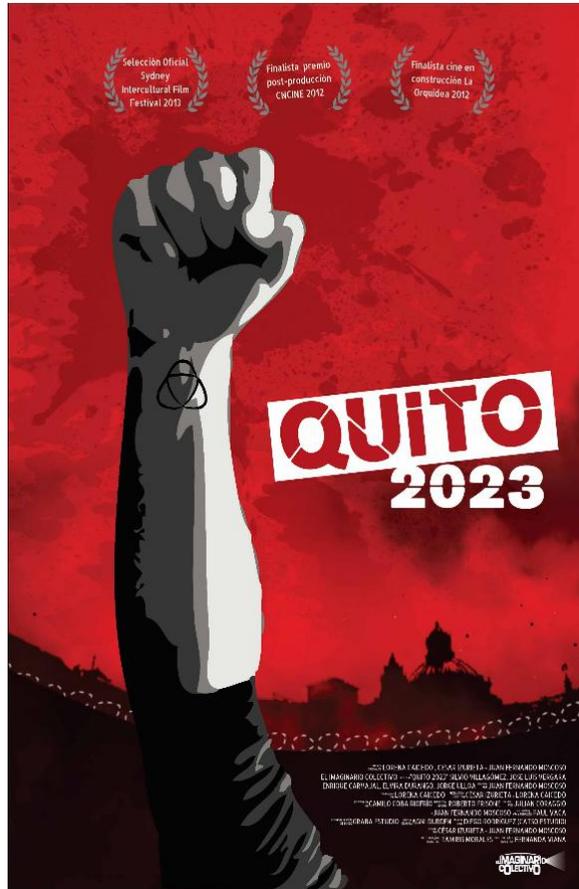


Fig. 13 Afiche de *Quito 2023*

El séptimo caso de análisis corresponde a *Quito 2023*, de Fernando Moscoso. Para su efecto, se describe el argumento, luego se analiza la importancia que tiene el espacio geográfico “clandestino” como el sitio alegórico del origen de la rebelión social en contra del sistema gubernamental neocapitalista enquistado en el imaginario ecuatoriano.



Descripción

Mientras se presenta los créditos de inicio de la película se asiste a una breve retrospectiva histórica política de los derrocamientos gubernamentales del Ecuador: las dictaduras de militares perpetradas por los gobernantes: Rodríguez Lara en 1976, y el abuso de poder de Febres Cordero entre los años 1984-1988. Una voz narrativa en *off* anónima, complementa la información visual a la que precede, ubicando de manera geográfica, la situación geopolítica de la ciudad de Quito “amurallada”; el General Ponce (Enrique Carvajal) da una entrevista a los periodistas en el Palacio de Carondelet.

Durante la entrevista del General Ponce, se muestra un lugar clandestino y bélicamente distribuido como fuerte de mando que acoge a un grupo de los rebeldes quienes están envueltos por una atmósfera de consternación. Santiago (Silvio Villagómez), uno de los rebeldes, aparece en escena y dialoga con Francisco (Jorge Ulloa) acerca de las posibilidades de éxito de la misión. Santiago se manifiesta dubitativo sobre la situación, puesto que el dictador está fuertemente custodiado por las fuerzas del orden.

Francisco arenga a Santiago en la posibilidad de éxito de los ideales. Pocos minutos después ingresa Marcos (José Luís Vergara), el segundo líder de la revolución, quien emite instrucciones de manera autoritaria para la ejecución del golpe.

En el instante que Marcos se dispone a pronunciar la fase tres del plan, es interrumpido por Santiago, determinando su carácter por su discurso de tono apacible sobre la situación en la ejecución del plan. Santiago abandona el lugar seguido por Marcos demostrando con claridad, la lucha de ideales: las posibilidades de éxito o el fracaso de la revolución y la fragilidad de la ideología revolucionaria. Las acciones antagónicas de los personajes establecen lo absurdo que parece el imaginario revolucionario, pues al tratar de combatirlo, se utilizan los mismos elementos que caracterizan un estado dictatorial.



Marcos controla la revolución presionando a su camarada Santiago. Tras la discusión, el desplazamiento se da no solo de lugar sino a nivel de personalidades, entre lo ilusorio y lo realista, y la amistad. Lorena (Elvira Durango) constituye un punto neutral y pacificador del ambiente del conflicto, además de un elemento protagónico, que aclara la situación dramática; pues establece que se trata de una “revolución mental”.

Un informante comunica a los ministros la situación del desplazamiento, la ganancia de territorialidad de los grupos rebeldes y la aproximación al Palacio de Gobierno. Se evidencia un totalitarismo que controla las comunicaciones que permitirá neutralizar a los grupos rebeldes y la captura de Francisco quien es llevado a un calabozo para torturarlo a cambio de información que conlleve a la captura de toda la patrulla revolucionaria.

El secuestro de Francisco, por parte de Ponce, motiva a Marcos y a Santiago a confluir sus objetivos, dejando de lado sus diferencias personales. Marcos y Santiago mantienen una conversación anecdótica de sus vidas, logrando disipar la tensión. Santiago se muestra más confiado y da inicio a la ejecución del plan: ingresar al Palacio y enfrentar a Ponce.

Las acciones del grupo rebelde, opositor al gobierno, llegan a su término. Santiago incursiona en el Palacio de Gobierno. Su enfrentamiento ideológico con Ponce- con características de tensión dramática- conduce al dictador al suicidio.

El conflicto culmina luego de diez años de luchas y desconciertos. Santiago ve morir a Marcos tras haber recibido un impacto de bala. Santiago regresa a la fortaleza, donde es asesinado por un desertor, mientras Lorena la acoge entre sus brazos.



El Espacio e ideologías

El análisis del espacio del filme *Quito 2023*¹⁹ determina tres espacios simbólicos claramente definidos:

a) El Palacio de Carondelet como el lugar en donde se articulan los imaginarios sociales dictatoriales alienantes,

b) El cuartel del mando donde el grupo rebelde configura, con los elementos de clandestinidad el sitio estratégico de rebelión social y

c) La ciudad no vista “ocultada” al espectador, que representa una ciudad desterrada, no registrada visualmente, sino a nivel referencial o nominal con el propósito de evocar los sonidos de la memoria colectiva.

En el caso del simbolismo del Palacio de Carondelet de *Quito 2023* deviene de la relectura histórica del filme, pues representa el espacio en donde se ha gestado- y se continúan gestando- los imaginarios del caos y rebelión social utilizando los discursos anticoloniales, en contra del sistema que -utilizando las herramientas mediáticas- intenta dominar a la población.

El segundo espacio: el cuartel de mando del grupo revolucionario está caracterizado por su “ocultamiento”, y clandestinidad, cuyo significado se asocia a lo subversivo y rebeldía. Este espacio contiene los grupos poblacionales culturalmente periféricos a las que Jean Baudrillard denominaría como las *mayorías silenciosas*.

¹⁹El Imaginario Colectivo. “QUITO 2023” con: Silvio Villagómez José Luis Vergara Enrique Carvajal Elvira Durango Jorge Ulloa. Escrito por Juan Fernando Moscoso. Producido por Lorena Caicedo. Producción Ejecutiva César Izurieta y Lorena Caicedo Fotografía de Camilo Coba Riofrío. Dirección de arte Roberto Frisone. Editado por Julián Coraggio y Juan Fernando Moscoso. Dirección VFX y Animación Paúl Vaca. Postproducción de Sonido Graba Estudio. Música Original Agni Durden. Mezcla Final Diego Rodríguez (Catso Estudio). Dirigido por César Izurieta y Juan Fernando Moscoso.



El tercer espacio, el percibido, a nivel sonoro por los protagonistas y por los espectadores, está representado por las voces ausentes de la masa poblacional que subsiste a los últimos días de la revolución cuyo clima es el derrocamiento definitivo del General Ponce. La ciudad no vista a que Beatriz Sarlo se refiere es un lugar anónimo, neutralizado, adormecido por el sistema a través de la represión y el autoritarismo.

Los dos grupos, principalmente antagónicos que, en la realidad ficcional ocupan espacios de manera clara, se definen por su oposición pues, son el resultado de la dialéctica del capitalismo universal y la necesidad de liberación de la misma. En este caso, es pertinente la cita de Paul Virilio que *Ciudad pánico* (2011) expresa: “[...] el terrorismo de masas es un poderoso revelador de repentina globalización del caos” (p.97). Es un concepto que toma forma claramente a través de los discursos mediáticos que el filme evoca con persistencia.

En este sentido, Gerald Imbert en *Los Escenarios de violencia* (1992) se refiere a la realidad de los medios masivos que, en el contexto de Ecuador ficcional, están en manos de grupos de poder económico nacionales con componentes del capitalismo internacional quienes proporcionan el mecanismo ideal para el consumo y el hiperconsumo como factores distractores de la realidad política de Era contemporánea.

Esta afirmación de Imbert establecería la justificación de tal forma en que los grupos declarados en rebeldía toman las decisiones de contraponerse al sistema. La premisa, entonces, está presente en el filme de *Quito 2023* en la que se ha conformado un equipo de revolucionarios dispuestos a invadir el Palacio y derrocar al tirano, cuya autoridad y prepotencia está representada en el diseño de arte y acentuado con el lenguaje cinematográfico.

Existe dos espacios topográficos que condicionan dramáticamente a los personajes, los cuales se evidencia a través de los códigos del lenguaje fílmico: El Palacio de Carondelet es el lugar en el que se encuentra el dictador Ponce quien mantiene el dominio y control del territorio de la capital ecuatoriana, este concepto se



ve enfatizado a través del uso del punto de vista la cámara en contrapicado y con el uso constante del *travelling* de avance, mientras que los espacios que acogen a los rebeldes son registrados desde el punto de vista normal y con el uso de la cámara al hombro, a fin de involucrar al espectador como parte de la rebelión que narra el filme.

En cuanto a la escenografía del segundo espacio, en donde se ha gestado la rebelión, está configurado como el lugar de centro del mando del grupo insurrecto. El grupo planifica ejecutar la última etapa para el derrocamiento del dictador. Este espacio contiene en su atmósfera, los anhelos y utopías de un país asaltado por la ideología pseudo-capitalista.

La ciudad de Quito en el año 2023, según la asignación nominal de sus personajes, está amurallada y protegida por las fuerzas del orden de Ponce, un militar debidamente informado de lo que sucede con los ciudadanos en los últimos días de ejecución de la revolución.

El espacio topográfico de *Quito 2023*, se mantiene como un elemento intermedio, exógeno a la mirada del espectador a través de la utilización del recurso del “fuera de campo visual”, sin embargo, es evocado a través del sonido de las voces de protesta y a través del recurso de la analogía nominal presente en los diálogos de los personajes que constantemente muestran su preocupación por que ellos han “confiado” en la revolución gestada en la clandestinidad.

El centro histórico de la capital se ha constituido, de esta manera, como el espacio de permanente concentración y de luchas ideológicas. Es también un punto de encuentro de miles de ánimas anónimas que se confunden entre quienes han hecho del espacio su lugar de permanencia.



El espacio fílmico perteneciente a los rebeldes es ampliado en su significado a través de la configuración de los planos secuencia y de los movimientos de cámara con constantes paneos, los cuales permiten asimilar y evidenciar el escenario dramático de los personajes que describen a través de los parlamentos, una ciudad inexistente en el exterior.

El cuartel de rebeldía mantiene el imaginario militar al cual se oponen, pues tienen material y dispositivos bélicos, manejan lenguaje y los códigos militares, disponen de las cartas topográficas digitales con las cuales pueden de manera simulada, conocer a la ciudad capital. En cuanto a los mapas en tercera dimensión Augé los denomina “representaciones”. Estas representaciones marcan las estrategias de posicionamiento militar, permitiendo derrocar a los vigías que acordonan la “muralla” de la ciudad.

La planificación del derrocamiento está debidamente trazada en una simulación del lugar, un mapa virtual, que les provee a los personajes de un “eventual triunfo”, es por tanto un *simulacro* como afirma Jean Baudrillard:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio. (1978, p. 5)

Dentro de una lógica de “bunkerización”, los elementos como la profundidad de campo, la iluminación dura sobre la escenografía y personajes, la elipsis de información u ocultamiento, el anonimato, la subversión en el subsuelo etc., son los lugares propicios de la planificación de la rebelión. Es pertinente, al respecto la afirmación de Paul Virilio en *La inseguridad del Territorio* (1999) al decir que:

El centro de las ciudades explota de nuevo y se pulveriza invivible, irrespirable, se desertifica para dejar lugar a los aparatos directivos, verdaderos bunkers de la administración de la policía, de la información. (p. 30)



Fig. 14. Fotograma de *Quito 2023* (2013) de Fernando Moscoso.

La configuración del lenguaje cinematográfico separa categóricamente los dos escenarios: mientras que el Palacio de Carondelet se mantiene la estoicidad de los planos mediante la cámara en rieles, en el espacio de los rebeldes la cámara está sobre el *steadycam* lo que permite generar la tensión e inestabilidad dramática del grupo de rebeldes previa la trasgresión de la frontera para el derrocamiento del dictador.

El concepto de frontera tradicionalmente conocido por las grandes áreas divisorias impuestas por la jurisdicción política evidencia, a nivel ideológico de las tendencias de izquierda y de derecha, las mismas que construyen fronteras imaginarias que causan a la vez división social.

El lugar sugiere una transición desde la inestabilidad política y económica hasta establecer un estado nuevo retratando el imaginario post-apocalíptico ecuatoriano en donde se mantiene la esperanza de días mejores. Este es el elemento metafórico del restablecimiento de las leyes y el orden mediante de la fuerza subversiva.



Al respecto Homi Bhabha manifiesta:

El discurso de la minoría impone el acto de emergencia en el entremedio antagónico de la imagen y el signo. Cuestiona las genealogías del “origen” que llevan a reclamos por la supremacía cultural y la prioridad histórica. (1994, p.193).

Por tanto, el lugar ficcional de *Quito 2023* determina las referencias del lugar real, a través de los elementos técnicos de la escenografía y la configuración del lenguaje cinematográfico. Estos elementos estéticos proveen de una atmósfera de tensiones entre la clandestinidad subversiva y las marcas del discurso dictatorial.

El espacio devastado: el condicionante dramático de la revolución

En *Quito 2023* la geografía topográfica configurada en el espacio escenográfico del filme es un elemento condicionante en el rol protagónico de los personajes, que por su estado de encierro permanente y de control, lo asumen desde la percepción de rebelión y de insurgencia ideológica.

Los imaginarios ecuatorianos del caos, que hacen síntoma en los comportamientos de la población juvenil por su ímpetu de rebeldía, se encaminan en distintas formas: la delincuencia, la drogadicción, en la proliferación de los grupos revolucionarios, que devienen de las distintas problemáticas sociales.

Estos problemas generados por los grupos sociales son identificados como formas de expresión de su “sentido de pertenencia” y necesidad de cambio social. Es decir, “reaccionan” a la violencia generada desde el fallido discurso político, caracterizado por las promesas demagógicas que esconden intereses económicos particulares, generando inestabilidad gubernamental e inestabilidad económica nacional, lo que deviene en un pánico inconsciente en la cultura, que a su vez evidencia el imaginario de una catástrofe inminente.



En este caso, Marcos y Santiago son protagonistas contrapuestos por sus personalidades que, desde la clandestinidad, activan elementos de cohesión, contradicción y camarería cargados de acciones dramáticas en pro de un objetivo específico: derrocar a Ponce. Una vez librados los conflictos personales de los líderes revolucionarios, el plan se encamina al éxito. Esto permite aclarar el objetivo ulterior: la libertad individual de los involucrados y por ende de la colectividad revolucionaria que esperan en los exteriores.

De esta manera los personajes anónimos que habitan el espacio del Quito “no visto” se mantienen al margen de los hechos para enaltecer la heroicidad del grupo subversivo; sin embargo, las voces en *off* son determinantes a nivel dramático por cuanto arengan la revolución.

Aquellas voces, en el instante de la ejecución del derrocamiento, anuncian el virtual triunfo de la libertad, un recurso sonoro metafórico, mientras la cámara registra la derrota del dictador. Al respecto Homi Bhabha expresa: “El sujeto nacional [...] provee tanto una posición teórica como una autoridad narrativa para las voces marginales o el discurso minoritario”. (1994, p.187).

Es importante resaltar que Quito 2023 se caracteriza por constituirse dentro de las filmes que abordan la Ciencia ficción, muy al estilo de los filmes de serie B norteamericanos de los cuarentas, acudiendo en este caso exclusivamente a dos espacios: una representación aproximada al Palacio de Carondelet y un bloque de dormitorios de las unidades militares del Ejército Ecuatoriano y el tercer espacio, mencionado a través de los diálogos que funcionan sin la necesidad de recurrir a los extras y figurantes que necesitaba la producción de aquel filme.

En cuanto a la determinación de los espacios escenográficos y sus elementos forman parte de las caracterizaciones del carácter ideológico del filme intrínsecamente relacionadas con la historia nacional que los representan.



En este sentido, Mauro Cerbino expresa:

Masculinidad hegemónica, ausencia de espacios lúdicos de recreación, debilitamiento de la función simbólica de los ritos de cohesión son algunos elementos que asoman en el ámbito de lo cultural. Inseguridad y conflictos, riesgos de disolución del lazo social como definitiva de la ausencia de referentes colectivos en el espacio público y su privatización, [...] Desempleo, subempleo y precariedad laboral, empobrecimiento, falta de oportunidades laborales, contradicción entre poder adquisitivo y ampliación del consumo tienen que ver con lo económico. (2012, p.34)

Santiago se instaura como un “mártir” de la revolución lo cual deviene en la acción climática enaltecida por la lucha de dos espacios: el de la superficie desde donde se controla a la población: el Palacio de Carondelet (Ponce) y el espacio clandestino: la fortaleza de la rebelión (Santiago). Este giro dramático genera en Marcos y Santiago la unificación de las fuerzas focalizarse en el objetivo revolucionario derrocar a Ponce.

Cabe apuntar el rol dramático de la mujer (Lorena) dentro del grupo de rebeldes al constituirse como detonante de rivalidades entre los dos líderes, pues Lorena obtiene privilegios ante los demás miembros por órdenes directas de Santiago por lo que genera cierta desautoridad en Marcos; sin embargo, se instaura al mismo tiempo como elemento mediador entre las fuerzas de los líderes. Lorena es pues quien guía racionalmente por el camino de la verdadera revolución: la mental, un concepto en el que confluye las “ideologías revolucionarias”, que intenta reconstruir el espacio de la realidad ecuatoriana y que el filme representa a través del planteamiento de los conflictos de intereses personajes en el proceso de construcción de la democracia utópica de un país latinoamericano del 2023.

Finalmente, el análisis de *Quito 2023* permite establecer que los espacios de control y dominio del poder responden a condiciones de estructuración sistémica del neocapitalismo que afectan en la configuración de los imaginarios culturales y su crítica directa a la historia política del Ecuador. A esto se agrega las características trágicas donde el héroe es un mártir en una sociedad injusta y dictatorial que forma parte del ideal utópico de reconstruir la nación libre y soberana.



CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El breve paneo histórico de la teoría de la Estética del cine ha permitido dilucidar sus tres etapas claramente definidas por sus distintas metodologías de análisis fílmico. A partir de esta revisión, se ha acogido como referente analítico la metodología historicista perteneciente a la tercera etapa de los estudios filosóficos del Séptimo arte, la cual ha sido desarrollada en el contexto del pensamiento del vitalismo posmoderno.

La metodología historicista ha permitido trazar el camino hacia la comprobación de la hipótesis planteada inicialmente para esta investigación: los siete filmes post-apocalípticos (cuyos años de producción están comprendidos entre los años 1927 y 2013) mantienen en sus distintos matices formales la relación intrínseca entre la historia y los imaginarios del fin del mundo. En efecto, hay un diálogo con la cadena de sucesos catastróficos que han caracterizado al siglo XX y a las décadas de principios del siglo XXI: la Primera y Segunda Guerra Mundial, las guerras frías, las revoluciones sociales, las dictaduras militares, la guerra biológica y cibernética etc.

En el plano estético, el abordaje analítico se ha focalizado en dos de los elementos primordiales que conforman el texto fílmico: a) el espacio escenográfico y b) la influencia dramática de aquel espacio en los personajes. Por esta razón, ha sido necesario articular la teoría de la Estética del cine y la teoría de la Filosofía posmoderna, especialmente con los pensadores que mantienen un tono “apocalíptico” en la lectura y en la reinterpretación de la realidad contemporánea.

Entre los autores con quienes se ha establecido el diálogo teórico-filosófico se destacan: Marc Augé, Zygmunt Bauman, Paul Virilio, Susan Sontag, Slavoj Zizek, Jean Baudrillard, Beatriz Sarlo y Mauro Cerbino cuyas reflexiones del hombre posmoderno y los espacios por donde transita, se han configurado por los imaginarios culturales principalmente referidos a “el fin de los tiempos” representados a su vez, en cada caso fílmico abordado.



De la primera obra cinematográfica analizada *Metrópolis*, de Fritz Lang se determina que el diálogo establecido con las teorías de la Sobremodernidad y el anonimato humano planteados por Marc Augé explican las Formas estéticas del escenario laberíntico y expresionista por donde los personajes se instauran como entes anónimos y organismos mecanizados, a lo que Haraway se refiere como *cyborgs*.

El filme *Five* en cambio, al establecer los diálogos con las teorías de la posmodernidad líquida de Zygmunt Bauman se determinó que los imaginarios del miedo a la desaparición definitiva de la humanidad se evidencian de manera codificada en el tratamiento de los personajes del filme, pues lo expresan tácitamente en sus textos dialogales y de sus monólogos interiores comprobando de esta manera, los imaginarios del miedo enquistado en la cultura norteamericana. Estos imaginarios se gestaron en la Guerra fría que devinieron en un pánico colectivo de temor al *Otro*.

La tercera obra considerada para el análisis la constituyó *La Jetée*, de Chris Marker la cual, desde una visión europea, establece que los imaginarios del fin del mundo están resguardados en la memoria del hombre universal que a su vez emergen de forma inconsciente en determinadas situaciones extremas del hombre. El concepto de desaparición de la memoria histórica se desarrolla acudiendo a la ontología de la foto fija y a la voz en *off* del narrador subrayando en su universalidad temática. Por tanto, para comprender su lógica y su esencia ha sido necesario recurrir a las teorías de la metáfora de la memoria en la fotografía planteadas por Susan Sontag.

El filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, por el contrario, es una obra intersticial entre la modernidad y la posmodernidad cuyo matiz de aporte estético al cine post-apocalíptico se caracteriza por incorporar desde el existencialismo, las reflexiones de características filosóficas del *zen* del espacio devastado y en ruinas que metaforizan el vacío humano. Por ello, ha sido importante el pensamiento filosófico del psicoanalista lacaniano Slavoj Žižek en torno a la realidad catastrófica del hombre contemporáneo.



Al finalizar los setentas, la estética general del cine post-apocalíptico se matiza con los elementos de la representación de la posmodernidad a través del vértigo existencial que provoca la velocidad de las máquinas motorizadas. Esta estética está representada en el filme australiano *Mad Max*. La vertiginosidad posmoderna que alegoriza el filme de Miller generó el diálogo textual con las teorías filosóficas de planteadas por Lyotard y Baudrillard quienes establecen el fin de los macro relatos dentro del contexto de un desierto de lo real que caracteriza a las últimas décadas del siglo XX, aún vigentes al iniciar las primeras décadas del siglo XXI.

Latinoamérica ingresa a formar parte del discurso post-apocalíptico con el filme *El Desierto*, de Christoph Behl. En el filme están representadas las alegorías *zombie* las problemáticas geopolíticas dictatoriales aún presentes en la memoria colectiva de la cultura hispana. En este caso, existen varios elementos que refieren a los imaginarios de la Argentina dictatorial. Los espacios exteriores no vistos generan en la acción del personaje de configurar los espacios interiores como cubículos de protección de sí mismos. El filme describe el pánico a la degradación individual a llegar a transformarse en un zombi más de la historia a las que Beatriz Sarlo y Graciela Sarti refieren en sus estudios de la Latinoamérica contemporánea.

En el filme *Quito 2023*, de Fernando Moscoso evoca al diálogo teórico con las reflexiones filosóficas ecuatorianas, entre las cuales se destaca las generadas por Mauro Cerbino. El autor describe los elementos causales de la violencia en el Ecuador posmoderno devenida directamente por la crisis política nacional. Esta violencia se genera por los intentos de apropiación de los espacios físicos y la consecuente trasgresión de las fronteras ideológicas del capitalismo/socialismo y su representación en el caudillismo dictatorial y los grupos revolucionarios con sus representaciones arquetípicas de sus próceres y mártires de la revolución.



El análisis discursivo de los filmes abordados ha permitido determinar las siguientes patrones o constantes narrativas a su vez, los matices estilísticos distintivos que definen la Estética del cine post-apocalíptico. Dentro de los esquemas narrativos están, por ejemplo:

a) La manera del tratamiento del espacio geográfico como una alegoría crítica al sistema mundial capitalista y su relación simbiótica con el sistema belicista y mediático: en *Five*, *Mad Max*, *Stalker* establecen de manera visual y directa aquella representación mientras que, en *Metrópolis*, *El Desierto* y en *Quito 2023* el espacio constituye el organismo vivo -en ausencia- que genera el pánico psicológico en los personajes y en los espectadores.

b) La determinación del espacio hermético, claustrofóbico y laberíntico como un factor determinante en la construcción y en la caracterización de los personajes protagónicos/antagónicos y su inminente necesidad de escape de la realidad asfixiante: *Metrópolis*, *Five*, *La jeteé*, *El desierto*, *Quito 2023*.

c) La constante referencia al libro del *Apocalipsis* del apóstol Juan que enfatiza el origen de la nominación taxonómica del género post-apocalíptico al cual pertenecen cada uno de los filmes analizados. El *Apocalipsis*, por tanto, constituye la relectura del fin de los tiempos en la Edad Contemporánea por causa directa del accionar del sistema capitalista en el hombre y su hábitat, véase por ejemplo en *Metrópolis*, *Five*, *La Jeteé*, *Stalker*, *Mad Max* mientras que en *El Desierto* y *Quito 2023* se infiere el significado catastrófico por la utilización de la política como herramienta de exterminio humano.

d) La utilización del recurso de la voz narrativa protagonista con distintas focalizaciones incluso de un narrador testigo-omnisciente que guía al espectador -por el camino del caos- con un discurso que identifica la ideología de las producciones fílmicas.



e) El tratamiento de los personajes femeninos que idealizan en sus congéneres, los objetivos subyacentes de esperanza de días mejores para la humanidad, además de *presas codiciadas*: María, en *Metrópolis*; Roseanne, en *Five*; Ella, en *La Jetée*; Ana, en *El Desierto* y Lorena en *Quito 2023*.

Por otra parte, entre los elementos distintivos que matizan con estas particularidades formales, la estética del cine post-apocalíptico se observa: *Metrópolis* se constituye el primer filme de Ciencia ficción que anticipa el principio del apocalipsis cultural. Lo hace a partir de la descripción del mundo de la producción industrial en serie de la cual forma parte el hombre mecanizado y alienado. *Five* en cambio, aporta un elemento esperanzador de sus personajes pues, tras del desastre, emergen desde las ruinas para restablecer el mundo devastado. *La Jetée* por su parte, destaca el viaje metafísico hacia el inconsciente como escape del caos. *Stalker* subraya la influencia dramática del espacio sobre los personajes existencialmente deshabitados por la realidad contextual. *Mad Max* acentúa el concepto de la velocidad de la posmodernidad y finalmente, *El Desierto* y *Quito 2023* enfatizan la lectura de la historia latinoamericana a través de la alegoría de la tragedia geopolítica, neoliberal y dictatorial como efecto de la enquistación del imaginario neo-colonial universal.

Es necesario destacar en este sentido que dentro de las motivaciones en la selección de los filmes mencionados ha sido por su característica intersticial que describe -a través de la alegoría de la *devastación*- los imaginarios culturales generados en los momentos críticos de la historia contemporánea, diferenciándose de otras producciones fílmicas que -en términos benjaminianos- constituirían obras “post-auráticas” que, a través de sus *remakes* apelan más bien, a los estímulos de los sentidos con la utilización de recursos tecnológicos de vanguardia próximos al canon comercial hollywoodense. Elementos caracterizados entre otros, por los guiones preestablecidos con personajes que responden a los estereotipos comerciales, a la producción en serie de las herramientas tecnológicas del 3d y a las bandas sonoras hiperreales que proveen, por tanto, un nuevo giro del concepto estética del cine post-apocalíptico.



En consecuencia, el análisis del espacio configurado por los imaginarios culturales de la industrialización del espacio y del hombre, evidencia la variante escenográfica y dramática de los personajes con distintos matices estéticos en cada una de las obras post-apocalípticas. Además, el análisis permitió determinar que la codificación de los espacios caóticos y en ruinas influyen en la construcción de los personajes alienados, mecanizados-errantes y en algunos de los casos, con ciertos elementos esperanzadores que, de forma definitiva, no se concretan dentro de la narrativa, a fin de acentuar la tragedia del hombre contemporáneo y su destino catastrófico e incierto.

Finalmente, si bien la propuesta teórica aquí planteada ha permitido una aproximación hacia una teoría de la Estética del cine post-apocalíptico desde una visión vitalista de la filosofía posmoderna -contextualizado dentro del arte contemporáneo universal, latinoamericano y ecuatoriano- es válido recalcar que es necesario deconstruir y replantear otras perspectivas filosóficas relacionadas al concepto caos/orden que el hombre contemporáneo interpreta y reconfigura como apocalípticas y post-apocalípticas como formas de discursos de sobrevivencia ante la inminente devastación que atestigua en el devenir de la historia, de nuestra actual historia.



Bibliografía

- Adorno, T. (1970). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Augé, M. (1977). *El viaje imposible*. Barcelona: Gedisa .
- Augé, M. (1998). *Formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2009). *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (1998). *La Estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. B. (2008). *Estética del cine: espacio fílmico*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J (1979) *La imagen*. Paris: Akros.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y Estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baudrillard, J. (2002) *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama,
- Baudrillard, J (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J (2007) *El complot del arte*. Buenos Aires: Anomalías.



- Baudrillard, J (1984) *Estrategias fatales*. Barcelona. Anagrama.
- Bauman, Z. (1996). *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (1998). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona : Gedisa.
- Bauman, Z. (2007). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2011). *La sociedad sitiada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baumgarten, A. (2009). *Ästhetik*. Buenos Aires : Meine.
- Beck, U. (1998). *La sociedad en riesgo*. Buenos Aires: Paidós.
- Beck, U. (2003). *Sobre el terrorismo y la guerra*. Barcelona: Paidós.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica*. México D.F : Itaca.
- Berger, J. (1999). *After the end*. Minneapolis: University Minnesota.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires : Manantial.
- Bordewell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires : AH.
- Brea, L. (2002). *Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomundiales*. Salamanca: CASA.
- Bull, M. (1995). Introducción. En M. Bull, *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (págs. 5-15). México: Fonfo de Cultura Económica.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.



- Burger, P. (1991). Aporías de la estética moderna. *Nueva sociedad*, 112-121.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Barcelona: A y M.
- Cabrera, J. (1999). *Cine:100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Campagna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba.
- Cassirer, E. (1945). *Antropología filosófica*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Cerbino, M. (2001). *El lugar de la violencia: Perspectivas*. Quito: Taurus.
- Cerbino, M. (2004). *Pandillas juveniles: cultura y conflicto de la calle*. Quito: El Conejo.
- Cerbino, M. (2011). *Más allá de las pandillas*. Quito: flacsoandes.
- Croce, B. (1938). *Breviario de Estética*. Madrid: Espasa.
- Cuadra, Á. (2008). *Hiperindustria cultural*. Santiago de Chile: eBook.
- Cuadra, Á. (2013). *Ópticas de la Modernidad: De Julio Verne a Walter Benjamín*. Saarbrücken: Editorial académica española.
- De Azcárate, J. M. (1999). *Historia del Arte*. Madrid: Anaya.
- Del Valle, J. (2011). La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten. *Areté*, 303-328.
- Deleuze, G. (197). *Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona : Paidós.
- Deleuze, G. (2000). *Conversaciones 1972-1990*. Paris: Universida ARCIS.



- Derrida, J. (1994). *Sobre un tono apocalíptico adoptado por la filosofía*. México D.F: Siglo XXI.
- Dipaola, E. (2010). Visualidades de la ciudad. *Revista LIS ~Letra Imagen Sonido*, 1-6.
- Eco, U. (1968). *La Definición del Arte*. Barcelona : Ediciones Martinez Roca.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Valentino Bompiani.
- Eco, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: RC Libri.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine* . Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1999). *La forma del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Espinosa, M. F. (2000). Cartografías poéticas. En U. d. Cuenca, *Encuentro sobre literatura Ecuatoriana* (pág. 190). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- García, N. (1979). *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México D.F: Siglo XXI.
- García, N. (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- García, N. ((2002).). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* . Buenos Aires: Paidós.
- García, N. (2004). *Culturas híbridas*. Barcelona : Gedisa.
- García, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gredisa.



- Gaudreault, A. &. (1995). *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, G. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa .
- Goodmann, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Habermas, J (1985) *El discurso filosófico de la modernidad* Barcelona. Taurus.
- Habermas, J (2001) *El futuro de la naturaleza humana*. Barcelona: Paidós.
- Haraway, D. (1985) *Manifiesto Cyborg* Barcelona. Cátedra.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones de estética*. Barcelona: Noya gráfica.
- Heidegger, M. (1951). Construir, habitar, pensar., (págs. 1-2). Darmstad.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Imbert, G. (1992). *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidos.
- Jiménez, S. (2008). La dimensión ética del cine de ciencia ficción. *Konvergencias, filosofía y culturas históricas*, 107-116.
- Kracauer, S. (1947). *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires: Paidos.
- Krotz, E. (1988). Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos . *Nueva Antropología*, 17-53.
- Krotz, E. (1994). Alteridad y pregunta antropológica. En M. V. Bolivia, *Constructores de otredad* (págs. 16-20). Yucatán: pnud.



Labrada, M. A. (2007). Estética y filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual. *Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra*, 67-80.

Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, G. (1987). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, G. (2008). *La sociedad de la decepción*. Buenos Aires : Anagrama.

Lipovetsky, G. (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.

Lledó, E. (1984). Vigencia de la filosofía. En v. autores, *El avance del saber* (págs. 228-229). Barcelona: Labor.

Logie, G. F. (2010). *Imaginarios post-apocalípticos en la literatura latinoamericana*. Alemania: Lang Ediciones.

Luf, S. (2017). Fenomenología y filosofía de la cultura: descripción y normatividad. En V. Medina, *Antropología y Fenomenología* (págs. 41-62). México D-F: Centro de investigaciones antropológicas .

Mandujano, M. (2011). *Entre la ficción y la mentira: Umberto Eco y la semiótica de la cultura*. Berlin: Editorial Academia Española.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Marcuse, H. (1963). *El Hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta.

Marías, J. (1995). *La imagen de la vida humana*. Buenos Aires: Emecé.

Martín, M. (2002). *Lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.



- Mckee, R. (2011). *El guion*. Barcelona: Alba.
- Mejía, J. (2009). Sociedad de consumo en las nuevas clases populares del Perú. *Sciencia*, 27.
- Mengs, A. (2000). *Stalker: metáfora del camino*. Madrid: Rialp.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Montoya, J. (2012). *Alexander Baumgarten. la belleza de pensar en el arte*. Chile: Pontificia.
- Morin, E. (1977). *Naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Morin, E. (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E., & Baudrillard, J. (2004). *La violencia en el mundo*. Barcelona: Paidós.
- Oeyen, A. (2011). Ciudades posapocalípticas en la literatura prospectiva de la Argentina posdictatorial. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 225-245.
- Oliveras, E. (2007). *Estética la cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Ortiz, J. (2010). Historia, apocalipsis y distopía en la narrativa de Homero Aridjis. *Hipertexto*, 3-14.
- Pedraza, P. (2000). *Fritz Lang. Metrópolis*. Barcelona: Paidós.



- Pereyra, P. (15 de abril de 2015). "La Parte Ausente": ciencia ficción oscura. *Diarios los Andes*, págs. 1-2.
- Pratt, M. L. (1996). Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo. *Encuentros* (pág. 28). Washington D.C: Centro Cultural del BID.
- Pulecio, E. (2008). *El Cine: Análisis y Estética*. Bogotá: República de Colombia.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: arca.
- Ranciere, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rubert de Ventos, X. (1978). El medio técnico urbano como tema de expresión del arte. En A. Sánchez, *Antología de estética del arte* (págs. 476-483). México: Universidad Autónoma de México.
- Ruisáchez, V. (2005). La configuración de la ciudad en el cine contemporáneo. *Jornadas*, 70-71.
- Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana Chilena.
- Sánchez, S. (2007). *Películas clave de Ciencia ficción*. Barcelona: Robinbook.
- Santos, M. (1993). Los espacios de la globalización. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 69-77.



- Santos, M. (1995). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Oikos.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida postmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Shiller, F. (1990). *Kalías, Cartas sobre educación estética*. Barcelona: Antrophos.
- Siegfried, K. (1947). *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Paidós.
- Silva, A. (2000). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Nomos .
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. México D.F. Santillana Ediciones
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación*. Barcelona: letra e.
- Steimberg, A. (2011). El postapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de. En I. L. Geneviève Fabry, *Imaginario apocalípticos en la literatura hispanoamericana (Siglos XX-XXI)*, (pág. 245). Oxford: Peterlang.
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la Estética*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la Estética III: La Estética Moderna 1400-1700*. Madrid: Akal.
- Telotte, J. (2001). *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University.
- Trías, M. (1949). Objeto de la estética. Actas del I Congreso de Filosofía, 153-1554.
- Vargas, A. (2011). Lógicas de la imagen. En A. Vargas, *Filosofía de la imagen* (pág. 11). Salamanca: Universidad de Salamanca.



Vásquez, A. (2007). El vértigo de la sobremodernidad: los no lugares y los espacios de anonimato. Nómadas. Vattimo, G. (1985). *El fin de la modernidad*. Barcelona : Gedisa.

Vattimo, G., & Zabala, S. (2011). Comunismo hermenéutico. Barcelona: Herder Editorial. Virilio, P. (1958). *Arqueología del búnker* . Barcelona: Gedisa.

Virilio, P. (1980). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Virilio, P. (1996). *El arte del motor*. Buenos Aires: El Manantial.

Virilio, P. (1998). *Máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

Virilio, P. (1999). *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La Marca.

Virilio, P. (2011). *Ciudad pánico*. Buenos Aires: Capital intelectual.



FILMOGRAFÍA:

- Columbia Pictures Corporation Productions, Arch Oboler Guion, Arch Oboler, (Dirección) 1959. *Five*. EEUU.
- Béla Tarr, L. K. (Escritor), & Tarr, B. (Dirección). (2011). *A Torinói ló (The Turin Horse)* [Película]. Hungría
- Bergman, I. (Dirección). (1957). *Det sjunde inseglet (El Séptimo sello)* [Película]. Suecia.
- François Truffaut, J.-L. (Escritor), & François, T. (Dirección). (1966). *Fahrenheit 451* [Película]. Reino Unido.
- Mosfilm Studios,(Productor), Arkadiy Strugatskiy, Boris Strugatskiy, Andrei Tarkovsky (Escritores), Andrei Tarkovsky (Dirección). (1979). *Stalker* [Película]. URSS.
- Byron Kennedy (Productor), George Miller y James McCausland (Escritor), George Miller (Dirección). (1984). *Mad Max* [Película]. Australia.
- U.F.A (Productor), Harbou, T. v. (Escritor), & Lang, F. (Dirección). (1927). *Metrópolis* [Película]. Alemania.
- (Productor), Marker, C. (Escritor), & Marker, C. (Dirección). (1982). *La Jetée* [Película]. Francia.
- (Productora) Duermevela / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) / Subterránea Films (productor). Christopher Behl (director). Christoph Behl (escritor). *El Desierto* [Película]. Argentina.
- El Imaginario Colectivo (Productor), Juan Fernando Moscoso (Escritor), Juan Fernando Moscoso (Dirección). (2013). *Quito 2023* [Película]. Ecuador.
- Subiela, E. (Escritor), & Subiela, E. (Dirección). (1986). *Hombre mirando al sudeste* [Película]. Argentina.