

CULTURA Y PLURALIDAD: SOBRE LAS POSIBILIDADES DE EXPRESIÓN DE “LO DIVERSO” EN EL CINE

CULTURE AND PLURALITY: ON THE POSSIBILITIES OF EXPRESSING “THE DIVERSE” IN THE FILM INDUSTRY

Oscar Gracia Landaeta

GRACIA LANDAETA, Oscar. (2017). “Cultura y pluralidad: sobre las posibilidades de expresión de “lo diverso” en el cine”. Con-Sciencias Sociales - N° Especial de Filosofía - Semestre 2017. pp. 62 -68. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Cochabamba.

Resumen

El trabajo plantea un acercamiento hacia las distintas formas de reconocimiento de la pluralidad en sociedades interculturales. A partir de ello, se refiere a los modos con los que el lenguaje visual del cine puede comprender tales “reconocimientos”. Sobre la articulación de estas dos temáticas se plantea el estudio de *La nación clandestina* de Sanjinés y de *Do the right thing* de Spike Lee como films característicos de las categorías reconocidas por el trabajo.

Abstract

The work proposes an approach towards the different ways of acknowledgment of plurality in intercultural societies. Based on this, he refers to the ways in which the visual language of the film industry can understand such “acknowledgment”. Regarding the linkage of these two topics, the study of *“La nación clandestina”* of Sanjines and Spike Lee’s *Do the right thing* is proposed, both as distinctive films of the categories avowed by the work.

1. LAS DIFERENTES FORMAS DE PLURALIDAD CULTURAL Y SU REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

El cine es una creación artística a partir de la cual un país “revela” lo genuino de su auto-comprensión mediante la emisión de un discurso visual. En este discurso se contiene, siempre y en todo caso, una representación (no necesariamente estructurada) de lo que un “nosotros” *entiende* por realidad. Dependiendo de las circunstancias específicas de cada producción, esta tendencia puede ser más o menos acentuada, pero su presencia constante está vinculada a la esencia más propia del cine.

Sin embargo, queda claro que este auto-comprensión es únicamente una posibilidad sólida del discurso cinematográfico en tanto y en cuanto el “nosotros” (desde el que se habla) es idéntico a sí mismo en la auto-representación, esto es, cuando el “nosotros” sobre cuya experiencia (y pensamiento) de la realidad “estamos” es tan “enteramente nuestro” en la “inteligencia” como lo es en la vida y, de este modo, no cabe posibilidad de que simultáneamente, de uno u otro modo, no lo sea. Tal señalamiento, que marca la distancia entre auto-comprensión y auto-representación, se da a partir de la posibilidad singular de concebir el comprender como algo trascendente a la mera representación intelectual de tipo intelectual. Es justamente cuando nuestra comprensión esencial del ser va más allá de las limitaciones de la representación que se vuelve necesario problema-

Resumo

O trabalho propõe uma abordagem sobre as diferentes formas de reconhecimento da pluralidade nas sociedades interculturais. A partir disso, se refere às formas como a linguagem visual do cinema pode compreender tais “reconhecimentos”. Na articulação desses dois temas, o estudo de *A nação clandestina* de Sanjines e *Do the right thing* de Spike Lee como filmes característicos das categorias reconhecidas pela obra.

tizar las posibilidades y características del acto de comunicación. El presente trabajo se sostiene, en lo siguiente, a partir de esta premisa señalada, la de una comprensión meta-reflexiva del ser como posibilidad de determinadas comunidades.

En este sentido, las sociedades plurales, en cuyo seno la diversidad cultural es siempre la nota esencial de la situación presente, plantean un desafío fundamental. En ellas la diversidad es una experiencia vital intraducible al ámbito de la representación. En estos casos, la auto-comprensión plasmada en el cine no puede nacer de las condiciones explícitas y rigurosas del discurso visual, ello porque la “representación” de lo real que le es entregada al espectador es “sentida” por éste como perteneciente a un “nosotros” (representado) que para él no es idéntico a su “nosotros” (vivido). Esta extrañeza fundamental entre representación y espectador se sostiene en el modo discursivo con el que el autor ha “objetivado” su propia sensación del “nosotros” para plasmarla en un discurso comunicable. El “presentar” del cineasta se transforma, de este modo, en un “ocultar” que rehúye las características de la experiencia social vivida. En estas sociedades el “presentar” equivale a un “ocultar” en la medida en que la objetivación misma supone la superposición de *una* experiencia por sobre una multitud de otras experiencias reales que se conjugan en el “vivir”. Estas experiencias “excedentes” rehúyen la objetivación en la medida en que no pueden ser reducidas en virtud de un paradigma “visual” típicamente occidental.

Así, cuando hablamos de sociedades que ostentan una diversidad cultural históricamente no asimilada por los sistemas económicos, políticos o rituales, es importante entender que lo que se expresa en la “economía” del cine es el desfase entre un discurso sobre lo real (que plantea una comprensión “discursiva” del *nuestra* de la realidad) y la aprehensión de este discurso por parte de un colectivo (que experimenta el “nuestra” de la “realidad” de modo no predominantemente objetivo o intelectual). Desde ese punto de vista, la comprensión del “nuestro” que la vivencia de la realidad plural contiene (del modo más íntimo radica en la experiencia de las “sensaciones” sociales en torno a las que “lo colectivo” está referido a un “nosotros” plural. Esta posibilidad (la de reducir el conjunto de sensaciones) está fuera del alcance posible de cualquier discurso, y, sobre tal condición de imposibilidad, se asienta el desfase que caracteriza al cine en las sociedades plurales: la realidad que comprendemos socialmente desde nuestra “inmersión” en la vida cultural no corresponde con la posibilidad discursiva de la enunciación de esta realidad. En tal realidad, la “totalización” que una representación pretende ejercitar sobre “lo real” ya se entreteje, siempre y en todo caso, con una comprensión que posibilita nuestro “drama” vital.

Así, en estas sociedades, la vivencia de lo intercultural a partir del cine depende de tres elementos para su configuración efectiva: una “visión” del autor que, en cuanto discurso expresado, se sustenta en la imposibilidad de trascender su carácter “parcial” por la misma naturaleza del medio y el discurso comunicativo; una aprehensión expectante de lo que se exhibe “como real” a partir de una sensibilidad (la del espectador) asentada en el *desde* de la experiencia “total” de las “sensaciones” sociales; y, finalmente, la conjunción de estas determinantes en la “suscitación” (en el espectador) de un “excedente afectivo” en virtud del cual se salva la distancia existente entre “representación” y “experiencia”, adecuando la representación “parcial” de lo real que “se nos da” a la “sensación” total del *ser* que pervive en nosotros y que nos *involucra*.

Es evidente que, en el último de estos elementos, de lo que se habla es de que la apropiación “reviste” la representación (que nos es entregada) de un “aura” en el que se contiene la experiencia (por lo demás, intraducible) del “nosotros” que, justamente, es intransmisible por el discurso. Al ejercicio en virtud del cual la economía autor-espectador hace surgir tal excedente o “aura” que *impregna* la obra es a lo que llamamos, aquí, *suscitación*.

Se vuelve necesario, por lo demás, efectuar un recorte sobre el entendimiento de lo que aquí se llama “sociedades plurales”. Tal recorte puede hacerse a partir de la siguiente afirmación: si bien, en cada caso, cada sociedad es legítimamente plural, existen por lo menos dos clases de *experiencia social* de la pluralidad: aquella en la que no se advierte la existencia de un proceso de asimilación “ideológica” (a través del influjo de una “superestructura”) en cuya virtud se da la hegemonía de un esquema cultural (que *relativiza* las manifestaciones de “los diversos”); y, por otra parte, aquella que, de uno u otro modo, no demuestra en su dinámica la preeminencia de un macro-lenguaje que relativice efectivamente la expresión de la diversidad. De estas dos posibilidades básicas dependen las diferentes posibilidades de representación cinematográfica de “lo plural”, basándose ellas, evidentemente, en las igualmente distintas características del “descubrirse” social de la pluralidad.

Nosotros nos referimos solo al primer tipo de sociedad como “plural” y al segundo como “diversa”, ello para definir los diferentes modos de reconocimiento de la otredad implícitos en cada una de las sociedades descritas.

Para la inspección de las características que hemos descrito, el texto analiza, a continuación, las condiciones implícitas en dos películas que representan cada uno de los tipos posibles de experiencia social de la pluralidad. Estas obras son *La nación clandestina* (1989) de Sanjinés (en tanto cifra del cine de una sociedad *plural*) y *Do the right thing* (1989) de Spike Lee (en tanto cifra del cine de una sociedad *diversa*).

2. LAS DIFERENTES FORMAS DE PLANTEAMIENTO CINEMATOGRAFICO DE LA DIFERENCIA CULTURAL EN LA NACIÓN CLANDESTINA Y DO THE RIGHT THING

Es claro que existe un denominador común para la magnum opus del cine sanjinesiano y la importante pieza cinematográfica de Spike Lee. En ambos casos se trata de posicionar una visión respecto de las tensiones efectivas y las armonías potenciales que se suscitan en la

convivencia intercultural. Se nos entrega, de uno y otro modo, una percepción discursiva singular de los objetos (o sujetos) de que los que trata la trama. Por su puesto, las condiciones a partir de las cuales es posible el “comprenderse” de las culturas inmersas en ambas películas son caramente distintas, así como lo es también, de

un modo menos notorio, la forma de plantear la representación de este “comprenderse” a partir del instrumento del cine. En el primer caso (Sanjinés), entre las características de la representación del “objeto” y la “aprehensión” de tal objeto por parte del espectador, existe una solución de continuidad; en el segundo (Lee), tal quiebre es inexistente. En el primer caso, el desfase provocado entre representación y aprehensión genera irrevocablemente una “suscitación”; en el segundo caso, en cambio, existe una relativa continuidad entre lo representado y lo aprendido. Finalmente, en el primer caso, la economía con el espectador se basa, para el autor, en un dominio sobre el espacio de lo “suscitado”, mientras en el segundo caso se basa en una potestad sobre el lenguaje visual inmediato.

De este modo debe comprenderse, por ejemplo, el que *La nación clandestina* se configure en torno a la radicalización expresiva y “objetivadora” que Sanjinés hace de la diferencia como elemento esencial de una historia que concluye sin establecer líneas de conexión entre la urbe y el campo, mientras que *Do the right thing* tiende a una aproximación en la que, sobre la diversidad evidente de las herencias culturales e históricas, se nos expresa la revelación de una “macro-comprensión” histórica general que involucra a los sujetos. Esta última visión parece, ya en primera instancia, más prontamente expresiva de unas características sociales que “se viven” con cierta posibilidad de comprensión inmediatamente transmisible al discurso. El hacer de Sanjinés, en cambio, se asienta justamente en la ratificación del contraste a causa de la irreductibilidad discursiva de la “totalidad” de la experiencia social de lo plural.

Entramos, en los siguientes puntos, a un análisis más puntual acerca de las características de la “representación” que cada película posee, poniendo cierto énfasis en la “economía” autor-espectador, que hemos definido como el espacio legítimo del hacerse del cine de sociedades “plurales”.

2.1. La construcción de lo “plural” en *La nación clandestina*

La nación clandestina presenta, como ya hemos visto, la propuesta de un espectro maniqueo a partir del cual se disponen los antagonismos campo-ciudad e indio-cholo, cada uno de ellos con una carga fuerte de contradicción entre determinados valores sociales cuya “distancia” se expresa en las “migraciones” de Sebastián Mamani. La “simplicidad” de esta representación marca la simplificación propia de una construcción discursiva impotente (en primera instancia)

para expresar, de manera simple, la complejidad del tejido que se descifra en la vivencia “abierta” de lo boliviano.

Así, como ya anotábamos, el elemento del “migrante” es, por ejemplo, la clave a partir de la cual Sanjinés representa el “salto” que impone la distancia existente entre uno y otro sujeto del espectro cultural boliviano. Las diferentes migraciones de Sebastián expresan, de este modo, un cambio axiológico, ontológico y estético entre las esferas de la vida urbana y rural, cambio que solo es entendible a partir de la vivencia de Sebastián en cuanto transformación subjetiva, esto es, en tanto *emplazamiento o representación* de la “cholificación del indio”. Por lo demás, es evidente que tal “simplicidad” maniquea no es una posibilidad de la experiencia social compleja y que, en todo caso, la migración es, en Sanjinés, un símbolo que intenta “promover” una experiencia de “lo distante” con la coparticipación “afectiva” del espectador en la “suscitación” de la misma.

De una u otra forma, la radicalidad a partir de la cual se presentan los espacios sociales del campo y la ciudad, trata, a su vez, de replicar los elementos de una maquinaria que condiciona y re-define las posibilidades del “sentir” de Sebastián, resaltándose de este modo la profundidad de las raíces de la diferencia. Aquí, la metáfora de la “coerción social” representada, “suscita”, nuevamente, un develamiento basado en la “sensación” conjugada de “lo foráneo” y “la restricción”. Tal “suscitación”, de modo consciente o inconsciente, es, para el autor, una forma de referirse a “espacios” intraducibles pero comunes de “lo boliviano” en cuanto experiencia social.

Quepa resaltar, en este punto, que las connotaciones de la diferencia (plural) planteada por Sanjinés en *La nación* no son trocables, como en *Do the right thing*, por un esquema de “superficial” de figuración de las tensiones existentes. En este último caso, las herencias culturales son distintas pero se hallan simultáneamente ligadas a la vivencia de una historia nacional o, lo que es igual, a la vivencia de un horizonte “único” de representación oficial de las experiencias sociales. *La nación clandestina* expresa, por su parte, un rechazo a la posibilidad de una “historia oficial” y se sostiene, ella misma, en la *representación* “suscitante” de prácticas sobre las que la identidad se entiende como *vivida*. Así, gestos como las tomas prolongadas del baile final de Sebastián o la construcción del ser del matrimonio Mamani, apuntan a despertar la suscitación de las sensaciones de un acto repleto de sentido en sí mismo, de una experiencia vivida. Tal suscitación es el excedente a partir del cual el espectador puede “apropiarse”

de la emoción de la experiencia, reconociendo, en lo intocado del Sebastián puntual que se le muestra, la *otredad* del otro en eso que es su “ocultamiento” esencial. La “sensación vivida” del cine es, de este modo, una suerte de “descenso de Orfeo” con la imposibilidad del vuelco completo de la mirada.

Resumiendo, anotemos que el trasfondo de sentido sobre el cual las diferencias culturales son pensables y expresables plenamente para Spike Lee en *Do the right thing* es la centralidad de la representación histórica de Norteamérica en tanto escenario de conflictos que convergen en un espacio conflictivo único (en la medida, justamente, en que este espacio puede ser representado unívocamente). Este “único” espacio de representación define la forma del “descubrimiento” de “el espacio” y de las posibilidades de conflicto que en él se desarrollan. Tal continuidad experiencia-representación caracteriza la emisión de los discursos en sociedades “diversas”.

Para Sanjinés, por otra parte, la génesis de la imposibilidad de transmitir de modo “continuo” la experiencia de lo plural desde la “vivencia” hasta el discurso parte justamente de la incapacidad de los sujetos sociales de representar su devenir cultural como parte de una historia. Mientras el indígena *comprende* su historia como un *continuum* en el que la constitución de la república es un dato irrelevante, el occidental *representa* su devenir como una historia iniciada con la fundación de la República. En tal sentido, los “momentos originales” a los que retorna la legitimación de la representación no coinciden, por lo que la posibilidad de un horizonte de comprensión idéntico queda descartada por completo. Tal situación conlleva el posicionamiento de un desfase basado en el choque de una comprensión ontológica o axiológica abigarrada, compleja e intraducible y una representación cuyo

discurso visual se halla completamente limitado. Así, Sanjinés (de modo consiente o no) “teoriza” discursivamente entendiendo que la relación de los dos sujetos sociales en los que recae su teorización es una experiencia mucho más amplia que la que se podría *comprender* a partir de una simple caracterización binaria.

Bajo este criterio debe pensarse, de igual modo, el “retorno” final de Mamani al pueblo a través de un gesto ritual, y, más aun, a través de un “renacimiento” que demuestra el triunfo de una experiencia sólo entendible por la “suscitación” afectiva de “lo sagrado”, “suscitación” siempre referida a una conexión con el espacio difuso de “elementos” en el que, como influjos y contra influjos, coexisten las comprensiones culturales

que se conjugan.

2.2. La construcción de “lo diverso” en *Do the right thing*

Marini, citando a Zizek señala, en torno a la posibilidad de construcción de la experiencia a partir del lenguaje, que:

...la manera en que el lenguaje se relaciona con la totalidad de la experiencia está de antemano sobredeterminada por el lenguaje mismo o, en términos lacanianos, el lenguaje (el orden simbólico) no puede ser reducido a la experiencia. La totalidad del lenguaje estructura el horizonte de nuestra experiencia y la dirección de nuestro deseo, por lo que el mundo es siempre ideológico en el sentido de que no podemos distanciarnos hacia alguna plataforma fuera del lenguaje para reflexionar sobre nuestra situación en el lenguaje. (Marini, 2012: 1)

Inmediatamente después de referir a Zizek, en “*Haz lo correcto*”: *Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia*, la misma autora, señalando la aparición de un mismo “techo ideológico”, que funge como lenguaje macro en el condicionamiento de la experiencia de los sujetos sociales en *Do the right thing*, nos indica que:

Ejemplos de esto lo constituyen las escenas donde los hombres de color más viejos están sentados como si fueran adornos en la esquina, o cuando se quieren referir entre ellos despectivamente y lo hacen diciéndose negros, o cuando frente al éxito de un coreano en su negocio, la gente de color se piensa a sí misma naturalmente menos inteligentes que él. Estas escenas muestran cómo su posición frente a los otros está enmarcada en un lenguaje más amplio que los incluye, y en el cual se ubican acriticamente, naturalizando su inferioridad. (2)

En el sentido expuesto por Marini, el condicionamiento del lenguaje sobre la realidad es innegable. Sin embargo, el posicionamiento de *un lenguaje* como posibilidad de comprensión de diversos grupos es una condición específica. Las razones de esto son claras y dependen de la forma histórica específica en la que cada país se ha desarrollado. La existencia de la “historia común” a la que nos referíamos líneas más arriba deviene, en EEUU, por ejemplo, del modo en que se consolidan ciertos factores materiales que permiten el establecimiento de un “techo ideológico” a partir del cual las posibilidades de pensarse están condicionadas por un lenguaje general desde el cual se desprenden una serie de “concepciones

comunes” que otorgan a cada sujeto una misma recepción de “lo axiológico” y lo “ontológico” del mundo. Evidentemente, este no es un proceso que radicaliza la homogeneidad pero que sí dispone, de manera transversal, ciertas condiciones que permiten incorporarla bajo la constitución de un mismo lenguaje. Lo que importa aquí es, en todo caso, la existencia de un “techo de lenguaje” que funge como “espejo” de la realidad, lo cual, justamente, no sucede en el cine de sociedades “plurales”, toda vez que la convivencia intercultural no posee tal “espejo” sino más bien “vivencias” de las “sensaciones” sociales que se dan en el “tejido” de lo multicultural.

En *Do the right Thing* hablamos de una diversidad que es distinta no por sus formas de expresión o por su relación con la violencia, sino porque las condiciones de su posibilidad son diferentes. Así, por ejemplo, en lugar de la “migración” del personaje central de *La nación*, tenemos aquí una metáfora fundada en las experiencias simples del “ir y venir” de un repartidor que, moviéndose de uno a otro extremo del espectro social, no demuestra en momento alguno una transformación más que estética o idiosincrática entre grupos, no llegándose en momento alguno a fluctuaciones más decisivas.

La pizza y la pizzería demuestran aquí de modo importante la simplicidad con la que el tejido de relaciones que se establece a partir de “una historia común” puede ser “entendido” por cualquier sujeto.

Se trata, en todo caso, de la existencia (aun si esta es básica) de una “nación” (sociológicamente entendida) en el caso norteamericano y, por el lado boliviano, de una “ficción” oficial que se antepone a una nación marginal y clandestina (pero sociológicamente genuina) que no comparte la representación republicana de la historia. En todo caso, en “lo boliviano” se habla de (y se define en sus bases) la imposibilidad en la *representación* simple de la experiencia social global.

3. SOBRE EL ROL DE LA “SUSCITACIÓN” EN LA ECONOMÍA AUTOR-ESPECTADOR

Es evidente que la “suscitación” que hemos referido conceptualmente como el excedente que surge de la “economía” que se establece entre el autor de un film y el público que lo recibe, plantea una forma diferente de referirse al fenómeno cinematográfico de sociedades “plurales”. Tal arista, sin embargo, es consustancial a la naturaleza misma de la relación representación-experiencia que se establece en países como Bolivia.

La tarea del análisis de las condiciones de posibilidad del fenómeno cinematográfico en sus esferas de producción y recepción no compete, sin embargo, más que al crítico de cine que prevé en el arte del lenguaje visual una suerte de “espejo” a partir del cual es posible mirar la realidad nacional. La “suscitación” a la que da lugar el cine de las sociedades “plurales”, independientemente de la intención de su autor, confiere una realidad altamente compleja a las condiciones a partir de las cuales la colectividad se apropia de una obra.

Esta complejidad, sin embargo, reviste, por su misma naturaleza, al fenómeno cinematográfico de un excedente en el que, en el “apropiarse” de la obra, se contiene la diferencia específica entre comprensión (vital) y representación (intelectual). El excedente está, pues, referido a una incorporación afectiva (por medio de la apropiación colectiva del film) de las condiciones intraducibles de la vivencia intercultural integral (entre las que puede contarse, por ejemplo, lo esencial de las “sensaciones” a partir de las cuales las culturas plurales coexisten sin excluirse).

De cualquier modo, el rol del cine como una esfera en la que se suscitan fenómenos sobre los que se definen las formas de construcción y modificación de la identidad, debe ser estudiado de un modo en el que se perciban las diferentes condiciones que la interculturalidad misma le impone al lenguaje visual.

BIBLIOGRAFÍA

MARINI, Paula. 2012. Haz lo correcto: *Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia* en Archivo Fílmico Pedagógico. Eje Violencia. 1ra Ed. Buenos Aires.

MESA, Carlos, et. Al. 2014. El cine Boliviano (1960-1990) en Cine Boliviano: Historia, Directores, Películas. 1ra ed. UMSA. La Paz.

Fecha recepción: 30/09/17

GRACIA LANDAETA, Oscar. (2017). "Cultura y pluralidad: sobre las posibilidades de expresión de "lo diverso" en el cine". Con-Sciencias Sociales - N° Especial de Filosofía - Semestre 2017. pp. 62 -68. Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Cochabamba.