

[ARTÍCULO]

La representación del enemigo en el cine bélico. Una comparación entre *Casualties of War* y *Redacted* de Brian de Palma

Cristina Voto

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Tres de Febrero
 crivoto@gmail.com

Recibido: febrero de 2017

Aceptado: junio de 2017

Resumen

Este trabajo aborda el estatuto de la imagen cinematográfica cuando es interpelada acerca de la construcción de la otredad. Se toma el caso emblemático del cine bélico, género que, por la naturaleza conflictiva de su narración, actualiza la mirada del sujeto dando vida, al mismo tiempo, a la mirada sobre la otredad. Se analizan dos películas dirigidas por el mismo director, Brian de Palma, y que narran de la ocupación militar estadounidense en Vietnam y en Irak. Ellas son *Casualties of War* (1989) y *Redacted* (2007). A partir de la comparación enunciativa entre ciertas secuencias de las dos películas, se entreaire un espacio para una mirada indócil con la que sondear las posibilidades del dispositivo cinematográfico en tanto dispositivo constructor de identidades.

Palabras clave: Campo/contracampo; enunciación fílmica; otredad; semiótica del cine.

Abstract: *The representation of the enemy in war films. A comparison between Casualties of War and Redacted by Brian de Palma*

This work deals with the statute of the cinematographic image when it is questioned about the construction of otherness. The emblematic case of the war film is taken, a genre that, due to the conflictive nature of its narrative, updates the subject's gaze, giving life, at the same time, a look at otherness. We analyze two films directed by the same director, Brian de Palma, and which narrate about the US military occupation in Vietnam and in Iraq. These are *Casualties of War* (1989) and *Redacted* (2007). From the enunciative comparison between certain sequences of the two films, a space is opened for an indocile look with which to probe the possibilities of the cinematographic device as an identity-building device.

Keywords: Field/counterfield; film enunciation; otherness; semiotics of cinema.

EL ORIGEN DE LA ENUNCIACIÓN Y EL ORIGEN DEL ARTE

Se entiende por enunciación cinematográfica el acto de dejar impresas en las películas ciertas huellas de significación respecto del origen y el destino del texto, es decir, la transformación de la virtualidad del cine en discurso cinematográfico. En el texto cinematográfico siempre hay algo que atestigua la presencia de un punto de vista (Casetti, 1986) y, del lado de su construcción, son enunciador y enunciatario quienes marcan la fuente de la enunciación. De hecho, y como refieren las palabras de Marta Zátanyi: “¿cómo puede el cine narrar historias sin elegir un ángulo particular para la cámara, sin un enfoque propio, determinado por la realidad interior y exterior de su creador?” (Zátanyi, 2002: 58). Reconocer en las películas *Casualties of War* (1989) y *Redacted* (2007) ese “ángulo particular” a partir de un análisis de la enunciación, permitirá construir un lugar de significación donde entender los componentes semióticos que subyacen a la representación del enemigo en el cine bélico. Estos dos ejemplos del género se basan en hechos reales y narran un mismo incidente –casos de violaciones durante la ocupación militar estadounidense en Asia y Medio-Oriente– y son, además, dirigidos por el mismo director, Brian de Palma, con veinte años de distancia.

“Yo”, afirma Mijaíl Bajtín, “existo para otro y con la ayuda del otro” (1979: 130) en el sentido de que “sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo” (1979: 140). Si quisiéramos traducir las palabras de Bajtín al lenguaje cinematográfico, podríamos decir que la irrupción de la otredad en el texto cinematográfico siempre implica un giro, un desplazamiento en la enunciación con el que deviene posible reproducir la identidad. Por ello, si todo signo es ideológico, la identidad también –junto con sus polos dialécticos de mismidad y otredad– será ideológicamente engendrada por las huellas que las operaciones discursivas inscriben durante las prácticas sociales (Verón, 1996). En este mismo sentido, Paul Ricoeur escribía que la mismidad: “se hace por medio de un proceso paralelo a la adquisición de una costumbre, a saber, por la interiorización que anula al efecto inicial de alteridad” (Ricoeur, 1990: 117). Si se buscara sintetizar todas estas posiciones, podría afirmarse que la identidad es aquel constructo semiótico que oscila entre mismidad y otredad. Por ello, al querer rastrear las marcas enunciativas de la otredad en el discurso cinematográfico, será necesario dar cuenta de las también estrategias fílmicas que sirven para la designación del yo y a través de ellas, se podrá reflexionar acerca del cine como dispositivo reproductor de identidad y alteridad.

Para la puesta a prueba de estas premisas, se analizan las secuencias iniciales de *Casualties of War* y *Redacted*. Los primeros

minutos de las películas con frecuencia proponen indicios que posteriormente se desarrollan a lo largo de toda su extensión. Las dos películas, a pesar de los casi veinte años que las separan, empiezan de la misma manera: un intertítulo que inmediatamente pone en relación discurso cinematográfico y narrativa de los sucesos y que, de esta manera, mapea una primera relación entre enunciador y enunciatario.

Con el siguiente texto empieza *Casualties of War* (Fig. 1):

“Esta película está basada en un incidente real que ocurrió durante la Guerra de Vietnam. Fue denunciado por primera vez por Daniel Lang en el *New Yorker Magazine* en 1969”.

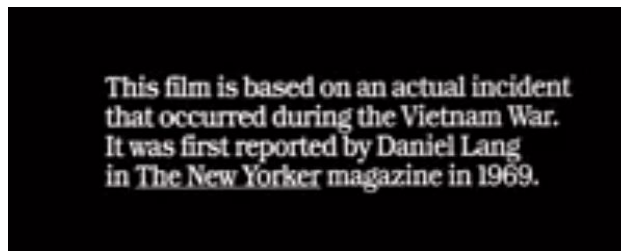
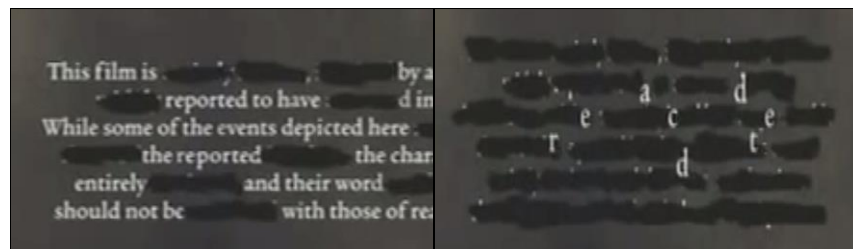


Figura 1

Mientras que en *Redacted* el intertítulo no sólo describe la situación enunciativa, sino que, además, toma forma y se anima gráficamente (Fig. 2 y 3):

“Esta película es ficción, inspirada por un incidente ampliamente denunciado que ocurrió en Irak. Aunque algunos acontecimientos pueden asemejarse a los del incidente denunciado, los personajes son totalmente ficticios y sus palabras y acciones no deben confundirse con las de las personas reales. *Redacted* documenta visualmente eventos imaginados antes, durante y después de una violación y muerte en el 2006 en Samarra”.



Figuras 2 y 3

Los dos enunciados, con su dimensión plástico-formal, marcan las mismas categorías sobre las que se instala nuestra hipótesis: si una puesta transparente de la otredad implica una transparencia de mismidad, un discurso hiper-objetivizante sobre la realidad implica una pulverización de la mirada.



Al analizar más detenidamente la dimensión enunciativa, si en el caso de *Casualities of War* el enunciador se legitima por medio de un saber, en *Redacted* el enunciador encuentra su legitimación gracias a la amplitud de ese saber. Por ello, mientras la película sobre Vietnam engendra su forma desde el periodismo de investigación, *Redacted* es presentada como un documento visual de ficción. Sin lugar a dudas, en los dos casos, se trata de una operación de re-escritura por parte del autor, la cual pasa a través de una apropiación del relato para, luego, encontrar una forma novedosa de enunciación. Como afirma Zátanyi:

“No existe nada fuera del sujeto que ve, sujeto que piensa, sujeto que siente, sujeto que nombra. La obra de arte que nunca fue vista o nunca fue escuchada, o sea, nunca fue percibida por nadie, tiene su potencialidad para convertirse en arte, pero en estas condiciones, con estas carencias, sigue siendo cosa en-sí, y será cosa para-nosotros, si el sujeto la toma” (Zátanyi, 2002: 234).

Brian de Palma parece ser muy consciente de su estatuto de sujeto que piensa, siente y nombra, construyendo un lugar de enunciación preciso desde el cual entender el caos de los acontecimientos y, luego, interrogarse sobre las calidades del dispositivo empleado. Ya desde los primeros segundos, la pregunta acerca de la fuente de la enunciación engendra una precisa elección estilística y matérica: delante del testimonio periodístico habrá una cierta puesta en escena que diferirá totalmente de la amplitud de difusión del documento visual de ficción.

La inquietud por la naturaleza enunciativa y por el origen de la obra pueden colocarse dentro de una cuestión de vital importancia para la reflexión estética del siglo XX, como escribe Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte*:

“Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia” (Heidegger, 1935: 7).

El objetivo del escrito de Heidegger es reformular el problema de la verdad en el arte, anunciando aquí uno de los tópicos básicos de toda su sucesiva reflexión: la concepción del ser como evento. La búsqueda por la esencia de la obra de arte lleva al filósofo a considerarla como un *unicum* en su materialidad y manejabilidad. Cuando se acerca a un cuadro de Vincent van Gogh, que representa un par de botas de campesino, Heidegger afirma:

“Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras. Si hay algo cuestionable en todo esto será únicamente el hecho de que hayamos aprendido tan poco en la proximidad a la obra y que lo hayamos expresado de manera tan

burda e inmediata. Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría parecer en un principio. Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella” (Heidegger, 1935: 28).

O sea que en virtud de la obra de arte, las cosas se muestran a la luz de su ser y es por esta razón que el arte tiene que ver con la verdad. La obra de arte no debe ser entendida cual imagen-copia subordinada a un modelo, sino como imagen capaz de manifestar la presencia de aquello que representa y, en efecto, una obra sólo es efectivamente real como obra, afirma Heidegger (1935), cuando permite desprendernos de nuestros hábitos y dejarnos entrar en aquellos abiertos por la obra. Volviendo al caso en análisis, puede afirmarse que, en ambas películas, el enunciador busca opacar (Xavier, 1977) el discurso sobre el origen de los eventos, es decir que, durante el intertítulo, la intencionalidad de habilitar nuevos hábitos respecto de los sucesos que se dispone a contar es manifiesta. Esta búsqueda hace que los eventos narrados formen un todo continuo con la propuesta enunciativa, porque, como nos recuerda Heidegger (1935), el arte se construye por medio de una acción que siempre es situada en un contexto.

EL DISPOSITIVO CINEMATográfico

Contemporánea a la obra de Heidegger es aquella de Walter Benjamin, quien, a lo largo de sus escritos, se pregunta insistentemente por el estatuto ético y estético del arte y, en particular, del arte cinematográfico. La reflexión de Benjamin sobre el cine (1936) presenta unos cuantos puntos en común con la de Heidegger sobre el arte. Uno de ellos es considerar a la obra como puro evento ya que no tiene ninguna propensión hacia la trascendencia. Es aquello que Benjamin llama “la caída del aura”, consecuencia de la misma reproducibilidad que el siglo XX favoreció en la producción humana: una declinación del aspecto contemplativo del arte hacia una nueva vía que el autor indica en la exhibición. Es el reconocimiento de este nuevo rasgo que lleva a Benjamin a individuar una doble perspectiva de análisis para el cine, en razón de su reproductibilidad:

- Una primera perspectiva estética, en la cual el valor exhibitivo de la reproductibilidad se traduce en una democratización de la obra como medio de emancipación de las masas; y
- Una perspectiva política, que implica que esa misma reproductibilidad exhibitiva pueda ser estudiada, anticipada y utilizada por la política.

Esta doble vertiente de la materia cinematográfica, a la vez estética y política, logra una dialéctica con la que desvincular el cine de las tentativas de domesticación discursiva. Una vez activada su reproductibilidad estética y política, el cine puede re-mirar del otro lado de lo diegético, complicando el juego de las enunciaciones, y dando

vida a un circuito vivo de relaciones discursivas. En este sentido, y parafraseando a Oscar Traversa (2014), puede decirse que en el dispositivo cinematográfico la dialéctica del campo y contracampo, en el desarrollo de los planos, habilita una mirada indócil con la que mirar del otro lado de lo diegético. El dispositivo, en tanto espacio de sentido, gestiona el contacto y activa un condensado de técnicas y estéticas según una cierta regla. Esta regla puede pensarse en los términos del género, en tanto configuración de la memoria de un gusto y de cierto goce (Traversa, 1984). En este sentido, pensar el movimiento dialéctico que subyace en la construcción del campo y el contracampo, en tanto forma genérica de las dos películas, nos habla de cierta gestión dialógica que subsiste entre sujetos enunciativos y narrativos, construyendo y entretejiendo la otredad ahí mismo donde se crea la mismidad.

En razón de esta batería de conceptos, pensar en cómo se construyó la figura del enemigo en *Casualties of War* y *Redacted* implica pensar, antes que nada, en cómo cada película construye su dimensión enunciativa a partir de la puesta en cuadro de la otredad. Además, implica razonar sobre el origen de los eventos narrados porque, como busca demostrar el análisis que sigue, en el caso del evento ocurrido en Irak, evento ampliamente conocido gracias a la difusión de la comunicación digital, la falta de la otredad será absolutamente simbólica. Contrariamente a una idea recurrente acerca de los medios de comunicación contemporáneos, el resultado de la actual multiplicación de los puntos de vista mediáticos no conllevaría una desaparición de la realidad que se presume como objetiva sino, más bien, la desaparición de la misma subjetividad. Casi como en la novela de George Orwell *1984* cuando Winston Smith al dudar sobre la existencia del Gran Hermano recibe la siguiente contestación: “¡Tú no existes!”.

CASUALTIES OF WAR, ¡BIENVENIDOS A CASA!

Interior de un metro. Desde un plano medio fijo, que tiene por su proxémica, la semejanza con un encuadre subjetivo, recibimos aquellas informaciones que nos sirven para ubicar temporal y espacialmente la enunciación: hay un periódico que anuncia la dimisión del presidente estadounidense Richard Nixon y una pronunciada multiculturalidad en el vagón. Es el año 1974, la Guerra de Vietnam se acerca a su fin y los estadounidenses, a reubicarse en cuestiones de política interna (Fig. 4).



Figura 4

Parada. Suben muchos pasajeros y, entre ellos, una joven estudiante de origen asiático. A partir de un encuadre de la joven, la cámara se anima, se aleja de ella y avanza hacia un joven que se encuentra durmiendo en el lado opuesto del vagón. En ese momento, se entiende que no era un plano subjetivo aquello que abría la secuencia, pero tampoco puede considerarse como una puesta objetual del interior del metro. A favor de esta hipótesis puede observarse que el movimiento de la cámara, gracias al empleo de un steadycam, está demasiado incorporado para habilitar una dimensión objetiva de la enunciación. La cámara atraviesa el vagón, superando los obstáculos que encuentra en su camino para finalmente brindar su objetivo final, el encuadre del joven, quien sólo entonces se despierta, como si la cámara desvelara su sueño. Una vez levantada la mirada, un plano subjetivo nos informa que el hombre registra a la mujer, un campo y contracampo donde el esquema dialéctico de la otredad y mismidad es presentado en todos sus aspectos: masculino-femenino, Estados Unidos-Vietnam, occidente-oriente. Si se recuperan las reflexiones hechas en los apartados anteriores, puede concluirse que en estos primeros segundos ya se intuye, de una manera tanto formal como simbólica, el esquema enunciativo que sustenta toda la película: se presentan a la subjetividad y a la otredad junto con el vínculo que las une, es decir en la secuencia en cuestión, aquel movimiento incorporado de la cámara que va a despertar al protagonista para que participe de la acción fílmica.

En esta secuencia inicial hay otro elemento a subrayar: cuando la joven asiática es encuadrada, la imagen muestra una profundidad de campo que no sólo añade realismo al cuadro, sino que marca su singularidad. La banda sonora, además, aumenta de intensidad, hasta que la cámara vuelve, siempre por medio de su movimiento sinuoso, a superar todos los obstáculos que encuentra en el camino, para encuadrar una segunda vez al joven, ahora claramente turbado al mirar a la mujer (Fig. 5 y 6).



Figuras 5 y 6

¿Qué relación enunciativa se ha construido en estos pocos segundos? ¿Quién es el sujeto y quién es la otredad? El intertítulo inicial nos había informado que se iba a hablar de la Guerra de Vietnam pero, mirando detenidamente, parece que el objetivo del director en estos primeros planos es mezclar la retórica bélica para minar, desde adentro, el estereotipo del género: no hay valientes soldados, sino soñadores turbados; no hay gloria ni campos de batalla sino la normalidad urbana, y tampoco hay enemigos, sino jóvenes estudiantes. Pero sí hay algo: un movimiento de cámara cuyo rasgo incorporado une las oposiciones enunciativas del campo y contracampo, un movimiento que podríamos definir indócil y que funciona como destello de la enunciación.

Fundido, cambio de espacio y tiempo. Se pasa a Vietnam y el corazón de aquellos eventos que han hecho de la historia en la pantalla un incidente histórico y social. Una vez en Vietnam, la guerra deviene palpable: jungla, soldados que se arrastran en cuatro patas y morteros enemigos. De hecho, los disparos que avanzan hacia los soldados estadounidenses son la primera representación de los vietnamitas, como en cualquier película de guerra. Pero, justo cuando los rasgos de género se hacen más reconocibles algo sucede: los disparos siguen y el protagonista, en su fuga, cae en la mitad en una de las galerías subterráneas construidas por los vietcongs (Fig. 7 y 8).



Figuras 7 y 8

¿Qué significa caer en la mitad? Además, ¿cómo es representado este pasaje desde un mundo hacia el otro? Arriba, en la superficie, se muestra a los estadounidenses y abajo están los enemigos. Esta específica repartición del mundo en la pantalla no implica tanto la valorización morfosintáctica de arriba=buenos *versus* abajo=malos; cuanto, más bien, una valorización plástica del enunciado filmico.

Cuando el soldado Max Eriksson es inmovilizado entre los dos espacios, un movimiento continuo de la cámara nos invita desde la superficie hacia el interior de la galería, como si la tierra fuera repartida perpendicularmente. La continuidad del plano que termina, después de un recorrido dentro del túnel, con la visión de los vietcong, crea un vínculo muy fuerte entre los dos universos: aquello que sucede arriba está en continuidad con lo de abajo, y viceversa. Cuando es desde abajo que empieza el movimiento de la cámara, es importante la impresión de que pueda ocurrir algo arriba y, al aparecer un plano de un vietcong con cuchillo en la boca en aquel espacio tan claustrofómicamente rojo, sigue una sensación de liberación cuando descubrimos que el protagonista está vivo.

Eriksson es liberado por sus compañeros, sigue el combate y los disparos aumentan en ambos lados. La secuencia, con un ritmo ascendente, termina con el asesinato del vietcong quien cae, ahora sí, en el infierno. Corte y escena de vida cotidiana en la base estadounidense en Vietnam.

A lo largo de esta primera secuencia puede notarse cómo la enunciación, gracias a la dimensión incorporada del movimiento de cámara, sale de los límites binarios de la representación genérica de los personajes para dar cuerpo a una subjetividad tanto del protagonista como del antagonista. Los dos constructos de la identidad comparten en pantalla un punto de subjetivación común, aquel del movimiento de la cámara, desde el cual desarrollar sus propios discursos.

REDACTED, ¡BIENVENIDOS AL HORNO!

Panorámica descendente que encuadra aquello que el narrador denomina “la casa lejos de casa”, es decir, la base militar de Camp Carolina en Irak (Fig. 9). Si en la primera película es fuerte la voluntad de colocar al relato dentro de una dimensión cotidiana y occidental, casi dejando que el cuento cinematográfico nos envuelva de a poco; *Redacted* nos coloca directamente en el escenario genérico. Una ambientación remota, pero presentada desde el punto de vista, interno e íntimo, del soldado Angel Salazar y su personal cámara de video.



Figura 9

Encuadre de la voz narrante: el soldado que, delante de un espejo, se muestra a su videocámara. Hay otros soldados con cámaras de video, pero la enunciación sigue con el recorte audiovisual de Salazar. No hay contracampo y, casi puede decirse, ni hay campo: hay un registro (Fig. 10 y 11). Durante ese registro, otro soldado, Lawyer McCoy, nos informa acerca del estado de las cosas: en Samarra, la primera víctima de la guerra es la verdad. En esta misma perspectiva, el intertítulo inicial, junto con su animación gráfica, daban cuerpo a la operación de re-escritura (*Re-dacted*) que la película relata: una investigación acerca de la reversibilidad de la instancia enunciativa.



Figura 10

Durante la primera secuencia de *Redacted*, se muestra un posible testimonio de los eventos ocurridos en la ciudad de Samarra, como los que se han vuelto ampliamente difundidos en el mundo extra-fílmico. Como si fuera un particular caso de metraje encontrado, la película pone en escena los gestos y las palabras de los soldados: fue buscando en los blogs y en los sitios web de los mismos militares que Brian de Palma pudo encontrar el material necesario para el desarrollo del proyecto *Redacted*. Extractos de internet, videos de YouTube, fragmentos de documentales y servicios de noticieros han servido de base para el armado de la película.



Figura 11

La película habilita de esta forma una realidad líquida y digital donde no existe posibilidad de subjetivación. Esto se observa en las marcas que dejan las distintas instancias enunciativas que se van actualizando en el caos de la materia audiovisual construyendo la película. Encontramos fundidos, títulos y, en el final, una serie fotográfica que parece invocar la participación de la enunciación cinematográfica. De hecho, si se quisiera indicar una inquietud que mueve *Redacted*, esta podría pensarse de la siguiente manera: ¿qué sucede con la realidad cuándo su percepción está hecha, sobre todo, a través de imágenes mediáticas? Y para resistir frente a esta situación, ¿no hay, quizás, que producir una imagen-otra, diferente, interviniendo directamente el flujo mediático?

Si se piensa rápidamente en las guerras que han ocurrido en todo occidente, los conflictos siempre se vivieron como testimonios, relatos, enunciados. Así fue en el pasado más remoto como en el caso de los relatos de Julio César o las *chansons de geste* medieval. Lo mismo ocurrió en las guerras del siglo XX, conflicto en Vietnam incluido. Sin embargo, es con la difusión de los medios de comunicación de masas que algo muta profundamente. A partir de la Guerra del Golfo hubo una fuerte espectacularización del evento bélico: este es el primer conflicto verdaderamente mediático que dio lugar, por primera vez, a la fascinación por la presencia en directo de los relatos. Gracias a la difusión de los periodistas incorporados, es decir, periodistas asignados a una unidad militar, que realizan sus crónicas en el frente junto a las tropas, la guerra encuentra nuevas matices narrativas. Como refiere Paul Virilio (2000) a partir de la Guerra del Golfo empieza a establecerse un predominio de lo perceptivo en el discurso mediático acerca de la guerra. La construcción de las instancias narrativas del conflicto era en tiempo real, y difundida por medio de instantáneas. Más allá de la independencia de las fuentes, en ese conflicto ganó, mediáticamente hablando, quien pudo recolectar y redactar más rápidamente noticias e imágenes.

La construcción enunciativa de *Redacted* reflexiona sobre esta novedosa posibilidad perceptiva del relato bélico. Si por un lado, la fuerza del evento convoca a sus participantes como testimonios en primera persona, por el otro, la posibilidad de participación del universo mediático pareciera sugerir que no existe otra solución que organizarse y armarse de las mismas herramientas de divulgación digital para transmitir en vivo y en directo.

El film sigue mostrando la vida de la tropa desde el punto de vista de un documental de ficción francés, unas entrevistas en noticieros y foros en las páginas web. Pocas son las secuencias de guerra, típicas del género y, sobretudo, nunca se encuadra al enemigo, siempre suponiendo que haya un enemigo. La única representación de la otredad que hay en la película es la interfaz de una plataforma de internet donde un video, primero, muestra la colocación furtiva de una mina y, luego, su explosión. A esta secuencia, sigue una grabación de circuito cerrado interna al campo base de los Marines (Fig. 12 y 13). ¿Quién mira a quién?



Figuras 12 y 13

La pulverización de la mirada y la proliferación de los puntos de vista que habilita la comunicación digital parecerían conllevar una hiperobjetivación de la realidad por medio de una presunta transparencia. Sin embargo, la construcción enunciativa de los planos nos muestra que a una otredad inexistente no puede más que seguir una subjetividad inexistente. La ideología de la transparencia, incorporada tanto por el sitio web como por la grabación del circuito cerrado de vigilancia, contribuye a la construcción de miradas funcionales a los dispositivos impuestos por la razón bélica. Por ello, la enunciación en *Redacted* nos enfrenta a un simulacro de subjetividad o mejor aún, a su ilusión.

CONCLUSIONES

Cuando en su *Observaciones a los Fundamentos de la Matemática* (1939) Ludwig Wittgenstein se preguntaba qué pasaría si la imagen comenzara a temblar, el cine ya había hecho su triunfante ingreso en la vida cotidiana y político-propagandística occidental. Si bien el filósofo no se refería exactamente a la imagen cinematográfica, la ansiedad que su pregunta conlleva puede advertirse incluso para esta particular tipología de materialidad textual. El temblor del que habla Wittgenstein parece enfocar una posibilidad indócil de la imagen, su potencialidad de escapar del inalcanzable referente para la construcción de otros



efectos de sentido. O, dicho de otra manera, el temblar de la imagen manifiesta la posibilidad que tiene el cine de volver opaca la enunciación para visibilizar los dominios ideológicos que subyacen a su discurso.

En este mismo sentido, cuando unos cuantos años más tarde, Orson Welles se preguntaba en su película-remake de la novela de Cervantes, qué pasaría si Don Quijote se levantara de su lugar en la platea para desafiar a los personajes de la película que estaba mirando, puede verse una semejanza. Las dos preguntas parecen apoyarse sobre la misma inquietud. Con una sola diferencia: en la película de Welles no sólo la imagen tiembla, sino que se rompe y la pantalla se hace añicos. Si en la imagen descrita por Wittgenstein, la posibilidad enunciativa habilitaba efectos de sentidos diferenciales gracias a su temblar, la pantalla rota por Quijote-Welles nos recuerda que la imagen cinematográfica no sólo puede dar espacio a nuevos efectos de sentido, sino que, además, la imagen puede re-mirar al público de la sala cinematográfica e interpelar su acción.

De la misma manera, los ejemplos de las dos películas de Brian de Palma muestran una imagen que al temblar logra romper y desprogramar las retóricas que subyacen a lo bélico para otorgar a la enunciación filmica una nueva potencialidad. Gracias a una construcción sensible de los planos, si en *Casualties of Wars* el movimiento incorporado de la cámara da prueba de que todos los personajes que atraviesan la ficción narrativa son también sujetos; en *Redacted* la ausencia de la dialéctica del campo y contracampo en la representación de los protagonistas y los enemigos, restituye un mundo donde la mirada ya no puede incorporarse en el dispositivo, ya que frente a un discurso hiper-objetivizante sobre la realidad el punto de vista queda aniquilado. Una preocupación, esta última, que termina atravesando toda la contemporánea sociedad digital. Sin embargo, en las dos películas nos encontramos delante de una misma posibilidad enunciativa: la facultad que mantiene el dispositivo cinematográfico de construir una mirada indócil con la que interpretar el mundo que habitamos y sus eventos.

REFERENCIAS

- BAJTIN, M. (1979). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Buenos Aires: Godot, 2015.
- BENJAMIN, W. (1936). *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*. México DF: Ítaca, 2003.
- CASSETTI, F. (1986). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- HEIDEGGER, M. (1935) *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza, 1996
- RICOEUR, P. (1990). *Sí mismo como otro*. México DF: Siglo XXI, 2006.

TRAVERSA, O. (1984). *Cine, el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

_____ (2014). *Inflexiones del discurso: cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

VERÓN, E. (1996). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

VIRILIO, P. (2000). *The information Bomb*. London: Verso.

XAVIER, I. (1977). *El discurso cinematográfico: opacidad y transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008

WITTGENSTEIN, L. (1939). *Observaciones a los Fundamentos de la Matemática*. Madrid: Alianza, 1987.

ZÁTONYI, M. (2002). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuko.

Datos de la autora

Cristina Voto es egresada en Lenguajes de los Medios en Milán (Italia), Magister en Semiótica de la Universidad de Bolonia (Italia) y es doctoranda en Diseño de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) con un proyecto de investigación donde cruza teorías del diseño audiovisual, semiótica y teorías de género. Trabaja como docente de Semiótica y Diseño Audiovisual en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Participa además de proyectos de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha sido becaria del Programa Erasmus (Comunidad Europea), del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina) y del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (Italia).