

HUELLAS Y LINDEROS INTERPRETATIVOS: DE LA ICÓNICA A LA PRAGMÁTICA VISUAL

JORGE ORTIZ LEROUX

ORCID [0000-0002-5004-0495](https://orcid.org/0000-0002-5004-0495)

“Huellas y linderos interpretativos: de la icónica a la pragmática visual”, por Jorge Ortiz Leroux, en: Andión Gamboa, Mauricio, y Arrieta Barraza, Dona (2023) **La imagen y el tiempo. Miradas al pensamiento de Diego Lizarazo**. México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM Xochimilco.

HUELLAS Y LINDEROS INTERPRETATIVOS: DE LA ICÓNICA A LA PRAGMÁTICA VISUAL

JORGE ORTIZ LEROUX

En el principio no fue tan solo el verbo, ni únicamente la colisión, sin embargo, palabra y conflicto coexisten y persisten. El principio no es origen absoluto, siempre hay algo tras él; cada vez que transcurren tiempos y condiciones, interceden en el acontecer y devenir del mundo. Origen y destino son un *continuum*, un flujo incesante de relevos y reposiciones. Pongámosle el nombre que se desee: la colisión es una tensión, una refriega, una frucción, un contraste. Y en lo sucesivo, conformándose, el choque friccional advierte encuentros, disputas, negociaciones, deposiciones.

La palabra es también una colisión, en ella residen y de ella emanan los vasos comunicantes que dan forma al mundo en cada época, en cada lapso de intercambios donde lo humano se va constituyendo. Pero entre la palabra y las cosas del mundo se entablan interacciones irreductibles, siempre productoras de procesos que enuncian y articulan la complejidad de la vida. Además, las palabras son imágenes sonoras, visuales, táctiles, sensibles.

En esta tensión crítica en la que la imagen es texto y a la vez funciona como icono, símbolo, ídolo, forma o materia, resulta fructífero reconocer la doble dimensión del mundo de la imagen, sus proyecciones e interpretaciones. Es ahí, justamente, en donde nos sitúa de forma problemática el pensamiento de Diego Lizarazo. Habría que decir, antes, que su arsenal intelectual apuesta por la dialéctica propia del lenguaje filosófico, origen de un despliegue verbal que al mismo tiempo nos arroja al vértigo de los acontecimientos enunciados desde formas claramente advertidas y descifrables, codificadas. El pensar descifrador

de la filosofía nos arroja, a la vez, al mundo de la experiencia, donde la palabra se conforma y en donde ocupan un lugar fundamental el devenir empírico y factual, la exposición de los hechos y los actos, en este caso, icónicos. Doble reto, doble interpretación, multiplicada intrínsecamente por los factores concomitantes que componen la imagen creada y la interpelada.

Al mundo de la imagen y de lo visual acude ese zangoloteo y sacudida que no por casualidad ha hecho pensar propiamente, y en forma radical, al mundo como una imagen¹, y que abre la puerta para reconocer la significativa relevancia de la imagen y el imaginario en su constitución paradójica moderna. La imagen y el mundo intercambian posiciones y relevancias, de manera que ya no es posible pensar al uno sin la otra y viceversa. De ahí que la escapada a través de la doble hermenéutica propuesta por Lizarazo resulta un aliciente para emprender el reconocimiento de la interacción continua entre las imágenes y el lugar en que se despliegan. Si hay algo que decir de las imágenes, es que ya no solo su poder persiste, sino que sus efectos se han intensificado y atraviesan dilemas en los que la conflictividad de sus usos, verdades y efectos nos mantienen cada vez más inquietos.

EL ESPACIO DE LA IMAGEN

*La realidad –todo lo que somos, todo lo que nos envuelve,
nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y nos alimenta–
es más rica y cambiante, más viva, que todos
los sistemas que pretenden contenerla.*
Octavio Paz, «Poesía de soledad y poesía de comunión».

Para abordar la imagen, me interesa reactivar las ideas sobre el camino sinuoso que se puede trazar entre la semiótica, la retórica y la hermenéutica. Cuál aparece primero o cuál después es lo de menos. Los significados descubiertos por la semiótica desplazan las relaciones entre la materia, la forma y la imagen, así

¹ Martin Heidegger, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

como las enunciaciones metafóricas arrojan al sujeto significados imaginarios que, desde que ocupan un lugar en la escena pública, incitan a que la interpretación emerja desde las zonas más o menos conscientes de la mente humana. Uno de los problemas que no elude Lizarazo es el de indagar en las posibilidades de sistematicidad de estos procesos, y en el de encontrar en esa especie de *trivium* de la comunicación (semiosis-retoricidad-hermeneusis) las relaciones relevantes para entender la complejidad interactiva mediada por la imagen.

La enorme diversidad de imágenes en la modernidad asentó lo que ya en épocas clásicas era una explosión creadora, potenciada en las llamadas bellas artes. Hoy día el repertorio es tan heterogéneo como paradójico, multiplicado, además, por el mundo de la virtualidad digitalizada. En medio de este túnel atemporal de producciones, distribuciones y consumos imaginarios, Lizarazo se lanza literalmente al vacío para encontrar el «cordel» que conduce esta irrefrenable heterogeneidad. Podría parecer obvio uno de los hilos que elige para unificar los criterios de comprensión de esa diversidad: el espacio. Y resulta que, desde la categoría, el espacial es un denominador común que actúa como un dilema lleno de posibilidades, fugas y alteridades.

El espacio, una entidad enunciada por la filosofía clásica como una categoría sustancial para el conocimiento, es una entidad problemática en la medida que todo lo ocupa. Concebido *a priori* (Immanuel Kant), como la posibilidad del vacío (Gottfried Wilhelm Leibniz, Baruch Spinoza), como continente-contenedor, o como la posibilidad extensiva de forma y materia, en la actualidad es inútil reducirlo a su modalidad física o tangible. En este sentido, por ejemplo, la idea-fuerza de Paul Virilio construye en torno al espacio una visión crítica, cuya imbricación con el «tiempo crítico» nos aproxima, en una fuga hacia adelante, a los campos de la intensidad y la velocidad². El espacio virtual, el espacio mental e imaginario, el espacio simbólico constituyen también ejemplos de esa apertura del término hacia horizontes de intercambios conceptuales que ocupan cada vez más territorios críticos. De la idea del espacio vacío emana también la idea de un espacio extensivo que no es corporal, cuyas consecuencias son hoy fundamentales para aproximarse a los territorios de

² Paul Virilio, *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

la mediatización, la síntesis de la imagen y la explosión de prácticas artísticas diversas y proliferantes³.

El espacio de la imagen enuncia, asimismo, un ensamblaje entre las aproximaciones problematizadoras de la interpretación comunicativa (semiótica y hermenéutica) en relación con el ámbito espacial, que Lizarazo anuncia como una «icónica espacial» que permite ensanchar y, al mismo tiempo, transversalizar las aporías de los modelos originarios del *eikon* y el *eidolon* helénicos. Lizarazo se propone, al respecto, una serie de «tácticas» que pasan, por una parte, por los aspectos sagrados, poéticos y oníricos de la imagen, y progresivamente analizan el carácter, las relaciones y los efectos de la imagen y la «icónica» contemporánea.

El «arco» de análisis propuesto es extensivo como el espacio –e intensivo como el tiempo, habría que agregar–, argumenta y reargumenta con los basamentos de las teorías de la representación junto con la lógica argumentativa semántica-hermenéutica. Mientras más ancho el arco, más sutiles las paradojas posibles de enunciar y encontrar, sobre todo en un territorio que siempre ha suscitado encuentros y oposiciones, como los existentes en torno a la imagen y la luz, la verdad y el engaño, la verosimilitud y el simulacro, el arte y la ficción.

Desde las teorías clásicas de la imagen se han expresado visiones que equiparan a esta en forma analógica a la cosa representada, a lo que Lizarazo nombra perspectivas de la transparencia; pero también hay teorías de la opacidad, en las que la imagen oculta o muestra en forma indiciaria o ausente (como réplica de algo pasado) su relación con las cosas que nombra, como ocurre con la semiótica peirciana. En cierto modo, quizá más desde una postura politizante y estética, la perspectiva de Jacques Rancière respecto a lo visible y lo decible engancha con esos niveles opuestos del mostrar mimético y del hablar desplazado de lo no mimético que sigue representando algo, aunque sea el propio vacío. Pero Lizarazo advierte que este tipo de codificaciones se insertan en una red densa de reglas de la que es consciente la propia semiótica, como ocurre con Roland Barthes a través de los sustratos no codificados, por ejemplo, en la imagen fotográfica

³ Véase Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 204.

a través de ese «espectro» que inquiere al espectador para atrapar su mirada más allá de toda regla lingüística estructurada.

Lo mismo va a ocurrir en los niveles de la representación que pasan por las perspectivas del universalismo y la singularidad. Aquí, los sentidos de interpretación se dan con respecto a «lo local del significado de la imagen, y [...] el carácter cósmico de los sentidos que alcanzan las imágenes»⁴. La imagen onírica freudiana, por ejemplo, acude a estos horizontes singulares de sentido en el soñante, mientras la imagen simbólica se expresa a partir de las teorías junguianas sobre los arquetipos universales. Liminalmente, entre estas visiones aparece una especie de imagen colectiva que finca sus sentidos no en lo universal, sino en la cultura y la historia, tomando así distancia también respecto del individualismo y el subjetivismo absoluto: una vía alterna que problematiza y desplaza los extremos, instalándose de algún modo en el territorio de la intersubjetividad.

Otra oposición que advierte Lizarazo es la existente entre las visiones sustancialistas y nihilistas de la imagen. La primera de estas visiones permite ubicar un terreno hermenéutico que sobrepasa la mirada semiótica al dejarnos ver que la imagen contiene un vínculo esencialmente humano, sagrado y mítico, que busca la trascendentalidad de la experiencia visual. Mientras tanto, en el otro extremo, la postura nihilista apela a una mirada desencantada, que encuentra detrás de la imagen un puro vacío, una asignificancia carente de sentido, un agujero negro que lindaría en el horizonte de la autonomización completa de la imagen respecto de un objeto al que pretende representar. Entre el valor fuertemente asentado de los acontecimientos explorados, por ejemplo, por el cine documental y su vínculo con realidades que incitan a una fruición de un espectador netamente comprometido, por un lado, y, por el otro, aquella experiencia profundamente epidérmica y sensorial de una obra de arte abstracta, autorrepresentativa, conformada por líneas, colores y formas asociadas solo a su materialidad y textura, deambulan estas dos visiones como operadores válidos para su comprensión.

Lo interesante en el pensamiento de Lizarazo es su capacidad para no incurrir en la idea de que ciertos géneros o medios circulantes de la imagen pueden ser entendidos solamente desde una u otra perspectiva. Con toda

⁴ *Ibid.*, p. 191.

sistematicidad soy capaz de explicarme una obra abstracta como un ejemplo de espiritualidad –recordemos cómo Vasili Kandinski discurre en este sentido sobre su propia obra–, o puedo hablar de una realidad lacerante y grave desde una visión nihilista, documentada a la luz de acontecimientos reales y vividos, que nos enfrenta de cara al vacío distópico al que ha llegado a multiplicarse la violencia en nuestra sociedad, fácilmente reconocible en los relatos documentales en México. En este sentido, el complemento interpretativo propuesto, el ensamblaje de miradas, se manifiesta como «un juego entre fuerzas de sentido polares (para) mostrar sus relaciones y sus vastedades»⁵.

El campo conflictivo aparece como el lugar en donde las miradas polares en torno a la imagen devuelven al sujeto el papel de intérprete del dilema que se presenta ante sus ojos. La mirada como un campo de batalla, abordado a su manera por Hal Foster en su «retorno de lo real»⁶, evidencia que en este terreno en disputa, donde se proyectan las imágenes a sus espectadores potenciales, existe un lugar intermedio (la pantalla-tamiz) en donde las miradas «deponen» las armas en un camino que va del significante, sus espesuras, lisuras, horadaciones y hendiduras, hacia la mirada social y cultural entreverada en el acto *sui géneris*, poético y estético de la producción y distribución de la imagen. La deposición no cede ante el poder de la imagen, sino que ataja sus valores y sentidos para advertir igualmente sus potencialidades.

En Lizarazo las cartas están echadas sobre la mesa, por lo que resultaría ingenuo imaginar un escenario de apuesta por solo una de ellas. Como en un juego de azar, sobre las posibilidades y fortunas relativas entre la perspectiva que enlaza lo icónico a lo cultural –y viceversa–, se vuelve ineludible entrarle al juego, incluso perdiéndolo, pues ahí algo se gana. Si la generalización resulta inútil para ser aplicada en un singular irrepetible –como los monstruos que elige y construye Guillermo del Toro, que son para él una exultante representación de lo bello–, a la vez el absoluto subjetivismo es válido para referir la historia y la cultura de un pueblo o una colectividad –como las vivencias crueles, instintivas o «miserables» del protagonista de *Japón* de Carlos Reygadas–. ¿Podríamos reconocer en esta medida también una especie de sustancialismo

⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 142-143.

en el nihilismo del imaginario con que evaluamos la imagen del mundo? ¿No tiene la forma vacía del espacio un espacio propio y diferente para ser llenado, no precisamente en el contenedor, sino en los contenidos agregados desde nuestra mirada y experiencia interior?

Es por ello por lo que con la imagen experimentamos el espacio y al mismo tiempo lo significamos. Espacio e imagen van de la mano constituyendo al mundo, del mismo modo que la cultura no «acompaña» al mundo, sino lo conforma, como dice Clifford Geertz. La simbiosis imagen-espacio-cultura es aquí un hilo conductor. En primer lugar, la imagen significa el espacio, pero acto seguido lo interpreta. La «interpretación icónica del espacio»⁷ es, en este sentido, un acto desdoblado. Si ya los objetos y los espacios son un signo del mundo, si nuestra relación con las cosas se da como un proceso de asignación de significados, entonces el «recorte» bajo el cual opera la imagen resulta un segundo sentido, un doble proceso de significación. De este modo, el acto icónico interpretativo conforma esa doble hermenéutica, la interpretación de una interpretación, un acto metalingüístico.

Lizarazo propone que se trata de un trabajo a la manera de la hermenéutica de Paul Ricoeur, con su triple mimesis y temporalidad –siguiendo a Aristóteles y San Agustín–. La riqueza de este trabajo configura una urdimbre del relato –a final de cuentas, de la vivencialidad–, que coloca ya al espacio-tiempo como el contenedor extensivo de la experiencia imaginaria, pero, a la vez, como el territorio intensivo de esta. Aquí el espacio, desde el recorrido crítico, es también un espacio fenoménico, una condición de posibilidad, una intuición *a priori* que incluye su forma vacía e incorpórea y nos lleva necesariamente a su relatividad y, por último, a la idea de *campo* y *topos*. Este recorrido bien puede ser entendido también en el espíritu de filosofías como la de Virilio sobre un *espacio crítico* –y un colindante *tiempo crítico*–, mediado por sus relaciones con la velocidad y la aceleración –formas de iconización, a fin de cuentas–, y, a la vez, en la apertura, sugestiva y problemática idea de Gilles Deleuze sobre el tránsito de la extensividad (la del espacio físico) a la intensividad (la del espacio

⁷ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 198.

intangibles, el «cuerpo sin órganos») que ocurre en el territorio luminoso e inorgánico de la compleja experiencia vital⁸.

Advierto una rizomática icónica implícita en la obra de Lizarazo, en la medida que las aproximaciones sugieren caminos múltiples y heterogéneos, cargados de repeticiones y diferencias, desplazamientos y campos de poder que es preciso interpretar y reinterpretar. Para Lizarazo, el espacio icónico es interpretado ya sea en las imágenes documentales, o en las sintéticas y abstractas (respectivamente referidas cada una a lo verídico, lo ficcional y lo sintáctico), pudiendo reconocerse en su propio marco icónico, o en una «inter-icónica» que se percata de la densidad del sentido de la imagen y de las relaciones que precipita. Es en esta densidad donde ocurre el acto interpretativo, que va a transitar de los elementos intralingüísticos a los extralingüísticos de la imagen:

Antes que enquistarse en su propia reflexividad, los signos de la imagen se dirigen a la elaboración e interpretación de la vivencia de las distancias, de las proporciones de las cosas, de la textura y composición de los objetos, de la experiencia sensible que producen la masa y las sustancias de las cosas sobre nuestros sentidos, sobre nuestra corporalidad, de la afección que la luz genera en nuestra mirada, de la manera en que organizamos nuestra visión⁹.

Si la realidad intralingüística de la imagen alude a su semántica, la realidad extralingüística se descubre en la hermenéutica. A la manera de Ricoeur, las experiencias lingüística y vivencial de la imagen se entrelazan en una «captura del ser por el lenguaje y del lenguaje por el ser»¹⁰, de donde emana la simbolización del mundo y, simultáneamente, la apertura de la imagen como una vivencia humana del espacio. Es justamente en esta vivencia donde el espacio deja de ser el «contenedor» extensivo tradicional, para convertirse en un territorio construido: conformado culturalmente y trabajado significativamente. Del espacio percibido y concebido, al espacio vivido (Henri Lefebvre), la clausura hermenéutica aparece, por consiguiente, como la portadora

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

⁹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 201.

¹⁰ *Ibid.*, p. 202.

de significación cultural, en donde el espacio no puede ser neutral, natural o puro en la medida que manifiesta experiencias corporales, táctiles, sensoriales, sonoras, visuales. Lizarazo equipara este problema con la experiencia del infante frente a una obra de arte museística, cuyos parámetros establecidos para la lectura de la obra están adaptados a las dimensiones del hombre adulto, lo que propicia que la experiencia visual del espectador difiera en un caso y otro. Por tanto, en la recepción de la obra no solo interviene la mirada, sino también el cuerpo: una *mirada-en-cuerpo* que provoca, entre otras cosas, que la experiencia situada del sujeto esté mediada por todos los rasgos de su sensorialidad.

La mirada corporeizada de Lizarazo tiene un símil con aquello que la tradición macluhaniana continuada ha explicado como el «punto de ser». Mientras el «punto de vista» se ha conformado a partir de la tradición renacentista de la perspectiva central, con todas las implicaciones antropocéntricas normadas por el racionalismo cartesiano y la geometrización del espacio que acarrea, el «punto de ser» se funda en una sinergia sensorial, en una «cenes-tesia» que conjuga los sentidos como una «piel de la cultura»¹¹, que es justamente el cuerpo encarnado en ese órgano periférico que lo rodea, en donde interactúan todas las sensorialidades para establecer contactos múltiples con el mundo. Ese *punto-de-ser* es como una *mirada-en-cuerpo*, como la que ocurre con el *gamer* que ante el espacio interactivo desarrolla acciones y genera situaciones potenciales en un escenario polimorfo y polisémico, dentro de un espacio virtual deslocalizado que constantemente se desplaza de situaciones «físicas y tangibles» a experiencias imaginarias que tienen en el cuerpo un eslabón ocasional y vivencial fundamental, que bien puede entenderse por medio de un ensamble icónico significativo entre imágenes «documentales, sintéticas y abstractas».

Es doble el espacio de estas miradas corporeizadas: por un lado, el lugar icónico de la imagen, que nos sitúa en un punto de observación –encuadre, lo llama el cine–, donde el cuerpo toma posición desde ese «punto de vista» implícito en el lenguaje imaginario; y, por otro lado, en las condiciones de representación, es decir, en el lugar donde se establecen las condiciones pragmáticas de exhibición, como son el museo, la sala de cine, la plaza pública

¹¹ Derrick de Kerckhove, *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999.

(física o virtual), o cualquier espacio propicio para el despliegue de la imagen. El doble espacio de la imagen desneutraliza la experiencia, abate la indiferencia, socializa la observación y, en última instancia, singulariza la mirada, haciéndola incluso diversa para quien se encuentra a mi lado como espectador. En este encuentro entre la obra-artefacto y su interpretación situada, Lizarazo descompone, a partir del desdoblamiento simultáneo de lo icónico y de lo pragmático, cinco tipos de espacios que conviven sugestivamente: el espacio de la obra como un objeto compuesto de materias; el espacio plástico de las formas; el espacio mimético como representación de objetos y cosas; el espacio diegético como relato de situaciones o acontecimientos, y el espacio expositivo, en donde el observador recibe la obra. En la interacción de todos estos espacios aparece un mundo construido, la imagen como mundo (y el mundo como imagen), que permite que el crítico juzgue o tipifique una época azul o rosa en Picasso, o que identifique un misticismo onírico en Leonora Carrington, o un mundo de horror y tragedia en la escultura azteca monumental tardía. Esa interacción implícita provoca que el espectador llano empatice en esa interacción de signos, señales y posicionamientos para experimentar en su propio cuerpo sus vínculos con los mundos paralelos y alternos por los que nos llevan las obras y las imágenes, para constituirse en acontecimientos dignos de ser vividos y transmitidos.

LA PRAGMÁTICA DE LOS ACTOS Y CONTRATOS ICÓNICOS

Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en la que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuesen como un tejido vivo, hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos.

Octavio Paz, «Los signos en rotación».

A partir de la mirada corporeizada, ese eslabón clave detectado por Lizarazo, su aparato crítico enuncia ya el trabajo de interpretación icónica. Podríamos decir que ese trabajo desata una especie de *lumen actio* (Cicerón), esa lumbre que enciende la atención y la despierta para propiciar lo que sigue, en este caso, un trabajo icónico simbolizante. Se instala así un acto propiciatorio, un

movimiento que va de lo individual a lo social constituyendo lo cultural. De la semiótica peirciana Lizarazo va a retomar la pragmática: un acto que moviliza fuerzas de adentro hacia afuera, manifestado como interpretación fincada en la experiencia del observador.

El problema que aparece es el del sentido de la imagen. ¿Existe un conflicto entre sentidos proyectado en esta pragmática icónica? ¿Cómo se manifiesta esta conflictividad? ¿Cómo se posicionan unas imágenes y se neutralizan otras? ¿Qué significa el paso de una «hermenéutica atomizada» hacia una «hermenéutica de apertura» ante las relaciones y tensiones entre las visiones y políticas de los sentidos encarnados por las imágenes? ¿Cómo persisten las «tesituras del poder»¹² en la forma social de las imágenes?

Resulta interesante la distinción en la experiencia entre imágenes como las del teatro frente a las del cine. Dice Lizarazo que en el primer caso hay una especie de «deflación» ante la omnipresencia de lo real teatral, mientras que en la experiencia ficcional del cine ocurre una entrega intensiva que ocupa el espacio imaginal del espectador. El distanciamiento brechtiano tiene como contraparte, en este caso, un «olvido» –no hay memoria sin olvido, nos recuerda Ricoeur–, que abre la posibilidad de confrontar el mundo real en que vivimos con el mundo alterno que construye la obra audiovisual: «hacemos como si las cosas fueran de dicha manera y estuviésemos apreciando un trozo vivo del mundo»¹³.

El acto icónico sucede cuando no tiene lugar una situación de intelección y sensibilidad frente al objeto-imagen, una relación entre la mirada y lo mirado, que implica una disposición perceptiva y comprensiva de rasgos y valores por descifrar. En el caso del cine, es necesario entender que las imágenes contienen ciertas reglas de narración (por ejemplo: que el tiempo vivido en su visionado es diferente al tiempo del mundo terrenal, que las relaciones entre los actos y las situaciones se dan dentro del marco estratégico del director y del montaje), que no son similares a las de la realidad, establecen parámetros propios, vinculantes para cada secuencia. Este acto de reconocimiento del mundo propio de la obra genera una especie de suspensión, y, al mismo tiempo, una actualización, es decir, la restitución de las posturas ideológicas, políticas, estéticas y

¹² *Ibid.*, p. 222.

¹³ *Ibid.*, p. 223.

éticas de quien experimenta la imagen, valorando positiva o negativamente los sentidos presentados en ella.

Alain Badiou dice que el cine es el acontecimiento del siglo XX porque posibilita relaciones entre las imágenes del mundo. El cine es el arte de la relación, antes que un arte que muestre situaciones. Más que hechos, exhibe relaciones entre imágenes, y, por lo tanto, emerge una red de relaciones infinitas que tienen como interlocutor interpretante al espectador imaginal¹⁴. Justamente las relaciones descifrables y por descubrir son el asunto implícito del acto icónico, tanto desde el punto de vista de la disposición a acceder a un estado semiótico para interpretar las relaciones entre objetos e imágenes como las entabladas entre estas mismas por medio de la narración y el montaje. En este sentido, el sujeto imaginal de Lizarazo se aleja de una perspectiva subjetivista en la apropiación de las obras y, al mismo tiempo, de una perspectiva objetivista enfocada únicamente hacia el interior formal de estas.

El contrato icónico, que Lizarazo nombra en *La fruición filmica* (2004) como «contrato de verosimilitud», pone a ese sujeto imaginal, dotado de herramientas intelectuales y de una disposición perceptiva abierta, en relación con el texto visual haciendo uso de una mediación cultural e histórica. En palabras de Hans-Georg Gadamer, se trata de un diálogo mediado por el lenguaje entre la conciencia del texto y la conciencia del intérprete, y que aquí retoma Lizarazo como un compromiso de lectura. ¿Qué tanto este pacto es más explícito, por ejemplo, en una película documental que una ficcional? ¿Cómo se comportan las distancias entre obra y espectador cuando los elementos relacionales no son analogías, sino realidades palpables y factuales? ¿De qué manera una obra ficcional resulta más sintética de una realidad plausible en función de los acomodados narrativos que exhiben los procesos reales de manera densa y condensada?

Este panorama paradójico reconoce que realidad y ficción, relatados como texto icónico, permiten que se exprese la posibilidad de ensamble entre la conciencia de la obra y la del público. Es por eso que existen diversos encuentros y contratos icónicos, múltiples vínculos con las imágenes regulados por relaciones que propician experiencias sustanciales o una carencia de estas. La revisita a una película vista en nuestra infancia, por ejemplo, produce experiencias

¹⁴ Alain Badiou, *El cine como acontecimiento*, México, Paradiso Ediciones, 2014, pp. 38-39.

distintas que se comportan dinámicamente en el tiempo. En este sentido, el pacto con la obra da persistencia al valor «intemporal» de esta al adaptarse a tiempos discontinuos y permanecer vigente. Pensemos en *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) como la metáfora de un tiempo discontinuo cuyos hilos conductores están situados en el pacto relacional que el espectador actualiza en su contexto cultural, sin que por ello aparezcan mermadas las analogías de lo «real»: su persistencia, su actualización, su transformación.

El contrato, entonces, resulta un pacto implícito en el que cada parte cede algo. El creador advierte al espectador sobre sus elecciones discursivas, genéricas y plásticas; este se reconoce interpelado en la medida que sus expectativas son puestas en juego, para luego ser ponderadas en su específica potencialidad. Es por ello que no estamos cegados, como público, a asimilar un género que supuestamente no nos «gusta», pues el convenio ocurre en la medida que el texto móvil se desenvuelve. «El contrato icónico condiciona el encuentro, pero no es el encuentro»¹⁵, y enuncia así una regla en la que la voluntad y la conciencia se tensionan, contrayendo, extendiendo y ponderando las interpretaciones y valoraciones singulares.

¿Como valorar, por ejemplo, al sicario que en *La libertad del diablo* (González, 2016), quien desnuda su conciencia ante la cámara, igualando a los personajes mediante una máscara beige que portan por igual víctimas y victimarios, y que en una especie de arrepentimiento se muestra triste y desecho al recordar sus actos criminales? ¿Qué expectativa refuerza el director cuando la empatía con el asesino se derrumba ante la declaración contundente de la víctima empoderada: «ni perdón ni olvido»? ¿Qué dilemas se descubren cuando el débil ejerce «micropolíticamente» el papel de la justicia o el subordinado reniega ética y moralmente de las instituciones corrompidas que le han dado de comer? ¿Qué reacomodos textuales convulsionan la conciencia mediatizada de un espectador acostumbrado a paralizarse ante el miedo o resignarse ante el oprobio?

El compromiso de la obra, en este caso, es el de elaborar una construcción de imágenes que cumple con expectativas intertextuales, que observa los procesos culturales en su dinamismo, en su capacidad de transformar rutas, símbolos, formas enquistadas, para reconformar otros signos y valores.

¹⁵ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 229.

Aquí el contrato hermenéutico actúa como un revulsivo de la conciencia y la voluntad, trazando movimientos históricos que se socializan.

Hay una fuente motivante de este proceso de la que no hemos hablado hasta ahora de manera explícita. Se trata del ensamble entre ética y estética, es decir, la potencialidad del acto poético constructivo como el motor del acto vinculante y comprometido con las cosas y los hechos exhibidos. Por ejemplo, en *Noche de fuego* (2021), la joven documentalista Tatiana Huezo apuesta por una obra ficcional para referirse a lo que ya sus obras anteriores habían develado en lo documental. La metáfora del agujero como reducto de salvación de la niña, habitante de una comunidad serrana sometida a la violencia del narco, funciona como un detonante real y simbólico de los motivos de su madre para cuidarla. La figura del hoyo representa un desaparecer que la hace evitar la desaparición. Por igual, el juego fantástico que las tres amigas construyen imaginariamente para escapar del mundo en que se saben vulnerables, en el que acceden a un plano telepático que les permite comunicar y compartir sensibilidades, antecede a sus deseos de libertad, motivando así el pacto y la complicidad con su apuesta vital, aun a sabiendas de que sus fuerzas físicas son desproporcionadamente inferiores a la de sus victimarios, pero más fuertes en espíritu y deseos de emancipación. El pacto de las protagonistas se convierte, de esta manera, en un convenio desde la mirada corporeizada que no se engaña ante los cuerpos condenados al circuito absurdo de la violencia. Aquí, acto ético y poético se encuentran en un contrato de no indiferencia, verosimilitud y voluntad vital.

El contrato icónico no es, en este sentido, un asunto de engaño o ilusión, sino un espacio imaginativo¹⁶, en el que no se puede atribuir un carácter objetivo a la imagen solo por el hecho de ser documental, o un carácter subjetivo por el hecho de ser poética. La acción de fuerzas intertextuales propicia los intercambios significativos tanto en el interior de los medios y géneros como en los enfoques icónicos adoptados. El lector advierte este carácter mutante del artefacto de la imagen y de sus posibilidades «tácticas», que eligen reglas determinadas para fines particulares. Las modalidades textuales, sujetas a reglas, se expresan al mismo tiempo como expectativas intertextuales, apareciendo así una relación entre lo que Lizarazo llama campos icónicos y horizontes culturales. El cine, por

¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

ejemplo, es un ensamble de campos icónicos (fotográficos, audibles, narrativos, plásticos, etcétera) y horizontes culturales icónicos (tradiciones históricas significativas de la imagen como la poesía, la novela o el teatro). En esta medida, campos y medios de producción simbólica se entrelazan en el trabajo icónico en el nivel textual e intertextual.

Paralelamente, los campos y competencias icónicos ponen al espectador ante el reto de realizar juicios, críticas y valoraciones a nivel taxonómico de la imagen (sus tipologías y diferencias) y a nivel axiológico (sus valores estéticos e ideológicos). La disposición social del intérprete para realizar este trabajo se genera en la experiencia del individuo, en sus campos de referencia –el *habitus* de Pierre Bourdieu–, o campos de fruición, como les llama hermenéuticamente Lizarazo. Podríamos decir que, en el contexto de nuestra sociedad mediaticizada y virtualizada, los campos y horizontes se yuxtaponen de manera más intensa, propiciando valoraciones heterogéneas que no por ello lindan en la subjetividad, sino que operan como condiciones y mediaciones en las que lo poético, lo estético, lo ético y lo político se entremezclan desde la producción de la imagen hasta su recepción.

EL ESLABÓN TECNOLÓGICO: CONDICIONES, ÓRDENES Y DISTANCIAS DEL JUEGO HERMENÉUTICO DE LA IMAGEN

Revisemos, finalmente, con base en las reflexiones vertidas en una entrevista personal con Lizarazo, algunos elementos que permiten abordar aspectos particulares de la imagen cinematográfica, de cara al conjunto de condiciones y criterios (actos, contratos, fruiciones) para el análisis hermenéutico, sobre todo aquellas que desde el lenguaje del cine resulta relevante ponderar: la industria y las tecnologías involucradas en los campos y horizontes culturales de la imagen. Los campos icónicos prefiguran las transformaciones del cine a partir de sus condiciones y en el marco de sus potencialidades. El mundo audiovisual emergente, cargado de innovaciones formales que, a su vez, complejizan los sentidos, es abordado por nuestro escritor a la distancia de sus propias reflexiones, en una mirada hacia el flujo incesante del medio y sus procesos mediáticos.

El posible cinematográfico, es decir, las posibilidades de seguir sustentando el campo experiencial, industrial y creativo de lo que llamamos cinematografía, se juega hoy, en un primer sentido, en la intersección entre discurso fílmico y tecnología. ¿Qué fuerza de transfiguración de lo fílmico tiene la redefinición que la técnica ha hecho de la experiencia sensible y diegética usual del cine? El magma digital que hoy cubre el campo global de lo social, que casi podríamos llamarle *ciberesfera* (en el sentido en que Lotman habló de *semiosfera* en analogía con la biosfera), potenciada sin duda por la monumental crisis que ha producido la pandemia del Sars-Cov-2, ha recargado (viniendo de antes) de forma inusitada, un cine digital. No solo por su creación a través de aparatos digitales de registro y edición, sino especialmente por la digitalidad sustantiva de su circulación, sus formas de exhibición y su fruición¹⁷.

La fruición de lo fílmico, su tesis clave, apuntala los aspectos estéticos que enmarcan la relación directa entre espectador y película. Por ello, al poner énfasis en esa regla no escrita del visionado cinematográfico, el «contrato de verosimilitud»¹⁸ hace evidente el artificio en medio de la aceptación para involucrarse por la historia y las imágenes, y al mismo tiempo enuncia que las formas de recepción instalan nuevas formas y espacios. El «contrato digital», diríamos, activa el vínculo entre mundo y artefacto (un entramado de innovaciones narrativas, tecnológicas e imaginarias) mediante un proceso «denso», «recargado» por los agenciamientos industriales contemporáneos. «Experiencia, lenguajes y negocio digital reconvierten el cine. Más que ‘ir’ al cine, como solía decirse, cada vez es más común ‘conectarse’ al cine, es decir, *immersar* en el cine que digitalmente disponen diversas plataformas como Amazon Prime o Netflix»¹⁹.

Podemos pensar que la reconfiguración del medio audiovisual adviene como un hipotético paisaje postcine, definido a través de un arte medial y transmedial que incluye «nuevas formas expresivas»²⁰. Las representaciones,

¹⁷ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

¹⁸ Diego Lizarazo, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2004, pp. 261-321.

¹⁹ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

²⁰ Arlindo Machado, *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*, Buenos Aires, la marca editora, 2015.

sensibilidades y formas estéticas, así como sus consecuentes hermeneusis, han sido un crisol de mutaciones donde las interacciones son continuas e ilimitadas. La égida visual y móvil de las plataformas *streaming* se expresa como una continuidad política del medio, en el sentido de que las formas, los géneros y los soportes no dejan de cambiar y mutar, ocupando lugares frente a otros espacios en disputa. En este sentido, como industria y tecnología aplicadas, la formalidad de los medios audiovisuales se comporta en forma elástica y fluida, y no solo es ocupada por los agentes corporativos hegemónicos, sino que se ubica en diversos reductos de esas industrias, alimentando espacios expresivos desde el arte, el diseño, la disputa social o individual, las prácticas y saberes colectivos, etcétera. Si bien la égida económica de News Corporation y Warner Brothers se manifestó en forma convulsiva y transformativa a finales del siglo XX, hoy tenemos un panorama paradójico e incierto, fincado y posicionado por inversiones que apuestan por los variados campos de la imagen, a la vez tecnológicos, ideológicos y estilísticos. El del cine, por sus peculiaridades, ha sido ya un campo casi tan explosivo como el del videojuego –en realidad, el más potente históricamente en consumo de tecnología a nivel global– y, por lo tanto, los ensambles entre lo cinético y lo hipermedial han tenido, quizás, el mejor territorio para expresarse en las series, sobre todo por medio de los intensos procesos de fragmentación, recorte y disposición de los tiempos como un cruce de historias, subhistorias y microhistorias serializadas interactuando entre sí.

Lizarazo aborda las transformaciones del cine con cautela, y ofrece una serie de claves. Las juzga en cinco «órdenes»: tecnológico, pragmático, narrativo, estético e industrial. Estos, desde nuestro punto de vista, pueden ser comprendidos también a la luz del sistema de distancias planteado por Rancière. Si el cine puede ser ese *vértigo* y *fábula* que al mismo tiempo nos inmiscuye en «una multitud de cosas»²¹, entonces cada vez es espectáculo y sombra, palabras y recuerdos, ideología y utopía, arte y técnica, o en última instancia, pensamiento y teoría, una de las ideas fuertes de Deleuze sobre el cine.

¿Cómo separar, en este sentido, tecnología e industria? ¿Cómo no vincular ello con lo pragmático del acto cinéfilo? ¿Cómo distinguir, en estos órdenes y distanciamientos, lo filmico de lo audiovisual, lo análogo de lo interactivo? Esas distancias, que son fronteras y tensan el orden pragmático audiovisual,

²¹ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 13.

dejan en suspenso la reserva de Lizarazo respecto a una verdadera existencia del postcine.

El cine digital es primordialmente privado, pierde varias de sus cualidades de experiencia compartida y social y se vuelve un asunto de elecciones y experiencias individuales que hunden sus raíces en los placeres y pulsiones íntimas. Los rituales públicos de ir al cine ceden su lugar a rituales solipsistas. Hay que reconocer el lugar que allí ocupa, entre otras cosas, esa suerte de fusión entre cine y videojuego. Quizás son los dispositivos de observación los que implican una transfiguración mayor: de las salas que nos contienen y congregan, a los aparatos que portamos cerca del cuerpo y en el cuerpo, y que trasladamos a cualquier espacio. En términos crudamente técnicos, en el post-cine regresa triunfalmente el kinetoscopio de Edison sobre el cinematógrafo de los Lumière²².

La primera pregunta frente a esta «máquina deseante» intimista podría ser la de cómo el espectáculo prevalece, y cómo la distancia contractual se engarza con un espacio social convenido. Es así que lo tecnológico se introduce en el acto pragmático, al menos en esta época de adopción, acceso o discriminación de los nuevos artefactos y dispositivos. La informatización, dispositivo democratizador, tiene su máquina productora y reproductora en el registro audiovisual y el videojuego. El mundo digital introduce arreglos, combinaciones y «ventanas» que abren mundos singulares, deslocalizando la mirada centralizada, moderna, a favor de una perspectiva holográfica, múltiple, intertextual; un sistema relacional que puede ser entendido en el acto contradictorio de la identidad: la del ser y estar, la del individuo y el colectivo, la del consumo y la producción, la de la distribución y el control, la de lo interior (personal) y lo exterior (el mundo).

Podemos abundar en torno al orden de la industria cultural en su vertiente de economía política –la efervescencia en los índices del Nasdaq, la industria global de los dispositivos del videojuego, los conglomerados tecnológicos y comunicativos en red y su papel en la geopolítica actual–. Esto nos devuelve, en última instancia, al potencial de la industria *tecnocultural*, con todos los recursos a su alcance, que actúa ya no solo en clave moderna o modernizadora, sino

²² Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

como producción orientada a traspasar culturas e identidades, transversalizar el fenómeno cinéfilo, resituar el espectáculo posmoderno audiovisual, tanto desde las formas de acceso, mercado y distribución como en relación con los modos y los contenidos narrados.

¿Cuál sería, en este contexto, el carácter político que opera en medio del espectáculo y la mediatización fuera y dentro de las redes? ¿Qué agentes y agenciamientos se posicionan, ocupan el espacio y lo hegemonizan? ¿Qué artefactos se instalan como disposiciones que potencian, pero también pueden terminar por anquilosar la técnica? ¿Qué representa la hegemonía actual de los consorcios Apple-Amazon-Microsoft-Facebook-Google, ahora competidos por las renacidas cadenas Netflix-HBO-FOX-Star Plus y su reacomodo en los mercados regionales? ¿Cómo ese entramado de poderes económicos y políticos, locales y regionales, ocupan y desarrollan espacios de poder? Se trata de reconocer el impacto de esas «tesituras políticas» que refiere Lizarazo:

En el *orden narrativo*, respecto a la cuestión clave de la duración filmica, del complejo tiempo filmico, hay dos extremos: el micro y el macro-cine. El primer extremo expone lo micro-fragmentario: los relatos cortos, las pequeñas historias ligadas (*Paris, je t'aime*, 2006; *Sin City*, 2005), incluso *webseries* en las que cada capítulo no rebasa los 5 minutos; en el otro extremo, el post-cine puede extenderse en narraciones muy complejas y largas, incontenibles en los formatos clásicos del cine como ha hecho Michael Haneke con sus filmes para televisión, y cuya esencia sintetizó Jean-Luc Godard al afirmar su gusto por trabajar para televisión dado que allí 'el concepto de fragmento es permitido [debido a que] las series de televisión, muestran un fragmento por día' (el fragmento potenciado o macro), lo que David Lynch convirtió en un verdadero fuerte postfilmico con *Twin Peaks* (Estados Unidos, 1990)²³.

Lizarazo pone en cuestión los paradigmas tradicionales, a cambio de lo cual enuncia que los nuevos paradigmas surgen a la luz de la prosística infinita del cine. Nos internamos, así, en la complejidad narrativa situada en el hecho de que el cine es «pura verdad» como artefacto, mientras que la historia es pura «fabulación». A su manera, Rancière explica esto como la tensión entre el guion

²³ *Ibid.*

romántico-simbólico de la imagen frente al guion aristotélico del texto involucrado en la intriga, las peripecias y el reconocimiento²⁴.

El mundo de las imágenes se ha acercado en «la distancia más corta» de Walter Benjamin. ¿Cómo aproximarnos al acortamiento? La avanzada reflexiva romántica indica un proceso autoconsciente que ve las formas como actos del pensar, más allá del «yo» y dirigidas hacia el «sí mismo»²⁵. La conquista y cultivo de las formas reconoce el poetizar como un hacer autorreferencial, continuo e infinito. La fuerza multiplicadora de esta crítica radical ve la obra como un acto contingente e inmanente, un centro vivo de reflexión expuesto a modificaciones pero, sobre todo, a autorreflexiones. He aquí un índice de politicidad en el acto hermenéutico-reflexivo de la experiencia estética frente a los órdenes discursivos circulantes.

Habría que preguntarse si las críticas a la modernidad desde los paradigmas posmodernos abundan en torno a esta autorreflexión, y cómo, a la distancia, la «libertad absoluta» del movimiento romántico insiste actualmente en el acto creativo, en particular en el medio audiovisual. La clave romántica-reflexiva aporta a la comprensión de un presente en mutación y fuga. La ruptura formal, como motor político y transformativo del cine, nos devuelve al lenguaje y la tecnología, que Lizarazo recapitula de la siguiente manera, enfocándose en el dilema benjaminiano:

Jean-François Lyotard llamó 'superficie de inscripción' al espacio necesario para que una simbólica pudiese realizarse. No hay simbólica sin dicho espacio. Todo símbolo requiere una 'superficie de inscripción simbólica' sobre la cual trazarse y hacerse tangible. En ese sentido es que Jean-Louis Déotte ha insistido en que la sensibilidad requiere un aparato en el cual establecerse, o incluso, que es un aparato el que posibilita la emergencia de una sensibilidad, imposible previamente. Déotte lee de esa manera el análisis de Benjamin sobre el cine en la sociedad moderna. Sólo asistimos a un nuevo *sensorium* porque hay un aparato que al dar el marco hace la disposición para la emergencia y despliegue de dicha sensibilidad²⁶.

²⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Walter Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras, Libro I, Vol. 1*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 13-122.

²⁶ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

Entendemos esos dispositivos o aparatos como «artefactos culturales»²⁷: el cinematográfico –que integra en el mismo concepto lenguaje y tecnología– ha transgredido ya todas las «superficies de inscripción», que, en buena medida, pueden ser reconocidas como sistemas discursivos y que, por lo tanto, producen separaciones, distribuciones y préstamos, como el que ocurre actualmente entre película fílmica, video digital y videojuego. El artefacto, aquí, es una operación formal cuya técnica no es solo ingeniería o instrumentalidad, sino un marco dispositivo y reflexivo que se vuelve político en la medida que reordena y redirige el tiempo de las microhistorias, las series, las sagas. El *sensorium* del que habla Rancière, el reparto de sensorialidades y sentires, se disloca y resitúa con la persistente innovación lingüística y genérica, que, por supuesto, invoca innovaciones hermenéuticas.

Asomémonos, por ejemplo, a la miniserie *Somos*²⁸ distribuida por Netflix: un testimonio sobrio y cauto sobre una masacre –casi invisible– acaecida en la ciudad de Allende, Coahuila, en el año 2011. En *Somos* la atmósfera acechante y agobiante de la ocupación de plazas por el narcotráfico no pudo ser mejor representada que por un poblador (el «Paquito» real y simbólico) que padeció la masacre en carne propia. El acento local y la *mirada-en-cuerpo* del protagonista, la situación *ad hoc* de la puesta en escena desde las calles y parajes de Allende, el guion realizado desde una mirada femenina, la ejecución final del terror sórdido y la muerte por la espalda de las víctimas despliegan desde el principio una normalización de la violencia que conjuga el acto narrativo con las tecnologías de la contemplación fotográfica, poetizadas por una técnica actoral y un montaje visual y aural implícito del miedo y el terror. La obra iconiza, simboliza y lanza al espectador un reto para mediar y ponderar el contrato, como un ejercicio de autorreflexión y como un pensamiento que interpreta.

Dispositivos y disposiciones recargan el lenguaje del cine no solo desde el aparato visual, sino desde sus operaciones simbólicas. Por ello, si hablamos de nuevas sensibilidades, no podemos referirnos en forma aislada a los actuales dispositivos en donde se han desencadenado, sino también a sus orígenes y vertientes, pues solo así podríamos hablar de una línea de fuga del cine al

²⁷ Christine Hine, *Etnografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.

²⁸ James Schamus, Álvaro Curiel y Mariana Chenillo (dirs.), *Somos* [serie de televisión, 6 capítulos], México, Jaibol Films / Netflix distribución, 2021

postcine. El escenario de transición es complejo en esta medida, de modo que hablar de cultura y de politicidad implica reconocer también que «todo se haya corporativamente desplegado, renovando las formas de usufructo capitalista: el capitalismo cibernético inventó las máquinas que no producen nada y se enriquecen con nuestra producción de sensibilidades: todo el contenido de YouTube o Instagram, somos nosotros»²⁹. La politicidad cultural del medio estaría situada desde el acto estético configurativo hasta el escenario mercantil que lo define y proyecta.

El escenario complejo se replica en Lizarazo: «aparatos que hacen posible nuevas sensibilidades pero que capturan; y a la vez, aparatos de captura que pueden, a veces, en los entresijos, en las parasitaciones, en las recargas, constituirse en su contraparte (¿contra-aparatos?)»³⁰. Aquí, nuestro colega, alentado por ese espíritu inquieto y siempre punzante, nos arroja finalmente a la transgresión de las formas habituales, una que reorganiza la visualidad en las redes antes que en los noticieros televisivos. Se refiere a la «imagen pobre» (Hito Steyerl), de baja resolución, copiada burdamente y que circula con rapidez:

Una sensibilidad estética producida en la calle por quien no es artista plástico o documentalista o fotógrafo. Un documental (Barbosa, 2021) (¿filmico?, ¿postfilmico?) nacido en *Puerto Resistencia* en la Ciudad de Cali, producido *in situ* por un manifestante cualquiera. Ese parista que protesta por las pretensiones de una nueva reforma tributaria del gobierno paramilitar del presidente Duque y que termina en pocas horas envuelto en una refriega con policías del ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios), siendo imprecado con bombas lacrimógenas y quien ve, de repente, que sus colegas son balaceados, y en ese fragor conecta su celular a Facebook Live y produce una imagen, un documental, que instantáneamente se transmite casi globalmente por réplicas y reenvíos múltiples (más de un millón de visionados), con la fragilidad y la contingencia del momento³¹.

²⁹ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

COMENTARIOS FINALES

Las mutaciones del cine y su hermenéutica dejan más preguntas que respuestas. En el advenimiento de nuevas sensibilidades, en el hacer y ver de la imagen y del cine, las fronteras se disuelven e intersectan. Entre la imagen y el cine, el postcine y su interpretación, acudimos aquí a revisar algunas claves proyectadas hipotéticamente en nuevas figuraciones y prácticas creativas y receptivas. En medio de ello, la política se nos muestra en forma más extensiva y relevante, como una politicidad que rompe la frontera que divide el espacio de representaciones mediatizadas de la política real, en donde el cine y el medio audiovisual juegan un papel fundamental. La politicidad se manifiesta en las imágenes móviles como un hacer y un valorar distribuido y expandido en el sujeto contemporáneo, vivido sensible y corporalmente, pero también reflexivamente, más allá de modelos, instrumentos o burocracias, creando horizontes y trazos potenciales e instalándose entre lo personal, lo colectivo y lo intersubjetivo, que vinculan al sujeto concreto con un mundo en convulsión.

Lizarazo nos ha llevado de la mano en este recorrido, permitiéndonos replantear los órdenes fundantes del cine como potencia, y provocando críticamente los eslabones indisolubles entre estética y política. En esta reflexión quedan abiertos los trazos que reconocen la idea de que el uso hace al medio, que el cine es de quien lo trabaja y de quien lo interpreta o reinterpreta, haciendo de la imagen un mundo, y de este, una imagen infinita.

REFERENCIAS

- BADIOU, ALAIN, *El cine como acontecimiento*, México, Paradiso Ediciones, 2014.
- BENJAMIN, WALTER, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras, Libro I, Vol. 1*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 13-122.
- DE KERCKHOVE, DERRICK, *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- DELEUZE, GILLES, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- HEIDEGGER, MARTIN, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- HINE, CHRISTINE, *Etnografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- , *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2004.
- MACHADO, ARLINDO, *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*, Buenos Aires, la marca editora, 2015.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.
- VIRILIO, PAUL, *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Filmografía

- BARBOSA, SAMMY, DJ, *Paro nacional en Cali-Puerto Resistencia, 30 de abril de 2021*, Facebook Live. [<https://www.facebook.com/djsammybarbosa/videos/482434929470547>].
- GONZÁLEZ, EVERARDO (dir.), *La libertad del diablo* [largometraje documental], México, Artegios / Animal de Luz Films, 2017, 74 min.
- HUEZO, TATIANA (dir.), *Noche de fuego* [largometraje], México, Pimienta Films / The Match Factory, 2016, 110 min.
- KUBRICK, STANLEY (dir.), *La naranja mecánica*, 1971.
- REYGADAS, CARLOS (dir.), *Japón*, 2002.
- SCHAMUS, JAMES, ÁLVARO CUIEL Y MARIANA CHENILLO (dirs.), *Somos* [serie de televisión, 6 capítulos], México, Jaibol Films / Netflix distribución, 2021, 50 x 6 min.