

MITO, ATMÓSFERA, TERRITORIO: UNA HIPÓTESIS CINEMATOGRAFICA DEL NOMBRE AMÉRICA*

ROMÁN DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ

PREÁMBULO: ¿QUÉ ES UN TERRITORIO?

Una de las preocupaciones de los estudiosos del cine ha sido entender, desentrañar y explicar la relación del cine con el espacio. En efecto, puede haber un cine sin narración, como en gran parte del cine experimental; puede haber incluso un cine con ausencia absoluta, o casi absoluta, de movimiento, como en, *El muelle* (La jetée, Chris Marker, 1962), compuesta por fotogramas fijos salvo por el instante que muestra un leve movimiento de párpados de la amada del protagonista. Pero, aunque en *El muelle* no haya casi movimiento visual, hay voz, y, con ello, continuidad, duración y también figura, cuerpo, extensión, visuales. No puede haber un cine sin tiempo, pero tampoco sin espacio, incluso cuando este se subordina a los movimientos expresivos de la imagen-afección como lo anunció Deleuze (1983: 125-144), o al tiempo mismo, entendido como duración bergsoniana y no como tiempo cronológico, en las diversas variantes de la imagen-tiempo (1985).

Incluso si entendemos el cine como la manifestación de una corporalidad (Bellour, 2009), el espacio subyace desde la composición del cuadro y los movimientos del plano hasta el montaje. Más que el movimiento de cámara, el gran aporte del cine a la manifestación del espacio es el montaje: nuestra percepción de urbes delirantes, calles sórdidas, oficinas y bares ajetreados, carreteras solitarias, parques exuberantes o desoladores, palacios opulentos y planetas inhóspitos, estancias íntimas o salas de juzgado es ya distinta cuando han pasado por la criba del montaje cinematográfico. Pero el cine, más que representar espacios preexistentes, crea y expresa espacios que con el tiempo se le han vuelto casi consustanciales: así con el Oeste estadounidense y la mitología cinematográfica del *western*. Es por ello que en el seno del interés por el espacio cinematográfico destaca el estudio de la relación entre el cine y el espacio geográfico: monografías y estudios sobre el cine y la urbe, sobre el cine y el paisaje, sobre el cine y la tierra se suceden unos a otros.

Se puede aventurar que lo que subyace a este interés es la comprensión del cine como un territorio. Pero, ¿qué es un territorio? ¿Y qué sería un territorio cinematográfico? El filósofo y científico polaco-estadounidense Alfred Korzybski (1933: 58) acuñó la frase: «Un mapa no es el territorio»¹. Con ello Korzybski buscaba argumentar que el territorio no puede ser reducido a su representación: de lo que se puede derivar que en tanto que tal, el territorio implica un tipo de acto, presencia o manifestación que surge, se mantiene y hasta se resiste a la representación; es decir, a la esquematización en un plano distinto del que ya manifiesta. En el cine se puede entender que el territorio no es la mera representación de un espacio geográfico, es decir, no es la construcción de un espacio que sirve a una diégesis que busca representar un lugar o una situación, sino la construcción de un efecto de presencia de un lugar que vale por sí mismo, por lo que expresa más allá de la representación. ¿Cómo entender este efecto? Deleuze y Guattari (2010: 322) postularon que «el territorio sería el efecto del arte». Con ello afirmaban que el territorio es un acto de apropiación, pero no de una apropiación de soberanía por parte del humano, ni de una apropiación por agresividad por parte del animal (contra la tesis del etólogo Konrad Lorenz), sino de una apropiación de los medios (espacio-tiempos que se componen de la repetición periódica de elementos: colores, formas, sonidos) y los ritmos (variaciones críticas de tiempo y espacio que coordinan medios heterogéneos) de un lugar (Deleuze y Guattari, 2010: 321). De acuerdo con Deleuze y Guattari, el territorio nace cuando los medios y los ritmos pasan a un plano expresivo, es decir artístico:

La propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel*, *pancarta*. Como dice Lorenz, los peces de coral son carteles. Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que

esas cualidades pertenecerían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenece al sujeto que las tiene o las produce. Esas cualidades son firmas, pero la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada (Deleuze y Guattari, 2010: 322-323).

Para Deleuze y Guattari, los primeros artistas son los animales, en el sentido de que estos marcan territorio, «hacen pancarta» o ritornelos con sus colores y sus sonidos. De aquí se puede sugerir que si los animales *firman* con color y sonido el territorio, los humanos *firman* con sonido, con color, con formas, pero sobre todo con otorgar al territorio, a una morada, un nombre propio: hay territorio cuando los constituyentes expresivos de un lugar, medios y ritmos, adquieren una firma, un nombre propio. El presente texto busca argumentar que hay territorio cinematográfico cuando el espacio substituye o neutraliza su función representativa para describir, designar y expresar un lugar singular (compuesto por una interacción entre medios y ritmos que precisaremos más tarde como *mood* o atmósfera cinematográfica) que, o bien emplaza a la búsqueda de una firma, de un nombre propio, o bien ya la posee. En el primer caso se trata de una vindicación, cuando de las imágenes se puede afirmar, por ejemplo: «esto es América», «esto es Nueva York», y que puede ser ejemplificado con la mayor parte del cine estadounidense: hay, tanto en el hollywoodense como el cine alternativo de Estados Unidos, una tendencia a vindicar el nombre propio «América» como lo que designa una tierra singular para un pueblo, o un crisol de pueblos, excepcional. En el segundo, se trata más bien de una hipótesis, «esto habría sido mi tierra», «esto es lo que podría ser el país», que esquemáticamente podría adscribirse a una tendencia del Nuevo Cine Latinoamericano: el cine del argentino Fernando Birri, del cubano Tomás Gutiérrez Alea o el del boliviano Jorge Sanjinés pueden ser entendidos como el reclamo cinematográfico de una tierra que aún busca su nombre, o que lo ha perdido por la colonización.

Pero quizá el ejemplo más evidente de esta tendencia sea el cine de Glauber Rocha. Además de ser un cine de estética de hambre y de ensoñación, como escribiría el propio Rocha (2011: 29-35, 135-140) en sus manifiestos, es un cine de tendencia territorial: *Tierra en trance* (Terra em transe, 1967) se desarrolla en una ficticia República de *Eldorado*, pero lo que se expresa pudiera caber en el nombre propio de cualquier país latinoamericano. Ahora bien, tanto en la tendencia hacia la vindicación como en la tendencia hipotética se trata de la expresión de una singularidad espaciotemporal que encuentra una especie de sosiego, de apropiación o de pancarta en el nombre propio. De tal suerte que la pregunta por el territorio cinematográfico pasa en este texto por la relación entre el espacio (convertido ya por los materiales expresivos en lugar singular) y el nombre propio.

PREGUNTARSE POR EL NOMBRE DE UN LUGAR EQUIVALE QUIZÁ A PREGUNTARSE POR EL RELATO DE SU FUNDACIÓN

Pero preguntarse por el nombre de un lugar equivale quizá a preguntarse por el relato de su fundación. Es en este sentido que todo territorio cinematográfico, en su distinción como espacio geográfico del cine en general, sería mítico. Hablar de mito es problemático porque la palabra tiene muchas acepciones y usos. Lo primero que hay que distinguir es que por mítico aquí no se entiende la fascinación por las estrellas cinematográficas en tanto que «figuras míticas» ni tampoco las películas que narran mitos antiguos, sino una configuración determinada: habría territorio cinematográfico ahí donde yace un sustrato, un indicio en la expresión espaciotemporal, que remitiera al nombre propio como acto mítico fundacional. Deleuze (1989: 256) sentencia: «el mito, con su estructura siempre circular, es ciertamente, el relato de una fundación». Resulta que el origen funda-

cional o *arjé* no solo es principio cronológico, ya sea legendario o histórico, de una secuencia de actos humanos. Es también un *topos*: un lugar en el que dicha secuencia pretende buscar su autoridad o legitimidad (Derrida, 1995: 14). Del mismo modo que no habría auténtica fundación sin mito, tampoco habría mito sin lugar originario.

Más que preguntarse si estos actos, relatos y *topos* fundacionales son ficticios o históricos en determinado film, lo cual podría comprobarse con relativa facilidad, habría que constatar, como afirma el ensayista mexicano Carlos Monsiváis (2000: 35), que «ya no venimos de la selva o de la sabana, [...] [v]enimos de películas pésimas y gloriosas». Es decir, nuestros mitos muchas veces no vienen de los relatos, de las ideologías o de los discursos de los lugares a los que pertenecemos o creemos pertenecer real y geográficamente, sino de esa otra geografía que el cine despliega en sus territorios y que llega a convencernos de que, por lo menos afectivamente (fantasmagóricamente si se quiere), nuestro origen mítico se encuentra en las pantallas: el hecho de que el mito se despliegue en el cine como un relato ostensiblemente falso, puesto que nadie proviene de una película, no desmerece su función mítico-afectiva. Del mismo modo en que el espacio en el cine en general y el territorio cinematográfico en particular no son espacios y territorios reales, los *topos* del cine son ficciones y virtualidades que invisten y pueblan lo real. El cine y sus sucedáneos no solo nos ofrecen historias en las que podemos angustiarnos o regocijarnos, ni solo personajes en los que podemos reconocernos, sino que también nos facilitan un *topos* afectivo que es presentado como un origen y, dada la estructura circular del mito recordada por Deleuze, configuraría también la aspiración a un destino. La hipótesis de este texto es que bajo ciertas condiciones los ambientes afectivos o *moods* (que en adelante llamaremos atmósferas cinematográficas) provocan la aparición de lugares o *topos* míticos que, a su vez, obedecen a un cierto sustrato geográfico del cine, que aquí se denomina *territorio cinematográfico*, y que dicho

sustrato, como se analizará más adelante, tiene en América, como figura, como continente, pero sobre todo como *nombre propio*, su *topos* privilegiado en el devenir del cine.

DE UNA CIERTA PREEMINENCIA DEL TOPOS SOBRE LA IMAGEN

¿Cómo se relacionan las imágenes técnicas en movimiento con la representación, expresión y apropiación del *topos*? La respuesta tiene que abarcar los aspectos estéticos y técnicos de la cuestión, aunque también lo político, pues incluso si la apropiación es expresiva, como en el territorio según Deleuze y Guattari, lo que une al mito con el *topos* es el *nomos*; es decir, la esfera arcaica de la prerrogativa o del derecho sobre un lugar (Schmitt, 1974: 13). ¿Cómo ligar esto con el cine? En oposición a una cierta tendencia teórica que, con Deleuze como figura señera, considera que la categoría estético-política determinante en el cine es el tiempo, y que suele concentrarse en el análisis de los efectos de imágenes y secuencias concretas en la percepción individual, Walter Benjamin (2008) considera que es el hábito perceptivo a nivel masivo lo que define la relación de la técnica cinematográfica con la política. La aproximación de Benjamin (2008: 82) se centra en la absorción fisiológica continua de los estímulos cinematográficos por parte del cuerpo colectivo (público, masa) en lo que él llama *percepción distraída* o *percepción táctil*. Para Benjamin, la percepción es *distraída* en tanto que no se define por el análisis individual contemplativo, casi rumiante, de los componentes de la imagen para ligarlos intelectualmente a los elementos de la tradición (como sí sucedería en la pintura), sino por una sensibilidad colectiva que se inerva (es decir que es afectada en su corporalidad por la acción del aparato nervioso) con los cambios sucesivos y trepidantes del montaje. Es *táctil* ya que, como en la arquitectura, lo que cuenta es el habituarse a ciertos estímulos que se interiorizan en la percepción colectiva como una

suerte de cuerpo extendido. Si para Benjamin en la sensibilidad de lo arquitectónico cuenta menos la fotografía (la percepción instantánea) y el conocimiento del diseño del monumento (el diagrama) que su inserción cotidiana en la urbanidad, lo que cuenta en el cine no es el significado particular de una imagen singular, sino la absorción incesante de imágenes en el cuerpo colectivo, que rápidamente se encuentra inervado por una estética del *shock*, es decir de estímulos fuertes y continuados provocados por los movimientos de cámara y el montaje (Benjamin, 2008: 83).

Lo más importante en la aproximación de Benjamin (2008: 65-72) es que permite pensar que la efectividad empática del cine pudiera residir menos en su capacidad para contar historias o incluso en la identificación sensual con los iconos del *Star System* por medio del *Testleistung* (prueba de rendimiento) que en su capacidad para constituir atmósferas o ambientes en las que el colectivo, más allá de contenidos específicos, se sentiría *como en casa*. Se puede objetar con razón que lo que mayormente cautiva al público en el cine es siempre una imagen, un movimiento, una escena o secuencia específica: la mirada sensual de Scarlett Johansson, la sonrisa complaciente de Ricardo Darín; pero también el funeral de un revolucionario en La Habana en *Soy Cuba* (Mijaíl Kalatózov, 1964) o el ataque artero a la aldea vietnamita en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Pero desde una aproximación táctil, tales escenas funcionan como contrapuntos en una suerte de superficie de acogida espaciotemporal que los encadena en series de momentos relevantes, de pausa y de transición. Se puede sugerir que los momentos que cautivan en el cine son asimilables a lugares (ríos, montañas, valles) y acontecimientos (estaciones, solsticios) relevantes que definen y delimitan el mundo en su fase mágica primitiva (Simondon, 2006: 182-183); que en esta medida constituyen los accidentes del espacio afectivo que construye el montaje para luego ser absorbido por el público como un *topos* o atmósfera virtual que nos acoge².

DE LA ATMÓSFERA AL TERRITORIO CINEMATOGRAFICO

Pero, ¿qué sería una atmósfera en cine? Es la superficie que acoge la narración y el relato para acordarles una coherencia perceptiva. La atmósfera cinematográfica sería provocada por los tonos auditivos y visuales, por el ritmo, por el *tempo*, por una pulsación que ordena las acciones para producir algo más que una diégesis, una síntesis de estímulos, como cuando se tiene frío o miedo: una sensación. Así, Robert Sinnerbrink (2012) ha observado que los estudios estéticos del cine han descuidado lo que él llama *mood* (humor, estado de ánimo o de temperamento), a pesar de que incluso algunos géneros cinematográficos se definen por esta situación (*thriller*, romance). Pero el *mood* también puede ser entendido como tono afectivo, como ambiente o para usar una palabra coloquial, como *onda* de un lugar. Así, el *mood* se puede asimilar a lo que aquí se llama atmósfera o espacio afectivo: un lugar que define el estado de ánimo por el uso de ciertas sombras y luces, colores, espacios, tonos y ritmos de montaje y de movimiento, como en el cine negro. La atmósfera en cine es *mood*, sensación de un ambiente, que precisamente por su carácter atmosférico, aéreo, tiende a ser una sensación difusa. En este sentido la atmósfera, el *mood* funcionaría como reverso del universo de imágenes diegéticas. Si se recuerda la idea que Deleuze (1984: 39) toma a su vez de Klee de que «la tarea de la pintura se define como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son», y se reconsidera este hacer visible como el supuesto de toda imagen visual y audiovisual, es posible sugerir que la atmósfera actuaría en sentido contrario: ella sería la síntesis de los efectos invisibles e inaudibles de fuerzas que en principio son audiovisuales. Lo invisible y lo inaudible es aquí la sensación *sinestésica*, casi cutánea (*táctil* en términos de Benjamin) de la superficie que alberga los acontecimientos. La atmósfera no se ve ni se oye, se experimenta, se *resiente*: es *pneumática*, es decir, remite a la influen-

cia de un aliento espiritual indefinible (elemento psicológico del *mood*); pero también es ambiental, porque se relaciona con sensaciones como las de temperatura, enclaustramiento e intemperie (elemento espacial del *mood*). Esto podría resumirse en una fórmula ciertamente difusa: *la atmósfera es lo que la piel resiente de una película*. La atmósfera no es acción ni acontecimiento, aunque en ella estos se presienten. La atmósfera no es el rayo, sino la oscuridad y la tormenta que lo acompañan. Si el acontecimiento tuvo lugar, ella actúa como el aire o el humo que se deduce de este, pero que ya no es el acontecimiento mismo. La atmósfera insiste (es premonitoria de la acción) y subsiste (es lo que queda en el aire). No por esto habría que concluir que la atmósfera es una imagen-tiempo, porque ante todo la atmósfera no es una imagen, y aunque recoge y acoge las variaciones de los movimientos y del tiempo, no implica una liberación del tiempo de coordenadas espaciales, como sí lo implica la noción de imagen-tiempo de Deleuze, pues para este el tiempo es una categoría superior al espacio, así en su caracterización de «los espacios desconectados» y «espacios vaciados» de Antonioni (Deleuze, 1985: 13). Lo que insiste y subsiste en la atmósfera cinematográfica es un lugar *psicogeográfico* (Debord, 1955).

El carácter difuso, aéreo, de la atmósfera vuelve ardua su delimitación: si no es imagen concreta, ni aun una secuencia, puesto que esta sigue siendo diegética, se puede preguntar con razón: ¿Cuántas atmósferas contiene un film? ¿La atmósfera en cine tiene principio y fin? Sería acaso imposible declinar todas sus eventuales variacio-

¿QUÉ SERÍA UNA ATMÓSFERA EN CINE? ES LA SUPERFICIE QUE ACOGE LA NARRACIÓN Y EL RELATO PARA ACORDARLES UNA COHERENCIA PERCEPTIVA

nes. Lo que aquí interesa en todo caso es su relación con el mito. La atmósfera en cine es manifestación del *topos*, pero no por ello toda atmósfera es mítica. Una conversación acalorada en un departamento no es mítica en sí, como tampoco una escena de acción en la calle. En esta medida, la atmósfera designa en el cine un estado análogo al de los medios y los ritmos antes de que surja la expresión territorial tal y como la caracterizamos más arriba a partir de Deleuze y Guattari. Así, un film como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) puede provocar atmósfera que remite a un miedo metafísico, casi teológico, pero en la atmósfera del bosque de *La bruja* (*The Witch*, Robert Eggers, 2015), el terror surge de las fuerzas desconocidas de la tierra, y se acerca a lo que H. P. Lovecraft (2012: 28) denomina como «miedo cósmico» (*cosmic fear*): un miedo que se confunde con la sensación del caos primigenio, anterior a cualquier fundación y orden. Para que la atmósfera sea mítica, tiene que provocar la aparición del *nomos*. Pero no lo puede lograr sino cuando en ella tiene lugar un drama perceptual, plástico, cósmico, que puede darse al mismo tiempo que la narración o la trama, pero que la excede. Cuando los espacios de gran magnitud, estepas, montañas, caudales, el desierto, la selva, el bosque, los arrecifes y acantilados, la carretera abandonada, el paraje desolador, las urbes con sus monumentos y edificios imponentes abandonan su funciones decorativas, es decir, cuando los planos dejan de funcionar mayormente como complemento a la acción; cuando los enlaces y engranajes narrativos y de acción de los personajes se relajan y se debilitan para dar paso a concatenaciones rítmicas en las que el espacio provoca una sensación de extrañeza más que humana, o que tiende a superar la cultura humana, se puede decir que nos encontramos ya frente a algo que es más que una atmósfera: un territorio. Este territorio cinematográfico puede ser descrito como la extraña y un tanto ambigua sensación para el espectador de *estar efectivamente en la tierra*, en oposición a

la impresión de estar viviendo una historia o de estar siguiendo una narración.

En su *Poética*, Aristóteles indicaba ya que la narración imita contando algo, mientras que el drama imita actuando. La poesía épica mezcla narración y actuación. Pero el drama es siempre actuante (Aristóteles, 1974: 133-134 [1448a, 19-29]). Del cine se puede decir que puede mezclar lo narrativo y lo dramático (Pérez, 1998: 16), y también tomar la forma del documental y del ensayo, como en Farocki y Godard. Pero el territorio cinematográfico se presenta siempre, por lento que pueda manifestarse, como un drama perceptual que puede correr paralelo a estas variantes del cine o bien puede interrumpirlas, neutralizarlas, y hasta negarlas, como el cine eminentemente territorial de James Benning. En todo caso, solo habría territorio cinematográfico en los momentos en que la narración, el drama, el documento o el ensayo se verían sobrepasados, amenazados por una sensación que pasa de lo atmosférico a lo territorial; es decir, por una tendencia a una dramatización que parece exceder las preocupaciones humanas. Aun así, el territorio cinematográfico no solo se definiría por una tendencia al relajamiento de la narrativa, sino por una neutralización de la función paisajística de los planos. El territorio no es el paisaje, porque este último se presenta como una construcción en la que los planos funcionan como cuadros pictóricos para la contemplación cómoda y segura de un espectador externo al espacio representado. Resulta que el paisaje se presenta como una construcción humana y luego histórica: no siempre ha habido paisajes. Es por esta razón que hemos escogido desarrollar la noción de territorio a partir Deleuze y Guattari y no a partir de autores norteamericanos como el diseñador de paisajes John Brinckerhoff Jackson (1994) o el geógrafo Yi-Fu Tuan (2014) cuyos trabajos sobre la experiencia del lugar (*place*) y el espacio geográfico son interesantes, pero nos parece que dependen demasiado de la noción de paisaje, que es, para decirlo en términos de Benjamin, óptica, mientras

que el territorio, tal y como intentamos definirlo es ante todo táctil, rítmico, ambiental. En el cine la función paisajística de los planos se da por lo general cuando estos sirven para localizar y dar contexto a una acción. Mientras que el territorio cinematográfico corresponde a una sensación de vastedad cósmica, o que aspira a lo cósmico, en la que lo humano tiene que adaptarse o morir. Así, un film como *El renacido* (The Revenant, Alejandro González Iñárritu, 2015) no sería un film territorial, porque a pesar de la majestuosidad de los paisajes configurados por la fotografía de Emmanuel Lubezki, lo que tiene lugar es una película de acción y aventura, repleta de *shocks* que bien pudieran haber tenido otro escenario. Mientras que en una película como *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014) lo que impera es la acción de las fuerzas de la naturaleza y de la tierra contra lo humano. Se puede decir que el territorio se acompaña de un presentimiento de inhumanidad, aun en los lugares esculpidos por los humanos, como en los planos en los que las moles de una gran urbe aparecen irradiadas por sus luminarias en la vastedad de la noche: habría algo de paradójicamente territorial en las escenas urbanas al inicio de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y en los recorridos nocturnos de *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011). El paisaje suele ser bello y seguro, pero el territorio es tosco y arduo, imponente y desafiante. Por ello las llanuras gélidas del Ártico en *Nanuk, el esquimal* (Nanook of The North, Robert Flaherty, 1922), las formaciones geológicas del *Monument Valley* en Arizona en los films de John Ford, y la exuberancia de la Amazonia en *El abrazo de la serpiente* de (Ciro Guerra, 2015) contribuyen más a la sensación territorial que la naturaleza ordenada de los parajes de Europa, aun y cuando se den en los Alpes, como en la célebre escena inicial de *Sonrisas y lágrimas* (The Sound of Music, Robert Wise, 1965). El paisaje implica una cierta pausa contemplativa, pero el territorio se da como duración pulsada o rítmica, cuyos tiempos no tienden a ser los de la historia, sino los ciclos y edades de la tierra.

EL PAISAJE SUELE SER BELLO Y SEGURO, PERO EL TERRITORIO ES TOSCO Y ARDUO

En tanto que cinematográfico, el territorio no deja de ser un artificio humano, cultural y técnico, tanto como lo es el paisaje, pero lo que cuenta aquí es la sensación atmosférica, territorial, de intemperie, entendida esta no solo en términos climáticos y fisiológicos, sino como un presentimiento de haber sido abandonado por la cultura, como si la civilización se hubiera hundido y ocultado para nosotros, incluso si los personajes conversan o mantienen precariamente lo humano, como los pioneros perdidos que buscan desesperadamente agua en el desierto de Oregón en *Meek's Cutoff* [El atajo de Meek] (Kelly Reichardt, 2010); o como el viejo capitán danés que se pierde en un paisaje de apariencia lunar en la Patagonia de *Jauja*; o aun en la espera interminable de un funcionario menor colonial para ser transferido del inhóspito puesto de frontera en el Paraguay colonial a la ciudad donde espera reencontrar a su familia en *Zama* (Lucrecia Martel, 2017). Es cierto que este film de Martel presenta no pocas escenas de interiores, pero lo importante es que el interior, el mundo de la cultura, sea impregnado por la rudeza o la voluptuosidad del exterior, hasta el punto de que las cosas humanas se corroen de manera tal que llegan a presentar un aspecto fantasmagórico y sórdido. Así, en la rara escena de la plantación francesa en el Vietnam de *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola, 2001): el protagonista, un capitán del ejército estadounidense que parte a la selva en busca del coronel renegado Kurtz, parece regresar por un momento a la civilización. En la cena hay viandas y vino francés, los comensales se visten extrañamente como si estuvieran viviendo en el clima temperado de Europa y no en la selva monzónica. El capitán no sabe si estos franceses y su mansión en medio de la nada humana son espectros o alucinaciones. Quizá es importante para

la trama y para el espectador que no se sepa. Lo que cuenta aquí es que el territorio impregna y corroe el orden humano para establecer algo más que un orden, un *caosmos* (Guattari, 1992).

DEL TERRITORIO Y SU NOMBRAMIENTO

Que el territorio se presente como un espacio más allá de la cultura, como fuerza que corroe lo humano, como plasticidad que desactiva o que debilita la narración no impide que sea ficcional. El territorio en el cine es un drama cósmico en el que lo humano parece jugarse su suerte como si fuera su última carta, incluso si los humanos no aparecen en pantalla. Los movimientos, ritmos y texturas del territorio comportan una ficción dramática no-antropomórfica, demoníaca (en su acepción griega, como *daimona*) que transporta y hace vigente una otredad, un hado. Refiriéndose a la literatura norteamericana, D. H. Lawrence (1920: 11) llamaba *Spirit of Place* a esta intuición. Para referirse también a las fuerzas geográficas que rigen en esta misma literatura, Leslie Fiedler (1969: 11-15) la denominará años después *Demon of The Continent*. La última carta, que acaso también es la única, que lo humano ofrece ante este *daimon* es el lenguaje, o mejor la palabra que funda, es decir *el nombre*. Lo que todo territorio clama, o por lo menos parece clamar al humano, es el nombre. La necesidad de un nombre propio espiritualiza al territorio, le da su carácter mítico.

Pero, ¿qué es un nombre propio? ¿Cuál es su función? A partir del célebre estudio de Saul Kripke *Naming and Necessity* (1981), Jean-François Lyotard anota que «[u]n nombre propio no significa nada, no designa una propiedad del sujeto u objeto designado, un nombre es solamente un índice que, en el caso de la antroponimia, por ejemplo, designa un ser humano y uno solo. Se puede validar las propiedades atribuidas al ser humano designado por ese nombre, pero no su nombre. Este no le agrega ninguna propiedad. Incluso si muchos nombres tienen inicialmente una signi-

ficación, ellos la pierden, y deben perderla» (Lyotard, 1983: 60).

Lyotard (1983: 65) añade que el nombre propio se emparenta con los deícticos. Como se sabe, el deíctico es una palabra o expresión que indica situaciones, lugares, sujetos cuyo sentido depende del contexto en el que se enuncian: yo, aquí, allá, ustedes, ahora, en este lugar, ayer. El deíctico depende del lugar, el momento y la posición en que es pronunciado. Por ello el deíctico no significa nada, es solamente un índice, un indicador. Para Lyotard (1983: 66), el nombre propio es un «marcador rígido» o un «cuasi-deíctico», porque, del mismo modo que el deíctico, el nombre propio indica sin significar, pero a diferencia de este, el nombre permanece invariable en las frases y en los universos en los que se le refiere o se le cita. Dicho de otro modo, el nombre soporta, aguanta, es la marca de lo que resiste las vicisitudes de las frases, es una huella que subsiste a sus heridas: «lo que subsiste no puede ser dicho que por un nombre. El nombre es justo lo que transmite lo que se trasmite. El nombre designa las huellas de un pasaje. Mejor, el nombre puede concentrar las huellas de la acción siendo él mismo lo que actúa» (Déotte, 1998: 95). El nombre es la marca incorpórea de los vaivenes de lo corpóreo, es lo que subsiste del devenir y de las metamorfosis de las acciones y de las imágenes, es lo intemporal que queda de lo temporal. Por ello «los nombres transforman *ahora* en fecha, *aquí* en lugar [Roma, Sahara, Santiago], *yo*, *tú*, *el* en Juan, Pedro, Luis» (Lyotard, 1971: 66). El lugar, personaje u objeto puede ser ficticio, pero nunca el nombre propio, como el nombre *Rosebud* en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941). No habría territorio cinematográfico, fantástico o real, que no evoque o no aspire a un nombre en el que acaso pudiera encontrar respuesta a lo que es, ha sido o aspira a ser: *Alphaville*, París, el Sur, Dallas, Transilvania, Ciudad Gótica, *Alderaan*, Casablanca, Eldorado, *Twin Peaks*, América.

No hay territorio que no busque un nombre, porque no hay territorio sin mito, y no hay mitos

que no designen su *nomos*, su ley, por un nombre: no hay mitología sin nombres propios. En el Génesis bíblico, nombrar la cosa es crearla, y el primer don que la divinidad transmite al humano es nombrar las cosas del mundo: la cartografía muestra ya que la apropiación del territorio comienza por nombrarlo. Pero si la leyenda, la literatura, la historia, la geografía y la cartografía participan ya de una cierta apropiación del lugar por el nombre ¿qué es lo que corresponde al cine? Si el territorio cinematográfico es ritmo y drama plástico, se puede decir también que su particularidad es la de ser una *textura temporal*. Ella se diferencia del texto porque en este, el ojo reconoce signos cuyo significado está fuera de la materialidad en la que inscriben: un epitafio en una lápida por ejemplo. Mientras que, en una textura, los signos, o lo que parece serlo, remiten a relaciones que son inmanentes a la superficie en la que se despliegan: la rugosidad de una tela, el capricho de la silueta de una nube, la vastedad del mar. Se puede reconocer la silueta de un caballo en una nube, pero en todo caso se trata de una pseudo-lectura, ya que el ojo no encuentra una respuesta que remita a un código de palabras, letras e ideogramas. Que el territorio sea una textura temporal quiere decir que su sensación casi táctil se da como duración. A esta duración le corresponde una experiencia de esfuerzo y búsqueda constante en la pseudo-lectura que solo encuentra respuesta en un nombre; es decir, en la designación fundadora de una superficie temporal que no dialoga, cuyos pseudo-signos serán siempre arcanos porque remiten a lo que estuvo y estará después de la humanidad. Así, la experiencia del territorio cinematográfico tiende a ser a la vez ancestral y arquetípica. Ancestral porque sus signos son marcas del tiempo geológico. Arquetípica porque los afectos que produce en los personajes y en el público están cerca de las pulsiones primigenias, casi animales, del humano con la tierra: hambre, sed, miedo a la oscuridad, indefensión frente a la naturaleza y al contacto con el otro, animal o humano.

AMÉRICA COMO NOMBRE

Bazin (2002: 219) tenía razón al señalar que el éxito mundial del *western* se debía a que «nació del encuentro de una mitología con un medio de expresión [el cine]». Si para Bazin (2002: 227) el *western* es la mitología propiamente cinematográfica y la Odisea de nuestro tiempo, es porque todo en él remite a sentimientos y configuraciones arquetípicas, como la lucha entre el bien y el mal. Y aunque se puede afirmar que el *western* es el género que se acerca más a lo territorial en el cine, esto es solo un indicio de la que quizás sea la relación más importante del territorio cinematográfico con el nombre. Kracauer observó que el atractivo del cine estadounidense frente al francés tenía que ver con el uso de la cámara y del espacio. Mientras los franceses producían películas con poco movimiento, en espacios cerrados y con diálogos muy intelectuales, casi como una réplica del teatro, los films de Hollywood utilizaban todas las posibilidades de movimiento y de velocidad de la cámara, con mucha acción, en espacios que tienden hacia lo abierto (y no solo en el *western*), en los que suceden acontecimientos naturales: tormentas, incendios terremotos (Kracauer, 2016: 51-63). Por ello Kracauer (2016: 57) resume esta impresión de movilidad y de vastedad que los europeos veían en el cine de Hollywood afirmando que «la principal fuente de información era el trasfondo, no la trama».

Se puede aventurar que este trasfondo expresa una experiencia americana del territorio. Por supuesto, la designación de que algo es «americano» es polémica, sobre todo para los latinoamericanos. Y como decía la pantalla intervenida por Alfredo Jaar en *Times Square* de Nueva York en 1987: el mapa de Estados Unidos no es el de América, América es todo el continente, de Alaska a la Patagonia. Las palabras *americano*, *América* y sus relativos son para decirlo en términos de Lyotard (1983: 9) objeto de un diferendo: una disputa entre partes que entienden de diferente manera un asunto que no puede ser zanjado definitiva-

mente por un tribunal. Aunque el diferendo por el término *América* no pueda ser zanjado, sí se puede sugerir que, en tanto que nombre propio, América obedece a una fantasmagoría y a una mitología históricas. *América* no es un nombre de continente como otros: nace como una designación cartográfica en el mapa de la *Cosmographiae Introductio* de Martin Waldseemüller de 1507 (Rojas Mix, 2015: 31), en el momento mismo en que la geometría proyectiva va a instalarse como grilla de lectura de la realidad en pinturas, esquemas, diagramas y mapas. En los diagramas y mapas modernos, los signos tienden a autonomizarse de su referente material (Arnould y Nicole, 1992: 46) para establecer relaciones entre ellos en un tiempo y en un espacio homogéneos cuyo lenguaje es el de la geometría renacentista (Lyotard, 1973: 181). Lo que este lenguaje implica es el abandono de la temporalidad de la revelación, que implicaba la creencia en un fin del mundo, por una temporalidad de pura progresión hacia el futuro. Pero esta progresión será pauta justamente por el tiempo provisorio del proyecto. Dicho de otro modo, el nombre de América es el de un proyecto moderno, el *Nuevo Mundo*, que implica la creencia y la fantasmagoría técnica de un progreso infinito. Pero lo que el lenguaje geométrico reprime, aparece como mitología de lo extraño y de lo vasto en los relatos de conquistadores y exploradores (Bernal Díaz, Cabeza de Vaca). La fantasmagoría del progreso y la mitología de lo extraño y de lo vasto se unirán en la avanzada hacia el Oeste en el norte del continente, y hacia el Sur en Sudamérica, pero también en la impresión, a veces fantaseada, a veces auténtica, de la vastedad de sus confines y lo inagotable de sus recursos con relación a Europa. Si bien Asia es más extenso y tan rico en recursos, es en la mitología tecnificada de la fotografía y el cine, herederas de la proyección y la perspectiva modernas que los parajes de América se vuelven sinónimo de vastedad espacial y de movilidad humana para Occidente: los desiertos y las praderas del Oeste estadounidense, los glaciares de Cana-

dá y de la Patagonia, las selvas del Orinoco y del Amazonas. América habría sido el nombre del mito tecno-cósmico y occidental de la experiencia de la tierra vasta, veloz e implacable, nueva y arcaica a la vez, que encuentra su hogar territorial en el cine.

AUNQUE EL DIFERENDO POR EL TÉRMINO AMÉRICA NO PUEDA SER ZANJADO, SI SE PUEDE SUGERIR QUE, EN TANTO QUE NOMBRE PROPIO, AMÉRICA OBEDECE A UNA FANTASMAGORÍA Y A UNA MITOLOGÍA HISTÓRICAS

En un tiempo en el que el nombre *América* parece haber sido expropiado por los estadounidenses, y en el que la preocupación por lo americano en el sur del continente ha cedido el paso por justas razones a lo latinoamericano, cabe preguntarse por los usos de dicho nombre. Si la función política del nombre *América* en tanto que nombre parece haber quedado en suspenso, es quizás en el cine donde este nombre puede todavía encontrar un cuerpo. De manera esquemática se podría decir que el nombre América tendría dos declinaciones cinematográficas límites, dos *moods* territoriales que funcionan como polos contrarios: uno en la que el nombre y el territorio están presentes, al tiempo que la experiencia se ha vaciado. Este ha sido uno de los temas del cine estadounidense desde *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), como lo muestra la irónica frase inaugural «I believe in America», y de manera general desde el Nuevo Hollywood (*La última película* [*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971]). Y otro, acaso más afín a Latinoamérica, que se da cuando la experiencia y el territorio están ahí, pero no así el nombre propio; como en el film *Amereida, solo las huellas descubren el mar* (Javier Correa, 2017), que rememora la aventura de unos arquitectos, poetas y artistas chilenos y franceses

que parten desde Tierra del Fuego para recorrer el sur del continente con miras a fundar una ciudad, y para dar un nuevo nombre a América, un nombre poético, *América* y *Eneida* a la vez: *Amereida*.

CONCLUSIÓN: LA INSISTENCIA DE AMÉRICA

Alfonso Reyes escribió en las páginas de la revista *Sur*:

Hablar de civilización americana sería, en el caso, inoportuno: ello nos conduciría hacia las regiones arqueológicas que caen fuera de nuestro asunto. Hablar de cultura americana sería algo equívoco: ello nos haría pensar solamente en una rama del árbol de Europa trasplantada al suelo americano. En cambio, podemos hablar de la inteligencia americana, su visión de la vida y su acción en la vida. Esto nos permitirá definir, aunque sea provisionalmente, el matiz de América (Reyes, 1936: 7).

Actualmente es políticamente inviable pensar la singularidad de una inteligencia americana hoy día, como es inútil tratar de englobar las experiencias de América en una sola configuración. América es ya muchas cosas, de las cuales no todas se reconocen como algo «americano», principalmente por su impronta colonial. Aunque el mito subsiste e insiste: no depende de la voluntad, ni individual ni colectiva. Pero aun con sus peligros, es viable sugerir que necesitamos del mito como necesitamos del cosmos y del nombre. El nombre en el mito revela la infancia de la humanidad. Al contrario que la razón científica, la técnica no neutraliza ni reprime al mito, solo lo reconfigura. La técnica del cine muestra que hay mitos que no están muertos, y que la misma razón científica puede ser un mito, es decir, una pretensión como tantas otras. Si hay todavía un lugar para el mito del territorio americano, si hay todavía un lugar para la inteligencia de la que habla Reyes (1936) en la cita anterior, este es quizá el cine. Es cualidad del cine conservar y relanzar en la cultura lo que se creía perdido: el cosmos, las atmósferas de la infancia, el *mood* de la juventud,

los vastos territorios. Quizá también el cine conserva tecno-estéticamente lo que lo que algún día será tecno-político, como el matiz de América invocado por Reyes (1936). Ello concierne y concernirá no solo a los americanos, sino a todos aquellos que, como dijo Monsiváis (2000: 35), «venimos de películas pésimas y gloriosas», y que encontramos en el territorio cinematográfico nuestro último mito. ■

NOTAS

- * Este escrito forma parte del proyecto Fondecyt 11150797, *Mecánicas americanas: del ensayo a texturas, territorios, infamias y milagros en los cines americanos* del CONICYT de Chile, a cargo del Dr. Román Domínguez Jiménez.
- 1 Como esta, todas las traducciones al castellano de las citas de textos publicados originalmente en francés e inglés son del autor.
- 2 Quizá la relativa oposición entre imagen o secuencia concreta y atmósfera o ambiente cinematográfico puede resolverse con la siguiente hipótesis: la imagen o secuencia concreta concierne al sujeto cartesiano, es decir al que puede definir, aprehender y comprender la imagen de manera intelectual, al que en suma puede darle significación y sentido. De acuerdo con lo anterior, el sujeto cartesiano del cine sería el espectador individual. Mientras que la atmósfera concierne a la sensibilidad, que en tanto que no es aprehendida intelectual ni conscientemente, no puede pertenecer al sujeto o espectador individual, sino que configura una afectación colectiva que solo puede ser intuita, *sentida* por el individuo.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Arnould, A., Nicole, P (1992). *La logique ou l'art de penser*. París: Gallimard.
- Bazin, A. (2002). *Qu'est-ce que le cinema ?*. París: Cerf.
- Benjamin, W. (2008). *Obras, libro I*, vol. 2. Madrid: Abada.
- Debord, G. (1955). Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les lèvres nues*, 6. Recuperado de <https://>

- www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: La différence.
- (1983). *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. París: Minuit.
- (1985). *L'Image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit.
- (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia: Pre-Textos.
- Déotte, J.-L. (1998). *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminsiennes*. París: L'Harmattan.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- Fiedler, L. (1969). *The Return of The Vanishing American*. Nueva York: Stein and Day.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Jackson, J. B. (1994). *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven: Yale University Press.
- Korzybski, A. (1933). *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Brooklyn: Institute of General Semantics.
- Kracauer, S. (2016). *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kripke, S. (1981). *Naming and Necessity*. Oxford: Blackwell.
- Lawrence, D. H. (1920). *Studies in Classic American Literature*. Londres: Martin Secker.
- Lovecraft, H. P. (2012). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Hippocampus Press.
- Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, figure*. París: Klincksieck.
- (1983). *Le différend*. París: Minuit.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Pérez, G. (1998). *The Material Ghost. Films and their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Reyes, A. (1936). Notas sobre la inteligencia americana. *Sur*, 24, 7-15.
- Rocha, G. (2011). *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rojas Mix, M. (2015). *América imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Schmitt, C. (1974). *Der Nomos der Erde. Im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlín: Duncker & Humblot.
- Simondon, G. (2006). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Sinnerbrink, R. (2012). *Stimmung: exploring the aesthetics of mood*. *Screen*, 53(2), 148-163. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs007>
- Tuang, Y.-F. (2014). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MITO, ATMÓSFERA, TERRITORIO: UNA HIPÓTESIS CINEMATOGRÁFICA DEL NOMBRE AMÉRICA

Resumen

Este artículo desarrolla filosóficamente el concepto de *territorio cinematográfico*. Parte del concepto de territorio formulado por Deleuze y Guattari para proponer que el territorio cinematográfico no es el montaje de elementos espaciales, geográficos o paisajísticos con función diegética o representativa, sino un efecto de apropiación y presencia que acaece cuando la puesta en escena, por medio de una instancia que aquí se denomina *atmósfera cinematográfica*, provoca el surgimiento de un drama cósmico. Toda apropiación territorial humana implica la donación de un nombre propio al lugar o *topos*, pero esta donación supone también una fundación mítica. El territorio cinematográfico es mítico porque la singularización de fuerzas expresivas que en él convergen implica la vindicación de un nombre fundacional o la búsqueda de este. El nombre propio que une al cine con la historia política sería el de *América*, que no solo sería un continente o una realidad cultural polémica, sino un mito cinematográfico con diversas declinaciones.

Palabras clave

Mito; atmósfera (cine); mood (cine); territorio (cine); nombre propio; filosofía del cine.

Autor

Román Domínguez Jiménez (Ciudad de México, 1972) es doctor en Filosofía por la Universidad de París 8 y es profesor del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus intereses teóricos se centran en la estética del cine y en la filosofía de la técnica. Ha publicado artículos en revistas académicas como *Aisthesis* (Chile) y *Appareil* (Francia). Contacto: rdominguezj@uc.cl.

Referencia de este artículo

Domínguez Jiménez, R. (2019). Mito, atmósfera, territorio: una hipótesis cinematográfica del nombre América. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 187-200.

MYTH, ATMOSPHERE, TERRITORY: A CINEMATOGRAPHIC HYPOTHESIS OF THE NAME AMERICA

Abstract

This article offers a philosophical exploration of the concept of *cinematographic territory*. It draws on the concept of territory formulated by Deleuze and Guattari to propose that cinematographic territory is not a montage of spatial, geographical or scenic features with a diegetic or representative function, but an effect of appropriation and presence that occurs when the mise-en-scene, by means of a feature referred to here as *cinematographic atmosphere*, gives rise to a cosmic drama. All territorial human appropriation implies the endowment of a place or *topos* with a proper name, but this endowment also signifies a mythical foundation. Cinematographic territory is mythical because the identification of expressive forces that it brings together involves the vindication of, or the search for, a foundational name. The proper name that links cinema to political history would thus be America, which is not only a landmass or a contentious cultural reality, but a cinematographic myth with multiple variations.

Key words

Myth; Atmosphere (film); Mood (film); Territory (film); Proper Name; Philosophy of Film.

Author

Román Domínguez Jiménez (Ciudad de México, 1972) holds a PhD in Philosophy from Université Paris 8 and is a professor at the Aesthetics Institute of the Pontifical Catholic University of Chile. His main theoretical interests are film aesthetics and the philosophy of technology. He has published articles in academic journals such as *Aisthesis* (Chile) and *Appareil* (France). Contact: rdominguezj@uc.cl.

Article reference

Domínguez Jiménez, R. (2019). Myth, Atmosphere, Territory: a Cinematographic Hypothesis of the Name America. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 187-200.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

