

Apuntes sobre la performance del espectador de cine

Guillermo Hernán Arch

Cine-Club Santa Fe.

FHUC-UNL (Facultad de Humanidades y
Ciencias. Universidad Nacional del Litoral,
Argentina)

Resumen

El siguiente es un recorrido histórico por las diferentes formas del visionado de cine desde un punto de vista particular: la posibilidad de detectar las diferentes «performances» que fue adquiriendo el público en ese recorrido, desde un relevamiento general hasta el señalamiento de las particularidades que se dan a nivel local. Esta tarea, de hecho parcial y por eso «apuntes» se plantea como punto de partida para ulteriores desarrollos y tiene como marco teórico la descripción fenomenológica, sobre todo la desarrollada por Merleau-Ponty, aunque no de manera excluyente, ya que de ciertos fenómenos se puede dar cuenta desde otras tradiciones filosóficas, como la teoría crítica de la escuela de Frankfurt.

Palabras clave:

performance, espectador,
cine, fenomenología

Abstract

Notes on the performance of the movie audience

The following paper is a historical journey through the different forms of film viewing from a particular point of view: the possibility of detecting different «performances» that the public has acquired on that journey, from a general survey to the pointing out of the particularities that occur at local level. This task, in fact partial and thus “notes”, is proposed as a starting point for further developments and its theoretical framework is the phenomenological description, especially the one developed by Merleau-Ponty, although not exclusively, since certain phenomena can be accounted for from other philosophical traditions, such as the critical theory of the Frankfurt school.

Keywords:

performance, audience, cinema, phenomenology

Resumo

Notas sobre o desempenho do cinéfilo

Segue-se um percurso histórico pelas diferentes formas de visualização cinematográfica a partir de um determinado ponto de vista: a possibilidade de detectar as diferentes «performances» que o público foi adquirindo nesse percurso, desde um levantamento geral até o apuramento das particularidades que acontecem no nível local. Esta tarefa, na verdade parcial e, portanto, “apostilas”, é proposta como ponto de partida para novos desenvolvimentos e seu referencial teórico é a descrição fenomenológica, especialmente aquela desenvolvida por Merleau-Ponty, embora não de forma excludente, já que de certos fenômenos podese dar conta desde outras tradições filosóficas, como a teoria crítica da escola de Frankfurt.

Palavras-chave:

performance, espectador, cinema, fenomenologia

Introducción

La pregunta que quiero hacerles no es muy seria. Es divertida. Me pueden contestar como quieran, quizá...incluso en broma. Han visto a un joven que deja su mundo antiguo...con sus viejos dioses y creencias, etc., hijo del jefe de la tribu, como en el fondo es Agamenón, y llega a experimentar el mundo occidental, moderno: tribunales, grandes edificios, albergues, y sobre todo la universidad. Ustedes son universitarios... Entonces, la cuestión: ¿Se sienten un poco como Orestes? (Pier Paolo Pasolini a un grupo de universitarios africanos en Appuntiper una Orestíada Africana, minuto 57)

Estas tres citas nos trazan un sucinto mapa de coordenadas desde donde orientarnos en este trabajo que pretende hablar sobre la performance del espectador de cine. La primera –y tal vez la más gratuita–, una charla entre Pier Paolo Pasolini y un grupo de estudiantes universitarios africanos que acaban de ver sus «apuntes», –donde el director italiano les explica su intención de trasladar la trilogía de Esquilo a suelo africano– nos sirve, por derivación de donde fue extractado, para ponerle un nombre al presente trabajo:

El objeto artístico –como cualquier otro producto– crea un público sensible al arte, un público que sabe gozar de la belleza. La producción no crea únicamente un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. (Karl Marx, Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie, Introducción. En Bela Balaz, Evolución y esencia de un arte nuevo)

El cine, ni bien nace, borra la tradición: para ver una película no hace falta un saber especializado. Tampoco una cultura previa. El espectador se forma viendo películas. Y las películas, a cambio de esa formación, no le piden ningún tipo de esfuerzo. Ni siquiera el de concentrarse: ellas mismas se encargan de que lo haga, sin que hacerlo signifique esforzarse. (Silvia Schwarzböck, Los monstruos más fríos)

«apuntes»; aunque los mismos sirvan también para puntuar los cambios en la performance del espectador de cine, tan habituado durante la entera historia del mismo a enfrentarse a nuevos espectáculos, aprender a captarlos, transformar su percepción y por lo tanto, ser un Orestes permanente y ávido incluso, de la experiencia cinematográfica.

La segunda nos habla de ese espectador que está ya mediado por el sistema, que aprende a «alojar» la visión de un otro —la película— y que en última

instancia aprende a comportarse como espectador.

La tercera finalmente, desmarca la performance del espectador de cine, de otras formas de la experiencia estética, otorgándole un importante grado de autonomía...en el cual podemos señalar su absoluta pertenencia a un arte de la sociedad de masas y de consumo.

La performance del espectador de cine

Dicho esto comenzamos, entonces preguntándonos a qué nos referimos con la «performance» del espectador del cine. ¿Tiene claramente la intencionalidad de producir en el otro —un público, independientemente de su número— una experiencia de tipo estética? Parecería que no.

¿Se reduce simplemente a la ceremonia social de ir al cine? ¿A un despliegue simplemente operativo de nuestro cuerpo—cuerpo fenomenal en un campo fenomenal, recurriendo a los conceptos de Merleau-Ponty?, es decir: una vez en la butaca, ¿somos receptores pasivos y esclavizados por la imagen, y la experiencia del cine se da solamente de manera inmóvil en la dimensión de la mirada y la conciencia sin la afectación más mínima del aparato sensorio motor de nuestro cuerpo? Una vez más la respuesta es negativa.

Es más, la historia del cine comienza su-puestamente con gente saltando y huyendo de la inminente embestida de un tren.

Así que la performance de... nosotros, espectadores de cine, parece ubicarse de alguna manera entre estos dos grados: entre nuestra modalidad social «operativa» y la que se entiende en la más reciente disciplina de la Estética filosófica crítica. Entendemos, entonces, aquí y en principio, la performance del espectador de cine en el sentido de las diferentes posturas actitudinales que adquiere el cuerpo del espectador de cine en el acto de “ir al cine”, como así también el impacto del espectáculo cinematográfico y lo que produce en ese mismo cuerpo. Y lo que intentaremos es realizar un pequeño relevamiento histórico —apuntes— de las mismas. Vaya esto como introducción.

Performance 1.5

Una performance social y estética por derivación, una performance que se aprende y se despliega en el tiempo y que no es la misma a medida que el mismo arte cinematográfico tiene su propio despliegue, a lo largo de su docena de décadas de existencia. Si los dos polos mencionados son el grado 1 y el 2 de cualquier performance x —tomando de manera global y totalizadora el concepto...la performance del espectador de cine es 1,5.¹ La hipótesis que sostengo es

1. Conversación informal con Horacio Banega, junio de 2019.

que esta performance del espectador se juega en dos sentidos: uno cinematográfico y otro cinematográfico. «Cinematográfico» en tanto refiere a la performance que el cuerpo del espectador realiza —o actúa— en respuesta, entendida como reacción, a los estímulos que la imagen produce en el cuerpo; y «cinematográfico», cuando esa respuesta —en el sentido esta vez de respuesta dada en un diálogo— responde al $\gamma\omicron\alpha\phi\eta^2$ de lo cinematográfico, a lo que «nos está diciendo o mostrando» la película. Podemos ejemplificar esto en su mínimo grado en la situación de expectación y posterior sobresalto en la típica escena de suspenso que todos nos podemos imaginar. El primer momento es cinematográfico —el cuerpo se tensa en función de lo narrado—; el segundo, el del respingo, es cinematográfico, ya que el cuerpo responde con motilidad. Importante es señalar desde ya que esta es una hipótesis de análisis: estos dos momentos no se autoexcluyen, ni tampoco son ahistóricos, como veremos, el espectador con su cuerpo, aprehende e incorpora narrativas y usos del espacio en la pantalla.

Pero puntuemos ese comienzo de la performance del espectador. Creemos notar que ya en el comienzo del cine, en las primeras tomas de los hermanos Lumière, se encuentra prefigurado lo que va

a ser el film: espectáculo en la llegada del tren; el guión, el truco y el montaje en el primer gag de la historia, aquel del jardinero al que le pisan la manguera cuando se dispone a regar. Irónicamente, los Lumière creían que inventaban un artilugio para ser usado en la ciencia, al contrario que Edison, pero sus performances con sus inventos son... están cambiadas: el último captó sus primeras imágenes como estudios sobre el movimiento intentando hacer ciencia, los primeros hicieron cine.

En ese sentido también Béla Balázs—húngaro, considerado el primer crítico de cine—nos da la pista de las primeras performances de los espectadores de cine y en las cuales se va prefigurando la mediación de diferentes factores, ya en los comienzos. Así, tenemos la inmediatez de respuesta absoluta e instantánea del aparato sensorio-motor del cuerpo en el caso de la llegada del tren. En segundo término, podemos detectar el caso de una primera mediación —la del montaje— en el caso de la joven siberiana que menciona Balázs: una joven de provincias va al cine por primera vez en Moscú y retorna horrorizada al creer que habían despedazado a una persona por el solo hecho de haber visto un plano medio y —montado— un primer plano de la cabeza de un personaje.³

2 $\gamma\omicron\alpha\phi\eta$ $\eta\varsigma$ η : dibujo, pintura; cuadro; bordado; escritura, escrito. En griego moderno «escribiendo».

3 Aquí la anécdota completa:

Un viejo amigo de Moscú me contó una anécdota sobre una empleada que cuidaba su casa, →

También el tópico del aprendizaje del espectador está presente en Balász con el caso del inglés de las colonias: esta vez es un militar que solo conoce el cine por las revistas el que retorna a la metrópoli, y cuando va al cine le resulta agotador reconstruir lo que vio y decir de qué se trataba el film, mientras unos niños sentados a su lado lo habían comprendido perfectamente. No había aprehendido el montaje y la elipsis cinematográfica.⁴

Así las cosas, con respecto a lo cinematográfico y lo cinematográfico hay dos performances del espectador en la historia del

cine que van en paralelo con sus éxitos y sus fracasos a lo largo de la historia: aquella que tiene que ver con el cuerpo fenomenal y los centros sensorio-motores y otra que es la progresiva asunción del espectador de cine como espectador de cine.

En el primer caso, siguiendo a Vivian Sobchack que plantea que nuestra mirada aloja la mirada de la película, la cual posee un cuerpo tecnológico en constante evolución, se puede decir que en los primeros ejemplos del tren y de la joven siberiana nuestro cuerpo experimenta un transitorio fracaso en la comprensión del cuerpo

recién llegada de algún koljós siberiano. Era una muchacha joven e inteligente, con formación escolar. Casualmente no había visto ningún film. Mi amigo la mandó a un cine donde proyectaban algún film popular. Volvió pálida y con mirada sombría.

«¿Te ha gustado?», le preguntó. Permaneció rígida y muda durante un rato, aun bajo la impresión de lo visto.

«¡Es horrible!» dijo indignada. «No entiendo como en Moscú dejan exhibir tales horrores».

«¿Pero qué has visto?»

«He visto cómo partían personas en pedazos. La cabeza, los pies, las manos estaban fuera de lugar».
(BALÁZS, 1978: 30)

4 Aquí la anécdota completa:

Se cuenta el siguiente caso de un funcionario de colonias inglés: durante la Primera Guerra Mundial se encontraba en una granja del África Central, aislado del resto del mundo. Tras la guerra tuvo que aguantar un tiempo en ella. Durante ese período no estuvo en una ciudad ni una sola vez. Era una persona culta y recibía con regularidad periódicos y libros. Tenía noticias de la experiencia del cine y conocía algunas estrellas por las revistas ilustradas. Leía cine-novelas y críticas, pero no había estado nunca en un cine. A la primera ocasión que tuvo fue al cine. Se proyectaba un film muy simple. Alrededor de él se sentaban varios niños, que seguían el film con gran interés. Nuestro funcionario colonial, adulto y con cultura, contemplaba la pantalla con gran atención y evidente esfuerzo. Al término de la proyección estaba agotado.

Un amigo que le acompañaba le preguntó: «¿Te gustó?» «Ha sido extraordinariamente interesante», comentó cortésmente el inglés de África, pero añadió turbado y pensativo: «¿Dime que ocurría en el film?».

No había comprendido el film. No entendió el desarrollo de la acción, algo que cualquier niño de la ciudad podía hacer. (BALÁZS, 1978:29).

y la mirada de la película que aloja, no logra comprender cabalmente el medio; y que al revés, se pueden mencionar transitorios fracasos de la película en tratar de emular el cuerpo fenomenal humano: es el caso muy estudiado y desmenuzado por Sobchack del film *Lady in the lake*, un film-noir que trata de ubicarse como una constante cámara subjetiva en la mirada del protagonista y fracasando constantemente en esa suerte de emulación del cuerpo perceptual humano.

En paralelo entonces, tenemos la evolución del espectador de cine como espectador de cine. Si en los comienzos es presumible que no diferiría de cualquier salida a un espectáculo, ya tempranamente tiene una estratificación en virtud de su masividad que lo hace diferente del teatro o la kermesse: hay matinés, función noche; hay cines «populares» y hay cines más burgueses. La sala de cine adopta un estilo arquitectónico como propio —el art déco— y el público comienza a tomar sus características propias: por franjas etarias, por cómo se va vestido a las funciones centrales, etc.⁵

Estas diferentes formas de comportamiento —de performance— son explicitadas amargamente en 1942 por Victoria Ocampo desde las páginas de la revista *Sur*:

En efecto: ir al cine en Mar del Plata, a la tarde, durante la llamada «temporada», es siempre una dura prueba para el sistema nervioso, por impávido que sea. Hay que resignarse de antemano a soportar con mansedumbre (muy ajena a nuestro carácter) toda clase de aullidos, ladridos, rebuznos y cacareos. No. A nadie se le ha ocurrido llevar consigo animales domésticos al cine. El fenómeno es de otra índole. Parece ser que la «jeunesse» más o menos «dorée» del balneario no puede gozar del espectáculo (sea comedia o noticiario, sea la conferencia panamericana de Río o la del pato Donald con el perro Pluto) sin silbar, aplaudir, chillar y patear sin ton ni son, por afición a la chacota y a «armar escándalo». Si a este ambiente de mala crianza colectiva y turbulenta que corresponde, se me ocurre, al de las cavernas de la edad de piedra (a lo mejor estoy calumniando a nuestros antepasados) se agrega la exhibición de una película nacional del género de *Su noche de bodas* ¡pobres de nosotros! Salimos del cine presa de una crisis de neurastenia que puede durar una semana, si nuestra constitución reacciona rápidamente. La carencia casi monstruosa de espíritu y de cultura que ese conjunto de manifestaciones revela nos hace temer que entre nosotros, más que en otras partes, el nivel haya descendido de manera pavorosa. (Campodónico, 2010:380)

⁵ Hay un film muy particular *Los viajes de Sullivan* de Preston Sturges de 1941: allí ya vemos las quejas de un director de cine en un “cine popular” porque *le comen al lado* y termina viendo —luego de todo el derrotero que le depara el film— películas de Disney con un grupo de convictos.

Frente a semejante declaración no queda más que rendirse a aquellos que postulan el mito de la caverna como el nacimiento del cine.

Retomando el hilo, creo que estas dos performances encuentran su modo «canónico», por decirlo de alguna manera, con el nacimiento y afianzamiento de los géneros en el cine. No mencionaremos aquí al cine mudo, donde la performance del espectador sedujo y atrajo a grandes teóricos y filósofos que intuían el nacimiento de un lenguaje universal de las imágenes, una vuelta de página al mito bíblico de Babel, experiencia que queda trunca con el nacimiento del cine sonoro. Pero es con los géneros —y fundamentalmente con la comedia, el drama y el terror— donde hay una respuesta del espectador de cine como espectador de cine, el ritual intersubjetivo y contagioso de la risa o el silencio expectante del suspenso. O por decirlo de otro modo: el aprendizaje del cuerpo del espectador de que el cine no es como parecería ser, un acto individual. Los cuerpos y las reacciones de los espectadores son sentidas por los asistentes aunque la sala esté a oscuras y no veamos más que la pantalla. Los ambientes donde «no vuela una mosca», donde se puede «cortar el aire con un cuchillo», donde la risa contagia, donde se afianzan los «happyends» y las «pin-ups girls» o el western seriado son todas formas que se van cristalizando con las innovaciones narrativas y técnicas del

cine, pero que, si lo pensamos, no serían posibles sin el relevamiento de las sucesivas performances de los espectadores.

El cine moderno

Pero donde ya es verificable una performance propia del espectador como espectador es con el surgimiento del cine moderno y de la cinefilia. Si el cine moderno —o lo moderno en el arte— se define usualmente como un arte que toma conciencia de sí misma como arte, el cinéfilo es aquel que, como práctica, vive encerrado en la cinemateca local —la primera de todas la francesa, fundada por Henri Langlois, en 1936, que comienza a realizar funciones de cine en 1948 y encuentra su apogeo en los 60'—o en los cine clubs a partir de los 50', viendo retrospectivas y reviendo películas (en esos momentos en que el acceso a la imagen cinematográfica era casi absolutamente hegemonizado por la sala de cine) y formando parte de una pequeña tribu urbana. El cuerpo del espectador —del espectador cinéfilo— es sometido a verdaderas maratones de visionado de películas donde lo cinemático del cine impacta de lleno en ese cuerpo (una visión optimista del fenómeno diría que se educa o evoluciona la recepción del espectáculo cinematográfico).

Pero en este sentido también la performance—del espectador cinéfilo y no tanto— avanza claramente hacia la dimensión de lo cinematográfico y se tras-

ciende el ámbito físico de la sala de cine ya que se incorpora el «debate» post-función para una gran cantidad de películas, sea este institucionalizado en la misma sala, sea como posterior charla de bar que cierra la ceremonia social de «ir al cine».

Esta situación, que se puede interpretar en términos positivos —autoconciencia, emancipación del espectador en función de su relación crítica con los films— tiene, como contraparte, la tematización de la performance del gran público de cine por parte de los teóricos del momento, con un sesgo negativo vinculado a la pasividad y la colonización ideológica y política del espectador por parte de la industria cultural del cine. Su exponente principal es Christian Metz, que al descubrir la identificación del espectador con la cámara habla de un «espectador pez», con ojos que lo ven todo, lo absorben todo y quedan absolutamente sujetos a lo que ven, y por lo tanto, pueden ser manipulados ideológicamente. Es sintomático que con esta postura aparezcan las técnicas de «cine dentro del cine» y de «distanciamiento», aquellas estrategias de guión, encuadre y montaje destinadas a mostrar el dispositivo, a traerlo a conciencia.

Ahora bien, ya en los 90 con la recuperación de los conceptos de Merleau-Ponty y haciendo una descripción fenomenológica de la experiencia cinema-

tográfica (cinematic experience), Vivian Sobchack (a la que mencionamos) discute esta posición de máxima. No es lugar aquí de reproducir todos los argumentos y el andamiaje conceptual y filosófico donde se apoya, pero sí señalar, que quizá por primera vez, se describe, se tematiza y se analiza en profundidad, la experiencia cinematográfica en términos de «performance». Ya en el prefacio de su libro *La dirección del ojo* Sobchack plantea:

El cineasta, la película y el espectador usan concretamente la experiencia visual, auditiva y kinética para expresar la experiencia, no solo por sí mismos y para sí mismos, sino también por los demás y para los demás. Cada uno involucrado en el gesto visible de ver, los realizadores, la película y el espectador —film maker, film, and spectator— son todos capaces de conmutar el «lenguaje del ser» en el «ser del lenguaje», y volver atrás nuevamente. Dependiendo de la existencia y corporización en el mundo para su articulación como una actividad, el acto de ver como conmutación de percepción y expresión es a la vez una performance intrasubjetiva e intersubjetiva igualmente realizable por el cineasta, el film y el espectador. (Sobchack, 1991:21)⁶

Y si bien habla de la experiencia cinematográfica en su conjunto, hace un especial

6 La traducción y lo subrayado es mío.

hincapié en la experiencia del espectador, no como un mero sujeto pasivo, sino desde el punto de vista de su performance:

Como espectadores de cine capaces de reconocer y constituir el significado de un fenómeno visible como una película entre muchos otros, estamos bastante lejos del lactante o de la experiencia animal que perceptivamente se encuentra con lo que llamamos una película. Somos conscientes no solo de una experiencia o de alguna «cosa» que se ve. También somos conscientes del acto de ver. Somos performers visuales competentes, capaces de ver no solo como sujetos con conciencia, sino también de hacer de nuestros propios actos de visión objetos de —nuestra— conciencia. (Ibid:51)

Como lo mencionamos, más arriba, para Sobchack, la película se comporta como un sujeto que tiene un cuerpo propio, un cuerpo tecnológico que es capaz al igual que el cuerpo humano de percibir y expresarse. Al igual que el cuerpo humano pero de manera más explícita, el cuerpo de la película puede conmutar percepción y expresión: lo grabado—percibido con la cámara, luego es expresado—proyectado a través del dispositivo proyector—pantalla (que forma parte también del cuerpo de la película). Y a esto debemos sumarle la dimensión existencial, el cuerpo es cuerpo—vivido, en términos de Merleau-Ponty, que percibe, y esa percepción es ya expresión o «performance». El cuadro se

completa diciendo que esas performances son el despliegue de nuestro cuerpo fenoménico—o el de la película— y de sus proyectos en un campo fenomenal dado: el mundo real o el mundo «planteado» en la pantalla.

Esas «miradas» que son «expresión de la película» y «acto de percepción» del espectador, no se superponen totalmente, como si de un acto espacial se tratase. La mirada de la película no ocupa completamente nuestra mirada, o no suspende totalmente nuestra conciencia, aunque la pueda tiranizar, sino que aquella es «alojada» en nuestra propia mirada, según la metáfora de Sobchack. No es menor que este desarrollo filosófico surja en los momentos donde la performance del espectador de cine empieza a corporizarse y ser visible, en la posibilidad de intervención sobre el dispositivo de reproducción. El cuerpo del espectador comienza a aburguesarse en la comodidad del hogar con el consecuente cercenamiento de la mirada de la película, cuando no, la interrupción total del visionado. De todos modos creo que Sobchack refuta de manera profunda y muy argumentada la supuesta pasividad y receptividad acrítica del espectador ya que, si bien por un lado el cine forma parte de la industria cultural y es una forma de coerción ideológica, por otro lado también fue utilizado políticamente desde un punto de vista emancipatorio, por decirlo de algún modo, o para «despertar conciencias»...

y sin descreer que esto pueda suceder, a los resultados nos deberíamos remitir si el acto de ver un film fuera absolutamente coercitivo, como planteaban algunos teóricos de los 60.

Para nosotros, espectadores deslocalizados de la gran industria, esta situación genera fenómenos paradójicos: no solamente parte del mejor cine social de la historia se ha hecho por estas llanuras, sino que se lo ha militado en funciones clandestinas en los 70', acto que es una performance de por sí de los espectadores—alguien dijo por ahí que *La hora de los hornos* es la película más exhibida de manera clandestina de la historia— se ha luchado y hasta se ha muerto por esa dimensión política del cine como por ejemplo Raymundo Gleyzer. Escuchemos a Jorge Cedrón para quién «el rito solemne de ir al cine, sacar la entrada, sentarse en la butaca, no fumar, no moverse, no intervenir, es una cosa que realmente hay que cambiar», esto dice a propósito de las exhibiciones clandestinas de su film *Operación masacre*:

En el país se dio en muchos lados, y las reacciones son muy distintas, según el auditorio. Entre los intelectuales, a la salida no habla nadie, no puede hablar nadie en general. Otro público interviene de otra manera: gritan, insultan, a los personajes

que no le gustan, aplauden, lloran. O sea, es una cosa mucho más viviente. Y donde mejor se da es en los lugares de trabajo, donde después de las reacciones se produce espontáneamente la charla política (...) Cuando se rompe la sala, el rito, se rompen un montón de cosas más. Cuando una película se da en una carpintería, vos te sentás de una manera, de otra, estás parado, estás más cerca, más agarrado con el que está al lado. Intervenís de otra manera. Podés parar la película y empezar a hablar (...) Por ejemplo, alguno de los carteles que entran en la película, por un problema rítmico—incluso de cine burgués— los dejaba uno o dos segundos. Ahora me doy cuenta que en las villas leen más lento y algunos hasta no saben leer. Eso te cambia la cadencia, el ritmo, todo el lenguaje, el arte (Campodónico, 2010:397)⁷

Vemos aquí, cómo la condición de clandestinidad de las funciones cambia la disposición corporal y cómo esto es motivo de disputa política. Para estas exhibiciones existía hasta un circuito alternativo llamado «Circuito de Base» donde no entraban las salas comerciales del país y que fue desmantelado con el advenimiento de la dictadura. Esas mismas salas desaparecieron dos décadas después en un fenómeno que fue particularmente visible en nuestra sociedad:

7 El subrayado es mío.

en los 90', la concentración económica barrió con todo el empresariado local de exhibidores y a eso se le añadió el surgimiento de los complejos de salas en las grandes superficies comerciales y el comienzo de ciertas prácticas de consumo, como la venta masiva de comida. Fue sorprendente verificar como los espectadores locales casi de manera instantánea, adoptaron la forma de consumo de cine que veían en la misma pantalla; es decir, con las instalaciones a su disposición imitaron con exactitud la forma de comportarse que veían que tenía el espectador norteamericano de cine.

Hago aquí una pequeña digresión: es maravillosa la adjetivación que nuestra propia cultura —presumiblemente— acuñó al referirse a una película como «pochoclera», lo que genera una distancia con una nota peyorativa, pero sorprendentemente escindida de la calidad de lo que se ve, lo cual denuncia la conciencia de la participación que se tiene en la obra que se va a visionar.

El plano secuencia y el bizarro

Quiero cerrar este artículo con dos referencias a la dimensión cinemática y a la dimensión cinematográfica. Por un lado, los invitaría a hacer una sucinta recorrida por tres planos-secuencias a lo largo de la historia del cine para rastrear esa dimensión de lo cinemático vinculado al propio cuerpo y mirada, a la evolución del cuerpo—tecnológico de la película y

la capacidad de nuestra mirada de alojar la mirada de un film. Aclaro que se tratan de planos-secuencias, pero podrían haber sido una secuencia de escenas con cualquier tipo de montaje. En 1958 el plano—secuencia de tres minutos que inaugura *Sed de Mal*, de Orson Welles está «centrado» en un objeto —la bomba en el baúl del auto— que estructura, aunque a veces quede fuera de campo, el espacio y el recorrido de la cámara, o mejor dicho, del cuerpo de la película. Nuestro cuerpo acompaña una mirada que tiende a ser lineal, centrípeta, el movimiento mismo de la cámara ha reemplazado al montaje.

De allí nos podemos ir al plano-secuencia inicial de *Breaking News* de Jonnie To, 2004 (6m.) y ver la evolución, no solamente del cuerpo de la película, sino como espectadores La narración «dialéctica» del violentísimo tiroteo que sucede, donde la visión pasa alternativamente de bando —policías y ladrones— para luego ubicarse en el centro del conflicto —y a diferencia de Welles las cinestésias parecen ser absolutamente centrífugas. Lo importante, es señalar que la cámara «espacializa» la narración en algún punto, y —esto tiene que ver con el cuerpo— se traslada de la cámara subjetiva —esto es: ubicarse como la mirada de un personaje— a la cámara objetiva y viceversa.

Finalmente en el imposible plano-secuencia final de *La villanade* Byung-gin, Jung 2017(10m.) ya el cuerpo de la película se ha digitalizado y la experiencia

del espacio retoma la experiencia de nuestro propio cuerpo-vivido y visión intencionada en la experiencia del video-game, por eso el espacio parece moverse alrededor de la cámara, un poco como el fondo de las cámaras ubicadas en los mástiles de las guitarras en los videoclips de los años 90 y literalmente se transmuta en cámara subjetiva fugazmente y sin solución de continuidad. El giro es de 180 grados, ya que aquí la mirada parece ser el centro absoluto del espacio. Por lo dicho hasta aquí surge la posibilidad de plantear la siguiente hipótesis contra fáctica: es probable que esa experiencia del espacio no se hubiese podido asimilar de primera vista en los años 60.

Pasando a lo cinematográfico y ya en el siglo XXI donde se habla de «la muerte del cine» o el momento en donde «lo audiovisual» se despliega en innumerables medios y soportes, aparecen fenómenos de resistencia que tienden a mantener y defender el «dispositivo cine», tal el caso que menciona Richard Koeck en su libro *Cinescapesa* propósito de la experiencia londinense de «Secret-cinema»: una asociación que desde el 2003 organiza funciones temáticas en lugares a determinar y en donde la asistencia debe ir disfrazada acorde al film a visionar. Se trata de la posibilidad de ver aquellos films que hacen a la «historia del cine» en una sala de cine. Para lo cual y de una manera festiva, el espectador se involucra corporalmente y ensaya una performance ad hoc.

En esta dimensión de lo cinematográfico, o dicho de otro modo, por el lado en el cual analizamos el fenómeno de la experiencia cinematográfica, no en su inmediatez, sino mediada por las narrativas, la estética, la política, la historia, etc. (tales, en última instancia, los diferentes «grafées» que marcan la experiencia) veíamos que la performance del espectador excedía largamente la propia sala de cine a partir de los 60'. Surge, por último, también desde principios de los 90' un gusto particular, el gusto por lo bizarro, adjetivación que aparece en el arte cinematográfico y que provocó hasta un corrimiento semántico en nuestro idioma. Tenemos que decir que «Bizarro» en castellano —en el diccionario— no quiere decir lo que entendemos hoy por Bizarro, que es lo que se entiende por la voz francesa «bizarre» que quiere decir sencillamente «raro». Con lo cual, el cine bizarro no es una categoría si no un gran contenedor, donde caen el cine de culto, el cine gore, el cine más malo de la historia y... películas de «todos los pelajes». Pero nuestra atención tiene que estar puesta en que el gusto por lo bizarro actualiza y trasciende la propia cinefilia, ya que se trata prácticamente de un gusto por los márgenes, por lo oculto en la accesibilidad a la imagen cinematográfica —cuando esta es máxima— donde el tránsito a lo explícito está completamente asumido y donde, fundamentalmente, hay un extrañamiento y distancia que

permiten otra relación con la mirada de la película. En nuestro Cine Club hace más de 20 años que realizamos un ciclo de cine Bizarro, la medianoche de los viernes. Es una función donde se decora el hall según la película que se va a ver y donde se disfrazan los que venden entradas, los que las cortan y venden tragos... y muchas veces el público mismo acepta disfrazarse y participar de la ceremonia, de la performance.

Conclusiones

La idea de tratar los comportamientos y los movimientos del cuerpo del espectador de cine bajo el concepto de

performance creo que ha sido fructífero en el sentido en que pude plantear la distinción cinematográfico–cinematográfico que permite aclarar ciertas relaciones espectador–fenómeno cinematográfico. Pero creo que es una descripción y un análisis que hacen eje en el «umbral» de la motilidad del cuerpo en presencia del cine, y lo destacable, es que se verifica que se trata de un cuerpo individual como colectivo e histórico, con lo cual se trata también de un umbral que se va corriendo. Y creo también que deja mucho trabajo por hacer en función de las muchas experiencias que quedaron fuera de este mismo trabajo.

Bibliografía

- AAVV. (2010) El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia. 100 años de cine. AAVV. Horacio Campodónico, compilador. Instituto nacional de Cine y Artes Visuales, Buenos Aires.
- BALÁZS, Béla (1978). El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOECK, Richard (2013). Cine Scapes, Cinematic Spaces in Architecture and Citis, Oxon: Routledge.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993). Fenomenología de la Percepción. Buenos Aires: Planeta.
- METZ, Christian (2001) El significante imaginario: psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2017). Los monstruos más fríos. Buenos Aires: Mar dulce.
- SOBCHACK, Vivian (1991). The address of the eye. A phenomenology of film experience., New Jersey: Princeton University Press.

Filmografía

- SED DE MAL. “Touch of Evil” de Orson Welles, EEUU, 1958.
- BREAKING NEWS. “Dai si gin” De JohnnieTo, Hong Kong, 2004.
- LA VILLANA. “Aknyeo” de Byung-gin Jung, Corea del Sur, 2017.