



Ideas a propósito de espacios, otredad y muerte en algunos audiovisuales contemporáneos

Mateo Berlaffa

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

mateoberlaffa@gmail.com

Licenciatura en Cine y TV

Recibido: 11/02/2021 – Aceptado: 30/06/2021

Resumen

La propuesta del trabajo es la de un recorrido sintético por los fenómenos de espacialidad y muerte en tanto elementos constitutivos en el vínculo con un otro. Para ello se tomó de referencia al campo audiovisual occidental de estos últimos años como aquel espacio donde se conjugan y coexisten elementos de orden social, fenoménico y artístico. Podemos pensar los análisis en este trabajo como disparadores para reconceptualizar y repensar algunos de estos aspectos para tratar de dimensionar posibles alcances de dichos fenómenos en función de nuestro tiempo histórico.

Palabras claves

Virtualidad – Otro – Muerte – Audiovisual – Espacialidad.

Contributions about spaces, otherness and death in contemporary audiovisual

Abstract

The proposal of the work is a synthetic journey through the phenomena of spatiality and death as constitutive elements in the relation with another. For this purpose, the audiovisual field was taken as a reference to that space where elements of social, phenomenal, and artistic order are combined and coexist. We can think the analyzes in this work as triggers to reconceptualize and rethink some of these aspects, trying to size possible scopes of these phenomena based on our historical time.

Key words

Virtuality – Otherness – Death – Audiovisual – Spatiality.

Comentario introductorio

Nos parece pertinente comenzar esbozando algunos presupuestos y anclajes teóricos de los que partiremos. Ellos incluyen conceptos como los de muerte, espacialidad, virtualidad, representación y otredad. Al ser conceptos de amplio alcance y diverso abordaje, restringiremos su uso y significado a los fines del presente artículo y trataremos de presentarlos con la mayor claridad posible para evitar caer en simplificaciones excesivas.

En cuanto a la experiencia de la muerte podemos comenzar diciendo que quita cualquier sentido, es un despojamiento absoluto para quien la *reciba*. La muerte no puede dar sentido a las cosas porque el sentido es, justamente, la significación de algo que tiene como horizonte el plano de lo existente; lo existente no implica, exclusivamente, una intencionalidad dirigida desde la racionalidad hacia el fenómeno o mundo, sino que también puede referir a un plano irracional. El sentido que le asignamos a la muerte es, desde la filosofía, una forma de significar un acontecimiento que se nos abre como posible en tanto y en cuanto tiene su concreción como externa (en las alteridades) pero su repercusión como subjetiva.

El nivel de afectación de las entidades convocadas a dicha experiencia (presenciar la muerte), es generalmente relativa a la afección por quien dejó de estar, y la influencia del acontecimiento repercute allende los límites de quien murió: quedan testimoniados algunos efectos particulares de la pérdida en esas otras entidades, hay pérdida y duelo en la medida en que hay vínculos con una historia que habilita el depósito y constitución de mi identidad en otro. Ese otro garantiza mi carácter extensivo, mi trascendencia corporal; y lo hace no a nivel ideal, sino a nivel existencial: un vínculo afectado es una persona modificada, alterada en alguna/s de sus múltiples dimensiones de presencia¹. Se experimenta, entonces, la pérdida a diferentes escalas. A veces es tal la afectación que pueden desencadenarse giros mayúsculos en el porvenir de esa entidad.

Si bien para este trabajo tomamos en su mayoría ejemplos del ámbito audiovisual occidental, no perdamos de vista que ese desencadenamiento de alteraciones en la entidad que experimenta la pérdida de otra entidad afecta en distintas dimensiones y no sólo a nivel exclusivamente anímico-patológico. A su vez, las múltiples dimensiones afectadas no remiten únicamente al plano histórico-cultural: un terreno (es decir, un espacio concreto) en donde hay un árbol que es retirado, da lugar a una serie de transformaciones de tal magnitud en el terreno afectado, que el hábitat entero de ese espacio sufre modificaciones (readaptaciones, mutaciones y extinciones según las condiciones de constitución biológicas de cada entidad afectada).

En función de este planteo, la idea de espacio tiene un rol fundamental para el estudio propuesto: un espacio no es una mera delimitación que comprende una serie de elementos. Cada espacio es particular en función de su contenido:

El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones (Merleau Ponty, 1994, 258).

Si dejamos de pensar al espacio como recipiente, podemos comenzar a comprender cómo el fenómeno mismo de la muerte depende de las configuraciones espaciales. Dichas configuraciones, explicitadas en sus relaciones, hoy encuentran una ampliación en cuanto a con qué entidades se relacionan. A nivel narrativo ficcional audiovisual, la disposición de un escenario combina una serie de

¹ Cabe aclarar que la muerte en la presencia psicofísica no implica la traslación a otra existencia de dimensión a-corporal. En todo caso, sí podemos decir que esa presencia carnalmente extinta repercute y permanece parcialmente en otras entidades disueltas. En este sentido no se puede dejar de lado la propuesta simondoniana de *individuación*: “[...] la capacidad de relación forma parte del ser, y entra en su definición y en la determinación de sus límites: no existe límite entre el individuo y su actividad de relación.” (Simondon 2015, 174).

elementos característicos; se compone una amalgama de elementos (vivos e inertes) cuya conjunción da como resultado un ritmo espacial predeterminado donde cada elemento justifica y se completa en función del otro. Es una tarea de gran meticulosidad porque lo accidentalmente inconexo no tiene aval de existencia, queda desprendido de la unidad narrativa; inclusive determina el juicio sobre ese audiovisual.

En el último tiempo que vivimos, se caldea una propuesta que no es nueva pero que si comienza a reformular la idea de espacio de rodaje: la aparición de distintas técnicas de creación y recreación artificial colaboran en una hegemonía material del espacio de rodaje, donde lo propuesto es una reducción de materiales con el fin de lograr un registro modificable. Aparece así, por ejemplo, la propuesta de series como *The Mandalorian*, donde se potencia cierta relación inorgánica entre el protagonista y el escenario, logrado esto mediante el uso, no ya del *chroma key* (pantalla u objeto por lo general verde empleado para la creación de una imagen artificial), sino de grandes pantallas curvas donde el actor ve el fondo (entorno diegético) en el momento mismo del rodaje, interactúa a tiempo real con la creación digital, se persigue una armonía obligada. Hay una construcción de unos estímulos que operan en la generación de una experiencia optimizada para quien allí actúa. En palabras de Boyer (2018): “La imagen [...] no se reduce a la condición mínima de los estímulos visuales y auditivos artificiales –lo que no quiere decir que deben excluirse del análisis– sino que propone una construcción de espacio y de tiempo, una ficción” (201).

La incorporación de esta tecnología, si bien presenta el desafío de vincular el dispositivo (despliegue operacional y procedimental) con el/la actor/actriz, introduce un nuevo modelo de producción audiovisual que habilita la posibilidad de un vínculo con la técnica enriquecido. Quizá resulte ajena esta discusión en función de lo que veníamos mencionando anteriormente, pero deja de serlo cuando pensamos al espacio como aquel que habilita mi relación con una serie de entidades que hacen a la circunstancia y desde el cual accedo a un vínculo intersubjetivo. Filmar en exteriores resulta (para la producción hollywoodense) una epopeya innecesaria, es innecesario lidiar con los azares de las circunstancias externas. En lugar de ello, el estudio de las productoras ofrece, una vez más, un espacio sin peligros, donde lo dado está premeditado. Es en cierta forma la consagración de un anhelo: las posibilidades están subsumidas a la intencionalidad, lo indeterminado no existe al momento de la producción.

Así las cosas, comenzamos a encontrar en la técnica audiovisual la capacidad de plasmar inquietudes e imprecisiones que atañen a nuestra condición y época. De ello, el arte cinematográfico en relación a la muerte ofrece una mediación que propone varias interconexiones. A pesar de esa diversidad, distinguimos su génesis en la necesidad de darle una nueva forma a un fenómeno propio a todo ser vivo: la concientización, generalmente alegórica y excepcionalmente explícita, de un destino común y prefijado². La muerte conforma así un basamento del cual se relucen aspectos indirectamente vinculados al fenómeno y que ofrecen la alternativa de dejarla implícita o trabajada de manera indirecta. Podemos pensar que ante una base con cierta (no total ni inamovible, pero si más estable) persistencia (inquietud o temor ante la muerte), aparecen elementos coyunturales que dejan huellas de la mirada de una época sobre el fenómeno. El trabajo que nos queda por delante es indagar en una mirada sobre con qué y cómo hoy es mirado y mostrado ese fenómeno en materia audiovisual, en otras palabras, qué abordaje tiene un fenómeno ambiguo y conflictivo para la cultura occidental.

Cuando hablamos del fenómeno de mostrar acontecimientos constituidos por pérdidas de otro estamos trayendo incrustado su componente social, que no es un accesorio más del conjunto, sino que es un engranaje inestable (no necesariamente fundacional de la expresión, pero sí omnipresente a lo largo de la obra). En ese sentido, una representación audiovisual no vuelve a presentar lo dado

2 Esa certeza, acerca de ser sujetos que mueren, hoy se relativiza con los alcances de tecnologías que se proponen paliar lo que es visto como una falta constitutiva pero modificable. Sin embargo, las distintas manifestaciones artísticas se han encargado de adherir una carga emotiva enaltecida y que justamente esquivé esa sensación de la nada.

desde otra perspectiva, sino que construye otra manera de presentación. Aporta una experimentación, no traduce un fenómeno. Indaguemos un poco en este punto: en principio se podría decir que todo audiovisual no surge desde la nada, pero tampoco es posible que garantice algún tipo de fidelidad “real” porque es algo sencillamente imposible. Casetti y Di Chio (1991) hablaban de un carácter doble (y a veces contradictorio) que la palabra “representación” trae por naturaleza: por una parte, se busca reconstruir el mundo de la manera más verosímil posible, es decir, lo más análoga a la realidad posible; y, por otro lado, despegarse de esa realidad para construir un mundo en sí mismo, autónomo. En definitiva, la pregunta que suscita ya está planteada por los mismos autores: “¿Qué es la representación: el acto de reproducir o lo reproducido?” (123). Lo que, de momento, nos interesa es pensar qué consecuencias se derivan de ese acto de reproducir, lo que implica considerar intrincados al acto de reproducir y lo reproducido. La construcción de sentido elaborada nos sirve para entender, al menos en parte, qué imágenes construimos y proponemos acerca de la muerte.

No está demás decir que la exhaustividad global de nuestro abordaje es un imposible, y ello porque la producción de contenido audiovisual vinculada al tema es inabarcable. Razón por la que reduciremos nuestra mirada a unos pocos momentos de algunas piezas audiovisuales que nos habiliten la reflexión en función de nuestro lineamiento y alcance considerando, a su vez, las distintas ontologías puestas en juego en función de las intenciones de registro. De momento, y en una impresión primaria, diremos que no hay rasgos comunes en cuanto a la impronta y abordaje que aparecen en las películas que trabajaremos. Su agrupamiento no responde tanto a una categoría única sino a una serie de ejes externos sobre los cuales deciden operar según distintos enfoques: la muerte, la otredad y el espacio puestos en juego arrojan una heterogeneidad ideológica que convive con el carácter comunal de la necesidad de poner en imágenes y sonidos lo inquietante del asunto.

Ligero aporte para una teorización del acontecimiento mortal

Retomando lo dicho al principio, podemos decir que estamos indefensos ante la muerte. No tenemos un dominio porque no es algo que nos pertenezca, estamos deshabilitados para asumir aquello que irrumpe sin anticipación³. A propósito de esto, Levinas (2002, 249) en *Totalidad e Infinito* dice que lo que comparte el otro y la muerte es que me transmiten ese miedo a lo violento, constituido como algo imprevisible, no anticipable. Podemos pensar la muerte del otro como la experiencia más radical de lo ajeno; es mediante lo impropio que la muerte se me hace posible en tanto experiencia. Quizá en esto reside su carácter estremecedor, shockeante, angustiante: no solo nos habilita la consideración, más o menos directa, del deterioro paulatino y el fallo corporal (de aquí el *falleció*), sino que dicha muerte nos presenta un misterio múltívoco, un desconocimiento sólo capaz de considerarse mediante suposiciones de orden alegórico, cultural e imaginario.

En un audiovisual, explotar la condición enigmática de la muerte usándola como motor narrativo no implica –necesariamente– indagar sobre la muerte como acontecimiento, sino que toma la oportunidad para inclinar el abordaje hacia la configuración de un oportunismo discursivo: determinar la causa de una muerte, hallar un culpable, develar cómo fue esa muerte o qué elementos se implican en ella, etcétera. La introducción del acertijo, de las causas misteriosas, del dilema o contradicción en la sucesión de eventos, operan desde otro lugar la muerte: el asunto, en estos casos, no tiene como fin problematizar la muerte y sus consecuencias, sino esclarecer sus motivos. De esto se desprenden como bases, del género policial por ejemplo, las concatenaciones lógicas derivadas de distintos métodos de rastreo o inferencias.

El afán radica en cierta victoria de la racionalidad (clara, ordenada y universal) sobre lo ético-biológico (desordenado, naturalmente confuso y potencialmente problemático); dar con las causas con-

³ Diferente son los síntomas que dan pie a inferir una posibilidad de muerte, lo no anticipable es el acto mismo de morir, no así el proceso hacia ella.

ducen a una idea de orden sobre las arbitrariedades de un contexto, surge una confrontación. Dicha confrontación es hija de un ingenio, trunco es su partida: hay enfrentamiento cuando hay al menos dos rivales que se oponen, lo que equivaldría a decir que hay algo en disputa que cualquiera puede obtener. Estén o no equilibradas las posibilidades de triunfar, siempre habrá una mínima posibilidad de victoria para los lados en pugna. Pero la muerte no es precisamente algo contra lo que se combate; la muerte no puede ser, como sí sostiene Heidegger ([1927] 2014), posibilidad de mis posibilidades⁴, sino que preferimos pensarla, en todo caso, en función de lo que mencionábamos, “una amenaza que se acerca a mí como un misterio; su secreto la determina [...]” (Levinas, 2002, 248); es por ello que no tengo posibilidades absolutas frente a ella. Esta condición de finitud no quiere decir necesariamente que estemos en una especie de condena dialéctica de sumisión. No es posible tal cosa porque no forma parte la muerte de una dinámica de poder; es, como dice el Sartre del *Ser y la nada*, pura facticidad⁵. Por lo que deberíamos comenzar reconfigurando la conceptualización que tenemos de ella dejando de pensarla como una “adversaria” simbólica, para incorporar otra perspectiva desde la cual podamos encontrar una mirada despojada de categorías morales recurrentes.

Guerra, refugiados, ficciones y testimonios en el cine contemporáneo.

Las disputas y masacres en Medio Oriente junto a las asperezas en las condiciones de vida de algunos países del continente africano, han tentado la producción de una vasta cantidad de producciones audiovisuales que proponen (en el caso de las producciones europeas de directores reconocidos, extranjeras a la experiencia del refugiado, pero políticamente responsables de la mirada construida sobre el fenómeno) un *reflejo* de las travesías, desafíos y problemáticas de distintas situaciones geopolíticas. El abordaje audiovisual de una problemática que afecta a millones de personas ha sido un problema para nada ingenuamente trabajado desde el eurocentrismo y, en una buena porción de películas ficcionales de esa región, se encontró un terreno más fértil y accesible que tomó como anclaje a un único individuo. En otros casos, menos recurrentes, también se ha tomado a un grupo reducido de personas con algún vínculo afectivo precedente o surgido durante el desarrollo de la historia. Hablamos de largometrajes ficcionales europeos como *Welcome*⁶, *La Fillie Inconnue*⁷, *Fuo-*

4 Precisamente, Heidegger dice en *El ser y el tiempo*: «En cuanto “poder ser” no puede el “ser ahí” rebasar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del “ser ahí”. Así se desemboza la muerte como la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable» (Heidegger, [1927] 2014, 274). En otras palabras, la muerte es una posibilidad que hace que el ser deje de ser, es decir, es una posibilidad que le quita al ser cualquier otra posibilidad futura. Heidegger dice también que esa posibilidad aparece desde el momento en que el ser está arrojado a la existencia. Sin ánimos de extender una discusión ajena al trabajo, pero ¿cómo puede aparecer la muerte catalogada bajo el mismo concepto que se emplea para hablar de cualquier otro posible como irme de viaje o tomar un helado? ¿Cómo alojo mi propia muerte en mi ser? Jean Paul Sartre le responderá, en *El ser y la nada*, que “no puedo ni descubrir mi propia muerte, ni esperarla, ni adoptar una actitud hacia ella, pues mi muerte es lo que se revela como lo indescubrible [...] La muerte es un puro hecho, como el nacimiento; nos viene desde afuera y nos transforma en afuera. En el fondo, no se distingue en modo alguno del nacimiento, y a esta identidad del nacimiento y la muerte denominamos facticidad” (Sartre, [1943] 2013, 737).

5 Que no debe confundirse con las causas y modo de morir, esto si es resultado de relatividades y particularidades. Aquí sí entra en juego una disputa de otro orden como, por ejemplo, el del promedio de edad de muerte en una sociedad. En este sentido, lo social determina la condición humana de longevidad ya que la extensión promedio de años de vida en los últimos años surge como producto del avance médico-farmacéutico en la cura, prevención y tratamientos de distintas enfermedades.

6 **Título original:** *Welcome*. **Dirección:** Philippe Lioret. **Guion:** Philippe Lioret, Emmanuel Courcol, Olivier Adam. **Fotografía:** Laurent Dailland. **Música:** Nicola Piovani, Wojciech Kilar, Armand Ama. **País y año de producción:** Francia, 2009. **Productoras:** Nord-Ouest Production, France 3 Cinéma, Studio 37, C.R.R.A.V. **Duración:** 110 minutos. **Ficción.**

7 **Título original:** *La Fille Inconnue*. **Dirección y guion:** Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. **Fotografía:** Alain Marcoen. **País y año de producción:** Bélgica, 2016. **Productora:** Les Films du Fleuve. **Duración:** 113 minutos. **Ficción.**

*coammare*⁸, entre tantos otros, que ponen el acento en la repercusión del fenómeno migratorio desde una mirada homogénea y superadora. Las subjetividades diegéticas que habitan el territorio puesto en escena son sacudidas (cuanto menos) por un encuentro disruptivo; encuentro del que el resto de personajes secundarios han determinado desde otra ética presentada como ordinaria y corriente: el momento de interacción entre lo ajeno y lo propio está, de entrada, antecedido por un velo de temor y resguardo inculcado por los *mass media*, y al que, para poder sobrepasarlo desde la mirada de la mayoría de estas películas, se requiere una sensibilidad capaz de romper un prejuicio histórico. Prejuicio aparecido a su vez con la urgencia de ser reparado. Se esboza así una distinción moral del protagonista respecto de una especie de masa social amorfa (personajes secundarios/extras) carente de iniciativas o incompetentes sociales⁹. Es el anclaje en características morales aparentemente globales y des-historizadas donde estas películas encuentran un punto de apoyo que otorga un respiro diegético. No nos interesa, de momento, reparar en la caridad excepcional de, por seguir con el ejemplo, los protagonistas de *Welcome* y *La Fille Inconnue*, personajes europeos que parecen casi avergonzados de pertenecer a una sociedad racista pero que, a su vez, no logran despegarse de cierto paternalismo materializado en la posibilidad de asistir a esa huella de falta del refugiado. Lo interesante al momento del visionado es habilitar la distinción acerca de qué lugar efectivo ocupan las condiciones socio-espaciales o coyunturales en dichas narrativas. Decimos esto porque una buena porción de las películas cuyo trasfondo tiene a los refugiados no parecen mostrar muchas preocupaciones al hablar del movimiento demográfico en función de promesas culturales y puniciones estatales.

Encontramos también otra clase de registros. Mencionemos dos ejemplos: por un lado, el documental *Figuras de Guerra (Qu'ils reposent en révolte)*¹⁰ que muestra la figura de migrantes que buscan ingresar a suelo británico. La figura del refugiado en el documental nos hace pensar en varias cuestiones que recorren los terrenos de la ética y la estética, y donde las técnicas de organización estatal para con los migrantes coloca a estas *personas sin identidad*¹¹ en una situación de extrema fragilidad:

Esto implica considerar la necesaria relación entre dispositivos técnicos y dispositivos de control para poder postular una contra-representación. La representación de la migración es un campo en disputa, tanto política como estética, y requiere una crítica de los dispositivos de registro, así como de la imagen documental "estetizada" para poder producir representaciones que trasciendan los límites del Estado y del régimen estético. Recuperar la persona del migrante al mostrar cómo borra su identidad es el modo en el que se resuelve dicha apuesta. La precariedad de la experiencia de los migrantes ilegales no es sólo el tópico del film, la saturación y la sobreexposición señalan una conciencia total del dispositivo de registro y un desafío a sus propios límites (Iparraguirre y Berti, 2014, 123).

En este sentido, ante las políticas migratorias de la Unión Europea, cuyo principal temor es la "invasión" extranjera de personas desesperadas, la respuesta no sólo atenta contra la insensibilidad, sino contra un régimen estético que propugna una mirada estereotipada y estigmatizante del refugiado. Cabe mencionar, para evitar una posible confusión, que la vida de estas personas devenidas personajes está inserta en un espacio de poderes asentados. Las posibilidades de movilidad del poder son mínimas porque los recursos son desiguales. Un refugiado cuenta con poco más que su suerte.

8 **Título original:** *Fuocoammare*. **Dirección, guion y fotografía:** Gianfranco Rosi. **Música:** Stefano Grosso. **País y año de producción:** Italia, 2016. **Productoras:** *Stemal Entertainment, 21 Unofilm, Istituto Luce, RAI, Les Films d'Ici, arte France Cinéma*. **Duración:** 108 minutos. **Documental.**

9 Entendemos esto, al menos en las películas en cuestión, como el resultado de una mirada autoral desesperanzada del presente.

10 **Título original:** *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)*. **Dirección, guion y fotografía:** Sylvain George. **Música:** Archie Shepp. **País y año de producción:** Francia, 2007-2010. **Productora:** *Noir Production*. **Duración:** 153 minutos. **Documental.**

11 Término de Giorgio Agamben tomado por Iparraguirre y Berti (2014, 114).

Si en la introducción dijimos que la muerte no forma parte de una dinámica de poder y que no se puede dar batalla contra ella, en este momento, y ante tal fenómeno político, cabe remarcar que lo que hoy está en juego es su misma vida, arrojada al desamparo legal, la clandestinidad civil y el despojo territorial. En este sentido, la aparición de un documental como *Figuras de Guerra* nos habilita una nueva mirada, pero también exige una respuesta política y un replanteamiento de los conceptos de frontera, territorio y nación.

El otro ejemplo es *Homeland: Irak año cero*¹², un largometraje de más de cinco horas de duración que nos permite adentrarnos en la cotidianeidad de una familia iraquí antes y después de la invasión comandada por Bush en 2003. Esa otredad que se remarca con frecuencia, la distinción que a través de la distancia espacial propone una distancia cultural, queda puesta en jaque cuando, por ejemplo, vemos a niños de la familia del director de dicho documental mirando un videoclip de Shakira en YouTube; ¿Podemos encontrar en esto una demostración de la globalización cultural? ¿O es un ejemplo de una guerra -la dada en Irak- cuyos alcances están (de)limitados? Hay cierto hermetismo comunicacional. Eso se da por sabido y es, de hecho, algo reiterado en el filme¹³. Pero los restos bélicos que irrumpen y se esparcen por la calle hacen a un costado dicha homogeneidad comunicacional, lo reducen a un aspecto secundario de lo cotidiano (invisibilizan su presencia, o mejor, la incorpora al paisaje doméstico). La restricción en la circulación de esta película la convierte en una pieza de origen un tanto exótico en comparación a la enorme masa de entretenimiento audiovisual, ajena a la dinámica del “clic de distancia” donde se accede a producciones de las grandes industrias en apenas segundos. Una primera impresión cultural de desfase identificatorio, sumado a una propuesta audiovisual alejada del mero entretenimiento, nos lleva a pensar en cómo impacta a nivel social dicha película o, en todo caso, ¿hay un impacto social recíproco de la película o, al menos, en diálogo con la situación por ella presentada? ¿O la película funda su identidad en función de una expresión testimonial de las atrocidades de las políticas internacionales norteamericanas y, posteriormente, deviene ella un archivo de testimonio histórico perdido?

Ver a un niño (el sobrino del director de la película) asimilar la guerra con la naturalidad más exótica, asimilando junto al resto de su generación la basura armamentística como parte de un paisaje de orden más excitante que peligroso según sus expresiones, nos lleva a preguntar no sobre si cuentan con herramientas ideológicas capaces de dar cuenta de la dimensión del acontecimiento (creemos, desde luego, que sí), sino a repensar cómo el sujeto social no se define en actitud por su rango etario exclusivamente, sino por el marco sociotécnico que le da entidad. Dicho marco atribuye a la constitución de rasgos juveniles revestidos de un impacto sensitivo de naturaleza despiadada (apaciguado en menor medida por su reiteración), y donde se inyecta un registro de armas semiautomáticas, tanques de guerra, misiles teledirigidos o bombas. En otras palabras, ante el uso de máquinas bélicas, la respuesta del director del documental Abbas Fahdel acude al uso de otra máquina que registra la destrucción. La diferencia de este documental respecto a la mayoría de las películas ficcionales de refugiados es, en primer lugar, la diferencia radical en el escenario (espacialidad): diferencia decisiva por ser la que diagrama las características e incluso el devenir de lo registrado. En segundo lugar, el protagonista del documental, el sobrino del director. Si bien es un sujeto capaz de ser identificado como individuo, viene a funcionar (en lo ajeno, en el público extranjero) como representante del ejido social golpeado por la amenaza de potencias desesperadas por petróleo y territorio.

Mencionemos, para finalizar este punto, otro polo ético audiovisual. Notamos la gran diferencia en lo mostrado en pantalla respecto a lo que ocurre en la anteriormente mencionada *La fille Inconnue*, donde Jenny (protagonista europea, blanca, médica y de clase media) está en disonancia

12 **Título original:** *Homeland (Iraq Year Zero)*. **Dirección, guion y fotografía:** Abbas Fahdel. **País y año de producción:** Irak, 2002-2003. **Productora:** *Stalker Production*. **Duración:** 335 minutos. **Documental.**

13 Hay una presencia casi intermitente de Saddam Hussein en las pantallas domésticas que aparecen registradas en el documental.

con los valores de su clase social. En este sentido, parece ser que hay una intención de distinguir a la protagonista por cierta humanidad ausente en su entorno, faltante en el resto de los personajes. En esta película, los personajes que rodean la protagonista muestran una postura homogénea y similar: convencerla a ésta de que no fue ella quien mató a la migrante que apareció muerta al día siguiente cerca de su consultorio, ni tampoco la culpable de su muerte. La culpa de esa muerte no es el resultado de la dinámica del sistema sociopolítico capitalista, sino que dicha culpa viene injerta (sin contexto) en la figura extranjera. Un ejemplo es cuando la protagonista en cuestión (Jenny) visita a un maestro suyo y le comenta de la situación: le dice que, si hubiera atendido el timbre, esa desconocida no hubiera muerto porque podría haberse resguardado en su consultorio, y él le responde: “Es cierto, pero tú no eres quien la mató”. El grupo social opaca una posible conciencia de muerte empática en relación a un otro y por ello la soledad de Jenny justifica su acercamiento al accidente dicha migrante fallecida. Ciertos personajes de su entorno buscan desligarse de la muerte de la chica porque de esa manera se mantiene la morada de su entorno. Esa morada (para este caso la clínica y sus respectivos médicos) no podría permitirse tener una colega asesina entre ellos. Ahora bien, un posible razonamiento de este médico maestro de Jenny o de cualquier allegado a la protagonista es el siguiente: como Jenny no mató a Felice directamente, y como ésta es una migrante que en nada afecta la vida de ese ni ningún médico, no hay un problema a resolver porque esa muerte es ajena a la vida de ese grupo social específico. En otras palabras, creen que la muerte de esa migrante no afecta la entidad de su grupo social, creen que un problema es un fenómeno limitado a quienes pertenecen directamente al grupo social, el resto es alteridad independiente. En este sentido, también parece presentarse, a través de los médicos como ejemplo de una porción de clase media, cierta denuncia sobre el actual desinterés de dicho estrato social por la figura de ese otro no respetado, temido a su vez por desconocido y ajeno.

Alteridad y muerte en la ficción norteamericana masiva. Consecuencias de una dinámica productiva estable pero contingente.

La carga emotiva audiovisual en la que una alteridad se ausenta definitivamente ha sido la causal narrativa de giros importantes, cambios en la estructura de personajes y adopción de nuevas formas de mirar ese universo narrativo particular. Los ejemplos en lo cinematográfico recorren un abanico de extensa variedad y formatos: desde *Psicosis* de Hitchcock a *Amour* de Haneke, pasando por *Coco* de Disney o *After Life* de Koreeda, entre otras. El abordaje de la pérdida de una otredad no siempre implica que dicha pérdida sea de alguien querido, pero el nivel de afectividad representado está implícitamente determinado por cuestiones inherentes a los afectos intersubjetivos desarrollados en la sociedad donde se financia el audiovisual. La repercusión de la muerte de un otro alcanza mayores niveles de dolor cuando se dimensiona la pérdida de esa vida desde cualidades empáticas. Empatizar no quiere decir, necesariamente, identificarme o anexarme a cuerpo otro, puede ser también la consideración de una sensibilidad ajena cuya diferencia respecto a mis supuestos y consideraciones subjetivas no suprimen la dimensión de humanidad en ese otro. Por lo que, la empatía personal con masas de personajes amorfos, es más difícil de elaborar porque el fenómeno deja de ser asimilable desde la misma empatía (incluso a veces en inasimilable).

En un audiovisual, el desprendimiento del personaje se manifiesta de distintas maneras y a distintos niveles: la diferencia de las cualidades del afecto en la diégesis depende en buena medida, como dijimos, de consideraciones cuantitativas. Cuando en un audiovisual de superhéroes o bélico se recurre a presentar una matanza masiva, la mayoría de las veces los personajes secundarios presentan aspectos altamente mitificados: son figuras antropomorfizadas limitadas a operar una función específica. En esta clase de audiovisuales, la sensibilidad del protagonista/héroe no pierde el eje en ningún momento y la empatía o misericordia que pueda tener con ese *otro-obstáculo* son excepcio-

nales. Es decir, la muerte se justifica en función del coeficiente de adversidad de lo que se interpone. En audiovisuales de este orden hay, con frecuencia, un conjunto de imperativos morales determinantes que han proclamado no sólo qué destino le corresponde a cada personaje cuando muere, sino el juicio moral al tipo de muerte que tiene. Cuando decimos que muchas veces se justifica la muerte del personaje en función de sus actos, es porque hay una construcción ético-narrativa cerrada que liga directamente el obrar de una persona con la supuesta forma de morir. En este sentido, el condicionamiento del destino no solo es ejercido sino avalado. De ello se desprende como resultado un nexo causal y justificado entre, por un lado, la muerte como fenómeno personal y, por otro lado, la muerte como fenómeno trascendente al rasgo propio del ser vivo, es decir, como experiencia cultural colectiva. Esa otredad no es un flujo de consciencia que habita entre dos extremos¹⁴ sino una pura exterioridad teleológicamente configurada por alguien ajeno a sí mismo, en este caso el superhéroe.

Con Disney aparece una contradicción ardua pero que casi siempre logra resolverse: ante la emergencia publicitaria de proclamarse como una compañía respetuosa, tolerante, no racista, propulsora de la visibilidad de minorías y grupos disidentes, las categorías de bien y mal aplicadas a los personajes se van reconfigurando en función de una agenda política ya cimentada; es sabido ya que la incorporación de dichos aspectos en la agenda de producciones audiovisuales va en sintonía con las corrientes y movimientos sociales que hoy la producción mercantil publicitaria intenta capturar cuando encuentra su provecho. Mencionamos esto porque en cualquier aparición de muerte a lo largo de una película no puede desprendérselo su adherencia moral a la mirada de mundo propuesta. Si la categoría de lo que histórica y hegemónicamente fue “malo” es reconsiderada (aunque no anulada), podría suponerse que la aparición de cualquier muerte debe tener al menos una presencia renovada en pantalla debido a su condición estructural a nivel psicosocial. Lo propuesto es una dedicación que apela a que, a pesar de cierta inevitabilidad en el devenir del relato, se dé cuenta de ciertos caracteres que se compartiría con el “bien”. Un notorio ejemplo, desde una caricaturización exitosa, es el largometraje *Coco*. La película parece reivindicar, con cierto estatuto de seriedad y apelando a herramientas afectivas y destrezas técnicas, una mirada norteamericana de la cultura mexicana en relación al día de los muertos y a la idea de trascendencia que constituye dicha cultura. El inconveniente que encontramos en propuestas de este tipo no reside tanto en la mirada extranjera sobre un fenómeno ajeno a la propia cultura norteamericana, sino el desdén en la incorporación de nuevas sensibilidades, miradas y comportamientos respecto a lo otro de la cultura norteamericana¹⁵. En otros términos, si habláramos de una reformulación de la mirada (de la mano de un pensamiento crítico) no sería a un nivel global, como si el inconveniente y responsabilidad estuvieran homogéneamente distribuidos en cada persona con acceso a la película. Es más efectiva una reformulación radical cuando aparece una alternativa en donde el foco no esté en dar cuenta desde dónde surge el estímulo de dicha reformulación, sino en la capacidad de implosión de las ideas más asentadas, en la posterior efectividad del cambio paradigmático y realizativo de esa presentación audiovisual de la otredad.

Autoría en contexto

Esto que mencionamos sobre las dinámicas mercantiles de producción audiovisual no opaca (aunque si condicione y determine) el rol de quien asigna la perspectiva del relato, esto es el autor. Un autor no es necesariamente una figura individual, pero siempre da sentido en función de cierta humanidad. La impresión de una huella singular por parte del autor no da como resultado una in-

¹⁴ En esto nos referimos a Simondon (2013) cuando dice que “cuanto más elemental es una formalización, más experiencias puede albergar, la relación bipolar entre la vida y la muerte envuelve todo; puede contener todo, porque marca los términos extremos de la experiencia” (146).

¹⁵ Cuestión que lleva, de manera inevitable en este caso, a un reduccionismo a la altura de lo comprensible para EEUU. Es decir, no para hablar de una costumbre mexicana sino para mostrar qué quiere comprenderse de lo ajeno o qué mirada se elige tener de esa alteridad exótica.

tencionada pretensión “autoral” de unidireccionalidad representativa, no va a clausurar el sentido de la obra. Sólo en un principio y a modo de puntapié, el autor propone hacia dónde se encamina la estimulación intelectual en cada espectador. A esa intencionalidad autoral debe agregársele un factor modificante: las convenciones sociales, las modas formales de una época, la alteración del soporte, entre otras características que resignifican la obra permanentemente allende la impronta discursiva propuesta. Es por esta mezcla de elementos que lo que se interprete de la película va más allá de la propuesta inicial; el motor de impulso o la dirección de la iniciativa acerca de qué se piense de ella está en la película misma, pero las conclusiones finales que saquemos serán producto de las particularidades que constituyen al sujeto receptor (educación audiovisual, interés por la historia de la obra, condiciones de visionado, momento de la vida en la que se da el visionado, clima social, etc.) y no una derivación sistemática y análoga de una obra clausurada. Dicha mirada no redime el carácter condicionante de la política contextual e intencional desde la que fue creada, las consecuencias no son tan imprevisibles como desconsideradas, en buena medida por su esencia caótica:

En el devenir industrial de la cultura, lo que está en venta es la conciencia misma. Siempre se puede denunciar ahí una degeneración bárbara, un estado de hecho monstruoso: no es más que la estricta consecuencia de la finitud de los flujos de las conciencias en general y de su proteticidad originaria (Boyer, 2018, 97)¹⁶.

Que una mirada epocal tenga la capacidad de ser repensada desde la época en la que se visita debería tener como eje la mirada de la época de producción misma, y en esa misma época es el papel de cualquier pensamiento crítico relucir, al menos, las consecuencias de lo producido culturalmente, no porque la producción cultural contenga necesariamente una peligrosidad implícita, más bien porque dimensionar las consecuencias de una producción cultural nos permite comprender mejor el medio que generamos y nos genera.

Virtualidad audiovisual y coyuntura

La ventaja que ofrece una virtualidad predeterminada es la posibilidad de generar un espacio desincronizado perceptualmente del resto de mi situación o, mejor dicho, incorporarse a un espacio propositivo dirigido a la percepción de estímulos artificiales, intencionalmente generados. Esto brinda, en principio, un aspecto favorable: experimentar otra realidad sin emplear necesariamente los mismos órganos sensoriales que se emplean por fuera de ella¹⁷, de aquí se desprende el éxito en los procesos de identificación espectador-protagonista y la pérdida de la conciencia del transcurso del tiempo gracias a la ausencia de diversas referencias, como un reloj o la tonalidad del cielo. Esta propuesta generada como desprendimiento del telón social, geográfico, temporal, histórico, etc., en el que me inserto, da lugar a una estrategia recurrente que consiste en perseguir una sensación de atemporalidad para volcarse de lleno a una experiencia. Dicha experiencia puede estimular de distintas maneras, pero comporta por lo general el mismo principio. Expliquémoslo con un ejemplo. En un espacio de experiencia como el cine podemos encontrar tres espacios virtuales sincronizados entre sí en el momento: la sala oscura, el universo diegético y mi consciencia. Se genera así una idea de experiencia completa en donde una alteración que rompa con la armonía conectada entre esos tres espacios es un potencial generador de molestia o angustia, es decir, una modalidad recordatoria de nuestro ser en el mundo y de manera aún más indirecta de *ser-para-la-muerte*. Este panorama reducido lo presentamos no para dar cuenta de que incluso el sonido de una persona masticando a mi lado

¹⁶ La cita corresponde, en el texto de Boyer, a una idea de Bernard Stiegler.

¹⁷ Una virtualidad de la conciencia contiene lo que podríamos llamar una instancia intermedia o mediadora ubicada entre el estímulo (lo percibido) y su posterior repercusión a nivel sensitivo-intelectual, ese punto medio implica un distanciamiento, la generación de una intencionalidad que opera de nexo y repercute en dichos aspectos mencionados.

en una sala de cine me rememore mi conciencia de finitud y por ende me sumerja en cierto carácter angustiante de tal condición, sino de cómo se construye, apelando a mecanismos subjetivos, arquitectónicos y alegóricos, un campo “fortificado” cuyo principal interés es generar un paréntesis, con películas de Disney (para retomar el ejemplo). Ese paréntesis es usado como herramienta disociativa: la propuesta es experimentar el encanto. Cuando se usa con tal fin, la exterioridad se conforma como un espacio de irrelevancia azarosa que conforma el basamento sobre el cual nos sumergimos en una fantasía. Esto explica la facilidad del surgimiento de consumos problemáticos y la adherencia a estados particulares que pueden perjudicar tanto como alegrar. Para ser capaces de habitar una virtualidad (en vez de consumirla) es necesario transparentar los mecanismos que hacen de dicha virtualidad: todo aquello que colabore en la entidad de la película se pone al servicio de un nicho de fantasías. Lo que evita comenzar a verla como un campo de potencialidades discretas, pero de mayor alcance.

Debemos precavernos a su vez de pensar que el mundo artificial es resultado de una realidad anterior (esencialismo). No hay jerarquía perceptual porque no hay rangos de legitimidad de experiencias, lo que sí hay es una distribución dispareja en materia temporal de los distintos tipos de estados experimentales. En nuestros días lo que entendemos por “realidad” ocupa la mayor parte de nuestro estar, mientras que una virtualidad, cualquiera sea, ocupa un tiempo reducido, pero eso determina su concepción actual, no fija su horizonte. Las limitaciones fisiológicas y anatómicas no se presentan como un inconveniente para la virtualidad misma, son inconvenientes que no sobrepasan el ámbito más obvio de la esfera humana:

Este cuerpo virtual desplaza al cuerpo real hasta el punto de que el sujeto no se siente ya en el mundo en el que efectivamente está, y que, en lugar de sus verdaderas piernas y brazos, siente en él las piernas y los brazos que precisaría tener para andar y para actuar en la habitación reflejada; el sujeto habita el espectáculo (Merleau Ponty, 1994, 265).

Hablamos entonces de la habitabilidad de un espacio, el cual es presentado de distintas maneras y con fines que escapan a la discusión en cuestión, pero de la que podemos comenzar a comprender cómo el límite entre lo llamado “artificial” y “verdadero” es una diferencia atada a una emergente conceptualización algo temerosa y determinista, limitante de los rangos de realidad en función de la intervención de entidades protésicas. En palabras de Boyer (2018): “El desplazamiento fenomenológico permitió comprender el carácter protésico de la unidad del flujo de conciencia, su relación necesaria con la exterioridad, con el *medio técnico* aprehendido como *medio retencional* desde un campo fenomenológico desplazado” (101).

La prótesis constituyente de la conciencia, aquel anclaje que se desplaza de la interioridad para encontrar una fijación en una exterioridad (o algún aspecto/elemento de ella), demuestra la potencia articular de las imágenes, o mejor, de lo audiovisual: es justamente en este sentido que el carácter testimonial de dichas imágenes permiten anclarnos en un mundo diegético de referencias mundanas reformuladas sin perder su carácter de aprehensible. Es por eso también que se habita dicha virtualidad más allá de que no se experimente, en reciprocidad con la percepción, sensitivamente. Comprendemos las imágenes, y lo que de ellas significamos, sin haber experimentado necesariamente lo que se nos presenta, pero sí referenciando, a su vez y de manera constante, gracias a analogías de distinto orden. Dichas analogías pueden ser de aspectos que no necesariamente fueron atravesados por mí en el pasado, pero de las cuales hemos tenido algún tipo de intervención psíquica. De esta manera, podemos asimilar e identificarnos con situaciones ausentes de referencialidad, pero existentes por creatividad. A nivel audiovisual, por ejemplo, encontramos como asimilables propuestas de trascendencia *post mortem*. Es en definitiva cierta atadura a lo mundano lo que hace de esa experiencia representada un elemento verosímil a nivel narrativo. Toda experiencia imposible para el sujeto, como el saber que ocurre después de la muerte, se vuelve cognoscible a partir de una extensión vital

de aquello que tenemos a mano. En este sentido, una expresión artística se encuentra como *relativamente* autónoma y permanentemente atada a su referencialidad. Queda por entender qué se nos figura como referencial y si, en este sentido, hay algún indicio de autonomía a nivel virtual; para ello debemos considerar y ahondar en aquellos espacios diegéticos constituyentes de nuevas experiencias interactivas.

Muerte y virtualidad, aproximación fenoménica a lo audiovisual.

Nos queda un último aspecto para intentar comprender cómo la conciencia de muerte se figura, con distintas herramientas, en el espacio virtual. La diversidad fenomenal y la amalgama material de los distintos territorios artísticos, audiovisuales o gráficos nos restringen el campo y de momento nos quedaremos con un acercamiento a una idea general de los espacios virtuales audiovisuales de alcance masivo e internacional. Una característica de los espacios virtuales de la esfera diegética es su no-azar respecto a los elementos injertados, lo aparecido está antecedido por un fin específico. No hay sentidos internos inconexos y el éxito del mismo espacio radica en su capacidad de convencimiento para quien lo visite. Esa uniformidad armónica en el funcionamiento y disposición de los elementos que hacen a la misma virtualidad audiovisual es sinónimo de una pregonada culturalización internacional. ¿Quedan baches en esto? El espacio virtual que se compone del carácter de opacidad técnica y totalidad narrativa ¿no presenta fisuras? ¿Esa opacidad no es en sí misma un defecto? Es un defecto para quienes buscamos la concientización del aparato y el fenómeno. Es un triunfo en materia de desarrollo de ocultismos (es otro ejemplo más de la técnica al servicio de la magia). De hecho, esa es la aspiración al desarrollarlas. Pero, hasta el momento, quedan hendijas que ponen en jaque la cerrazón de dicha virtualidad, a veces de manera sugerente, sin experiencias empíricas, y que responden a inconsistencias narrativas, a veces con claras manifestaciones no intencionales que no hacen más que remitir a las huellas de su producción técnica. Ejemplos sobran y pueden encontrarse en distintas producciones audiovisuales: la aparición en escena de elementos no pertenecientes a la diégesis, los errores de continuidad, efectos especiales de mala calidad, etc. Estos factores repercuten de manera directa en el nivel de empalme que tengamos con, en este caso, tal o cual audiovisual. Es decir, afecta la predisposición sentimental a causa de desfases entre lo esperable y lo aparecido. Por lo que, cuando ocurre esta asincronía, la intensidad dramática comienza a desdibujarse por una falta de predisposición personal en esa intromisión en el universo diegético, toda emoción queda aplacada. Es por este motivo, inherente a cualquier relato, que el efecto del mismo depende parcialmente del direccionamiento que adopte la propia narrativa, pero depende más del *feedback* que se teje entre el estándar epocal de percepción respecto al desempeño formal elegido para darle cuerpo a dicha historia. Así, el efecto de un flujo temporal audiovisual se define según cómo se conectan el espacio diegético, el abordaje técnico del tema y su propuesta ética.

En la sincronía entre lo esperable y lo aparecido se conforma un círculo retroalimentado en donde se forjan juicios de gusto tendientes a la estandarización. Pero dicho círculo no es completamente hermético en su funcionamiento: la propia producción audiovisual logra por momentos discriminar qué elementos se incorporan para la construcción de universos. La posibilidad de una emancipación respecto del formato hegemónico no es necesariamente una utopía, pero debemos comprender hasta qué punto se dan dichas emancipaciones y hasta qué punto son pseudo emancipaciones redirigidas y acomodadas en función de lo rentable. Con esto se pone en juego mi relación con ese otro que se presenta y del cual formo mi juicio. Ataño de manera directa a la posibilidad de comprender una alteridad, de toparse con la identidad en la persona, de conservar en mi interioridad lo que me particulariza sin por ello rebajar el estatuto de esa otredad. En ese sentido, el requisito no es una anticipación al acto del otro, lo que sería un modo de dominación, sino una apertura desde el temor:

En el temor, el sujeto se mete en el interior de una especie de campo fortificado, edificado con los medios que tiene a su disposición; el porvenir es extraño porque está en el exterior; el mundo se dicotomiza entre interior y exterior porque la aparición de la barrera es el resultado del movimiento de defensa, de expulsión [...] Lo que está en el punto de partida, es el gesto defensivo que separa lo próximo de lo lejano, instala defensas para conservar la realidad próxima y desdobra en cierto modo el sujeto para enviar un emisario de sí mismo, bajo forma de un Dios más fuerte, a combatir la adversidad amenazante en el campo exterior (Simondon, 2013, 58).

Aporte final

Hemos hecho un recorrido heterogéneo y apresurado por algunos de los tópicos que conciernen a esa eterna incógnita de la muerte manifestada en el plano audiovisual, de cómo su entidad no está aislada de su inherente virtualidad y la co-constitución de un espacio. La consecuencia del análisis nos arroja más incertezas que afirmaciones, pero, de momento, podemos decir que: en primer lugar, todo audiovisual dialoga con la muerte, así no se lo proponga de manera explícita. En segundo lugar, que ello no sólo es un aspecto propio a su trama, sino que su mera condición de archivo carga con esta condición a nivel histórico. En tercer lugar, que la materialidad del audiovisual es mucho más endeble de lo que parece y siempre estará atado al porvenir de una sociedad que encuentra en ese registro la huella de una época. En los casos audiovisuales donde la muerte está en primer plano en tanto eje temático, el requisito en la construcción narrativa está en la capacidad de recordar los conocimientos de su época (a tema universal, abordaje particular). En cuarto lugar, que la delimitación del marco social también forma parte de la propia identidad (espacial) de una obra audiovisual, y dicha delimitación no es una reducción, porque forma parte de la propia identidad audiovisual el constituir un recorte de una totalidad, mal llamada “realidad”. Es justamente por eso que “[...] la narrativa no puede sino seguir siendo alegórica, ya que el objeto que intenta representar -esto es, la propia totalidad social- no es una entidad empírica y no se puede materializar como tal ante el espectador individual [...]” (Jameson, 2018, 98).

Sería imposible una propuesta audiovisual ahistórica sobre la muerte, una mirada-escucha es de momento la única posibilidad si consideramos al audiovisual como una obra. La ausencia de una experiencia personal sobre un fenómeno X, no borra la referencialidad, es decir, la capacidad propositiva a nivel consciente, de ese hecho.

En lo audiovisual, la experimentación no es “menos real” que otra experiencia, una ficción no opaca la intensidad de mis sensaciones, y del flujo audiovisual se desprenden los requisitos sensoriales que cualquier otra mundanidad experimentada emana. Se pueden discutir los mecanismos o propuestas esbozadas a lo largo de una pieza audiovisual, sus niveles de verosimilitud o las preferencias sobre el tipo registro y la edición, pero ese factor de juicio, es relativamente autónomo de la capacidad de mi conciencia existencial de experimentar una pérdida, un enamoramiento, un viaje o una emoción en el mismo rango cualitativo al que experimento por fuera de este universo audiovisual. Si partimos de esta forma de mirar, podremos avalar la experiencia cinematográfica (y otras audiovisuales) como una forma de experimentación evocativa y carnal en simultáneo; ese es el marco de acceso, a veces, a diversas alteridades. Podemos decir finalmente que las condiciones de la virtualidad, el universo que experimento, no determinan *a posteriori* mi juicio. Tampoco éste lo antecede completamente (más allá de las valoraciones y cargas que me constituyan), sino que ambos están dados en un marco general de coexistencia que pueden generar discordancias, similitudes o incertidumbres, pero que, ante todo, reafirman la primacía del espacio en la constitución de mi experiencia.

Bibliografía

- Arese, L. y Svetko, F. (comps.) (2014). *Cine, Política y Derechos Humanos*. Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Boyer, E. (2018). *El conflicto de las percepciones*. Buenos Aires: La Cebra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. ([1927]2014). *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Iparraquirre, M. y Berti, A (2014). "Huellas borradas, personas recobradas". En Arese, L. y Svetko, F. (comps.). *Cine, Política y Derechos Humanos*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Jameson, F. (2018). *La estética geopolítica*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Levinas, E. (2002), *Totalidad e infinito* (Trad Guillot, D. E.). Salamanca.
- Merleau Ponty, M. ([1945] 1994), *Fenomenología de la percepción* (Trad. Cabanes, J.). Barcelona: Planeta- De Agostini.
- Morin, E. (2003), *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairos.
- Sartre, J. P. ([1943] 2013), *El ser y la nada*. Losada, Buenos Aires.
- Simondon, G. (2013), *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.
- _____ (2015), *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.
-

Mateo Berlaffa

Mateo Berlaffa es Licenciado en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En dicha carrera ha participado como ayudante alumno en las cátedras de *Análisis y Crítica e Historia del Cine*. Formó parte del equipo de tutorías de la Secretaría de Asuntos Estudiantiles para el ingreso de estudiantes en la Facultad de Artes e integró como ayudante el área de Diseño Editorial y Comunicación Institucional del CePIA. También participó como expositor en diferentes jornadas de investigación y publicó artículos en distintas revistas especializadas. Actualmente se desempeña como profesor adscripto de *Análisis y Crítica* y se encuentra realizando la Maestría en Estudios Avanzados en Filosofía por la Universidad de Salamanca.

mateoberlaffa@gmail.com

Cómo citar este artículo

Berlaffa, M. (2021). Ideas a propósito de espacios, otredad y muerte en algunos audiovisuales contemporáneos. *Sendas*, 4(1), 383-96.