

El eurocentrismo y sus Modos de Representación Miméticos ante una ruptura epistemológica.

Emilio Hernán Ortiz Suárez.

Cita:

Emilio Hernán Ortiz Suárez (2016). *El eurocentrismo y sus Modos de Representación Miméticos ante una ruptura epistemológica. II Congreso de la Asociación Argentina de Sociología. Asociación Argentina de Sociología, Villa María.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-046/132>

El eurocentrismo y sus Modos de Representación Miméticos ante una ruptura epistemológica. Emilio Hernán Ortiz Suárez (Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes UNC)

Se propone la construcción de un objeto analítico para abordar el análisis de la cinematografía cordobesa contemporánea desde una perspectiva socio-antropológica que pueda dar cuenta del material social y estético de dichas obras en sus implicancias político-ideológicas. Dentro del marco de mi tesis doctoral en Artes y Cine, intento establecer ciertas regularidades programáticas entre los filmes analizados y las herramientas conceptuales elaboradas. Así, planteamos una propuesta metodológica-crítica que profundizando en la dinámica de las producciones de sentido de los filmes y sus modos de representación, articule las nociones de cultura, sociedad y estética, desde una mirada latinoamericana, argentina y cordobesa. La relación arte/tecnología/ideología en la producción local, se instituye con rasgos y características específicos, en tanto que percepciones de una época. El análisis de las prácticas significantes de los filmes cordobeses y sus contextos de enunciación suponen su “función”, ya que más allá de la necesidad expresiva de los autores, los discursos conllevarían determinados modos de la cultura y del comportamiento social.

En primer lugar, la ponencia propone una revisión sobre el concepto de mimesis en una genealogía filosófica para comprender las prácticas artísticas occidentales y cómo se inserta en los nuevos modos de representación ícono-indiciales, como la fotografía y el cine. La mimesis llega a este nuevo sistema de imágenes, y elabora una serie de reglas o normas perceptivas/narrativas como un modo de representación, dentro de procesos históricos y cosmogonías eurocéntricos. Consideramos que en el discurso audiovisual hay un patrón hegemónico que se configura dentro de una forma de gestión y producción del conocimiento, como por ejemplo las teorías indiciarias, el paradigma narrativo industrial, o el modo de representación mimético naturalista/realista, en un desarrollo tecno-industrial capitalista eurocentrado colonial/moderno y global. Este proceso refleja el proceso de occidentalización en formas de dependencias epistemológicas, y dentro de una perspectiva de colonialidad del poder/saber, en tanto proceso de relaciones asimétricas entre países denominados periféricos y centrales.

En la búsqueda de construir modos de representación propios locales, liberados de los yugos de colonialidad y periferización, es necesario comenzar por criticar los principios de la racionalidad moderna eurocéntrica, en una verdadera ruptura epistemológica profunda, poniendo en duda la idea misma de representación hacia modos de pensamiento no-eurocéntricos.

Palabras claves: Mimesis – Eurocentrismo - MRM - Cine – Colonialidad

La mimesis fue una forma de expresión en la antigüedad griega con actos de culto, denominados *actos de mimesis*, donde sacerdotes representaban con bailes y cantos. La imitación no significaba reproducir la realidad exterior, sino expresar una realidad interior, en el ámbito de la magia o la fe. En el siglo V a. C, el término pasó a la filosofía y a las artes visuales designando la reproducción del mundo externo. Para Demócrito, la mimesis en la *techné*¹ significaba la imitación del funcionamiento de la naturaleza: “(...) cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos, a la golondrina, cuando cantamos, al cisne y al ruiseñor.” (Tatarkiewicz, 1976: 302). Sócrates fue el primero en definir el concepto de mimesis, a partir de sus reflexiones sobre la pintura y la escultura, como un modo de copiar la apariencia de las cosas que a diferencia de otras actividades, construían el parecido imitando la percepción visual. En *La República*, Platón también concibió al arte como imitación de la realidad, pero la menoscabó como copia pasiva y fidedigna del mundo exterior, en un modo descriptivo “(...) lejos del camino apropiado hacia la verdad.” (Tatarkiewicz, 1976: 303). La mimesis en las prácticas artísticas fue estudiada por Aristóteles en *Poética*, y la definió como la capacidad humana de imitación de la *Naturaleza*. Para el filósofo, la mimesis como representación de la realidad era el modo esencial del arte, y no había diferencia entre imitación y representación. Debido a que su crítica del arte se centraba en el teatro, específicamente en la tragedia (en menor medida en la comedia), era en la *acción dramática* donde ponía su acento. El *poeta* era autor de fábulas y debía ser un imitador de los acontecimientos de la vida, pues lo más importante era reconstruir la estructura de los eventos, en la acción de los personajes: “La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción (...)” (Aristóteles, *Poe.* VI: 20). Esta estructura de eventos se organizaban en el *mito* que consistía en: 1-principio, nudo y fin; 2-totalidad integradora y teleológica; 3-unidad orgánica y cerrada (el principio dominante de los sistemas narrativo-representacionales de Occidente hasta hoy).

Para Aristóteles cada expresión artística tenía su manera particular de imitación, según sus objetos y medios específicos. Según el filósofo, la capacidad de *imitación* se encontraba en la naturaleza humana como la propia capacidad de conocer el mundo, y se articulaba con el principio de realidad y de excepcionalidad humana que les diferenciaba “(...) sobre los animales inferiores.” (Aristóteles, *Poe.* IV: 5). Naturaleza y cultura (griega) se entremezclaba como una ontología en una gran epistemología del Ser, en formas culturales que se construían como diseños universales y naturales (algo que retomarán las filosofías eurocéntricas y los desarrollos, en el Renacimiento). El arte sería connatural al *hombre* porque se basaba en su capacidad de imitar, y era además, una actividad que le

¹ Antecedente griego de la noción de Arte, que era más bien la técnica de un oficio.

producía placer. Así, los Modos de Representación Miméticos (en adelante MRM) construirían una libido en las propias formas de conocimiento-reconocimiento de la realidad. A mayor semejanza entre la representación y el original, se obtenía mayor *principio de realidad* como una profunda *codificación* ideológica que propugnó representaciones más verdaderas en *formas y lenguajes* artísticos miméticos. Incluso, aunque no se pudiera reconocer el original se podía aún apreciar la obra: “(...) si no hubiéramos visto el objeto antes, el propio placer no radicaría en el cuadro como una imitación de éste, sino que se debería a la ejecución o al colorido o a alguna causa semejante.” (Aristóteles, *Poe.* IV: 20). La imitación, además de describir el objeto para producir el reconocimiento, debía poseer una idea, opinión o costumbre codificada culturalmente, es decir, producir una imitación reconocible por verdadera (y las verdades de unos pueblos, no son las de otros). Las formas miméticas debieron ser categorías codificadas para poder ser comprendidas, y la ilusión se lograba, una vez que se hubiesen internalizado y ocultado los mecanismos. En la *Poética* se propugnan, al menos, dos modos de mimesis: un modo de imitación *natural*, en la aptitud *natural* humana, y otro *artificial*, en la que podemos decir que se construyen los lenguajes artísticos o modos de representación, “(...) mediante una serie de mejoramientos graduales.” (Aristóteles, *Poe.* IV: 20). Sin embargo, el filósofo funde ambas en *la capacidad natural de los hombres*, aunque habría una distinción entre los modos de imitación de las artes y la capacidad humana. Imitar no sería copiar la realidad, sino representarla como algo distinto de ella, pues Aristóteles desarrolló con exhaustividad, las faltas por las cuales los acontecimientos de una obra podían ser imposibles, improbables, inmorales o contradictorios, pues se elaboraron en relación a las reglas sociales, costumbres u opiniones de la cultura establecida. Así, el arte se componía de reglas donde los artistas podían mejorar el modelo de acuerdo con la tradición o la opinión de la época, y la realidad imitada se podía presentar de un modo personal, poniendo el acento en los elementos de imaginación y creatividad. Los poetas podían hacer una libre selección y combinación de una gran variedad de motivos, y así poder describir de modo más efectivo la *verdad* más profunda de las cosas, ya como proyecto estético-moral. La imaginación y la creatividad convertían a la mimesis en una herramienta ideológica muy poderosa, pues inserto en este mecanismo de ilusión se encontraban las ideas, el sistema de creencias y valores del artista, y del sistema político, sociocultural de su sociedad. La realidad podía ser articulada en una variedad de medios y reglas, con el fin de inventar objetos enteramente artificiales, pero intentando ser una copia verdadera.

En la Edad Media, la mimesis cayó en descrédito, llamándose la burlonamente *simia veri*, algo así como verdad primitiva. Pseudo-Dionisio y Agustín, con una impronta de fuerte matriz religiosa, describieron al arte mimético como imitador del mundo invisible, más eterno y perfecto que el mundo visible. Aunque si debían circunscribirse al visible, entonces se buscarían rastros de una

belleza eterna utilizando símbolos, más que la representación de la realidad directa. Pero el Renacimiento retomó a Aristóteles, y la mimesis se convirtió de nuevo en un concepto fundamental de la teoría del arte especialmente en las artes visuales. Atrapar y fijar lo visible en sus formas, semejantes a lo real, se proponía como una aspiración ontológica basada en los conceptos eurocéntricos de *verdad* y *belleza*. Algunos teóricos del Renacimiento subrayaron las características arbitrarias, esquemáticas y valorativas de la mimesis. Otros se alejaron tanto de la idea de copia fidedigna de la realidad que hasta podía ser considerada como *original*, o imitar las *leyes* de la naturaleza antes que sus apariencias. A fines del siglo XVI se distinguieron dos tipos de mimesis: una literal, y otra libre *simulata et ficta*. Los neoaristotélicos sostenían que debía imitarse la naturaleza no como era, sino como debería ser. Miguel Ángel ofreció una versión divina al procurar imitar a Dios en la obra de la naturaleza. El término *retratar* fue utilizado por los italianos del Renacimiento para designar y mostrar las cosas tal y como se veían. El término *representación* sería asociado a la mimesis *aristotélica*, en cuanto a la interpretación libre de las cosas, sin pretender una escrupulosa fidelidad de cómo se ve la realidad, sino como debería verse. El término *imitación* fue desplazándose gradualmente de *creación* (teología), al de *invención* (ciencia), incluso surgió una nueva idea que proclamaba que la obra mimética era más perfecta que el modelo imitado. El escultor italiano Vincenzo Danti había escrito que “(...) un pintor debería superar la naturaleza, y Vasari (1550), que la naturaleza había sido vencida por el arte.” (Tatarkiewicz, 1976: 308). El historiador y crítico de arte Władysław Tatarkiewicz comenta que la *mimesis*, en general, fue comprendida “(...) como algo que era fiel a la realidad, pero que no pretendía copiarla, sino crearla a nivel de la ilusión.” (1976: 310).

Los argumentos en contra de la relación mimética naturaleza-arte surgieron del hecho que el arte no podía expresar ciertos fenómenos y propiedades de la realidad, pues a pesar de todas las semejanzas y dependencias, pertenecían a ordenes diferentes (el arte utiliza el mundo, pero al mismo tiempo se aleja). La mimesis artística posee una fuerte dualidad, pues por un lado hace referencia a una *función* que ejerce el creador en su actividad para lograr el efecto de ilusión, por otro, es la relación que la obra mantiene con el modelo, y que depende de la *verdad artística*. En la mimesis surge la cuestión de la *verdad*, entre la obra y lo que *imita*, *construye*, *idealiza* o *perfecciona*. Hubo dos teorías en la Grecia clásica, surgidas de la poesía y la filosofía: “Una de ellas afirmaba que el arte (tanto el poético como el visual) dice la verdad; la otra, que la inventa, que produce ilusiones (...) la teoría ilusionista.” (Tatarkiewicz, 1976: 336). La primera teoría (Sócrates) definió al arte como imitación pero implicando la verdad como su objetivo. Las artes miméticas se construyeron en su capacidad de asemejarse a la naturaleza e intentar aprehender o lograr la *verdad*. La verdad construida y conforme a la realidad, inscrita en la obra, se produjo como una mirada eurocéntrica sobre la comprensión del

mundo. La segunda teoría proponía que el objetivo del arte no era tanto la verdad, sino una convención autocontenida de un engaño o falsedad, la creación de la *ficción*. Los lenguajes artísticos utilizan la *ficción* y la mimesis para seducir al observador, como una operación de magia o culturalización “(...) para que crea en lo que no es; y así es precisamente como agrada, consuela y beatifica a los mortales.” (Tatarkiewicz, 1976: 336).

El proceso de percepción mimética puede entenderse de diferentes modos: fisiológica, psicológica o racionalista. Es una experiencia que da forma a una ilusión como choque emocional, pero que rápidamente es apaciguado por el reconocimiento y la familiaridad del objeto. Los MRM del arte actúan produciendo una ilusión, una apariencia que puede lograr que el espectador acepte algo como si se tratara de una realidad fuera de la obra. El efecto crea ciertos sentimientos que se experimentarían como si se observasen cosas reales, basado en el poder sugestivo del mecanismo mimético, una especie de encantamiento en el observador por la técnica de la ilusión. La teoría ilusionista del arte explica que la mimesis intenta producir cosas de un modo tan engañoso que se asemeje al modelo real. La intención de identificar el modelo con la copia, intenta *auratizar*² lo representado para dotarlo de *poderes*, con diferentes atributos y para ciertos fines según las épocas (como la magia, la memoria o la política). La representación mimética, bajo el influjo de los desarrollos renacentistas, construyó las bases del proyecto idealista y universalista del pensamiento eurocéntrico, donde la concepción de lo verdadero se plasmó en imágenes de lo real como concepto. La mimesis se construía como un dispositivo formidable donde las artes no sólo imitaban la realidad, sino que la *estudiaban* (Pacioli, Piero della Francesca, Da Vinci), elaborando paradigmas epistemológicos, como por ejemplo, las leyes de la perspectiva, las teorías de la luz y del color, el desarrollo de los pigmentos, etc., en un poderoso proyecto conceptual e ideológico.

Se comenzaba a gestar una noción del conocimiento eurocéntrico donde las artes reflejaban la identidad del ser en su esencia, en una metafísica de la identidad o de lo idéntico a sí mismo, en una “(...) subjetividad centrada en el yo, encerrada en su identidad (...)” (Bidaseca, 2010:25), bajo la idea de la diferencia étnica (mal conocida como *raza*). De cara a la expansión europea en el mundo, la teoría mimética tradicional (imitación fiel y pasiva) dio un giro, no sólo tratando de emanciparse de la idea cristiana de Dios, sino elevándose al mismo nivel. Al mismo tiempo se elaboraban las políticas expansionistas y el origen del capitalismo racional moderno/colonial. La vieja teoría mimética fue renovada por la *objetividad* de las matemáticas, la física y la química, la óptica y la geometría, en el esquema sujeto-objeto que negarían al Otro (étnico) sometiéndolo como objeto. Se originó una filosofía del poder y de la justicia donde la ontología, como acto de conocimiento, redujo al Otro a la mimesis del Yo eurocentrado, y lo atrapó, lo poseyó y lo re-constituyó. Como comenta el

² Concepto de *aura* en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin (1936).

sociólogo peruano Aníbal Quijano, Europa “(...) concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento.” (Quijano, 2003:227). La Modernidad fue concebida dentro del proyecto expansionista de Europa, donde la racionalidad y los desarrollos científicos, técnicos y artísticos, así como todo un juego de nuevas categorías binarias, se gestaron “(...) como experiencias y productos exclusivamente europeos.” (Quijano, 2003:229). En este sentido, la Modernidad fue una concepción eurocéntrica racializada, en una serie de mitos fundacionales, como la idea de *evolucionismo*, en tanto proceso que iba de un estado de *naturaleza* hacia un estadio *superior* de la humanidad, la *civilización*. Estas mistificaciones en las que se construyeron a sí mismos, de progreso y civilización *naturalmente superior* (con el legado directo de Grecia), se cimentaban en “(...) la idea de raza como criterio básico de clasificación social universal de la población del mundo.” (Quijano, 2003:238).

La mimesis moderna, como copia e ilusión del mundo, principalmente en las artes visuales de Occidente, construyó un dispositivo muy eficiente de construcción de representaciones étnicas, en la familiaridad y reconocimiento de lo real. El propio mecanismo se ocultaba en su fascinación mimética, en lo que tenía de fabricado (ideológicamente fabricado). El establecimiento de un sistema perceptivo (MRM) como hegemónico, fue reforzado con la invención del sistema técnico indicial (paulatinamente fotografía, cine, radio, TV), en parte, debido a las ventajas económicas y productivas, conseguidas por la colonización y los procesos imperialistas que fueron logrando la maquinaria industrial capitalista dentro de un patrón mundial de poder. El *eurocentrismo* fue una elaboración intelectual en el proceso de la Modernidad, a partir del siglo XVI, que produjo una perspectiva y un modo de producir conocimiento y poder con un carácter global, “(...) recorriendo el mismo cauce del dominio de la Europa burguesa (...)” (Quijano, 2003: 236), establecido a partir del sometimiento de América y África.

En los diferentes procesos de dependencia, Latinoamericana se constituyó en la función de *subalternidad*³, es decir, como subordinado instrumental, por medios, tanto coercitivos como ideológicos, a través de las burguesías locales que se *mimetizaron* con el poder central. En la producción y gestión del conocimiento, Latinoamérica le fue atribuyendo a Europa (más tarde EEUU) la situación de hegemonía, bajo el monopolio del *discurso* y de las instituciones de legitimación, poniéndonos y convenciéndonos del rol de inferioridad y subordinación, en el juego de categorías dualistas: primitivo-civilizado, norte-sur, mítico-científico, tradicional-moderno, racional-irracional, 1er. Mundo-3er. Mundo, países desarrollados-en vías de desarrollo, centro-periferia, etc. Fue un proceso donde también se crearon espacios de enunciación autóctonos, con hibridaciones y ambivalencias, entre el centro y la periferia en “(...) una relación compleja, mimética y ambivalente,

³ Edward Said (1988), *Perturbando el texto colonial*.

una final hibridación que es, al cabo, una forma de resistencia.” (Bidaseca, 2010: 35). Este mimetismo cultural-étnico ¿no sería un efecto derivado de los MRM, impuesto a las sociedades *occidentalizadas*? El proceso de conversión de las sociedades latinoamericanas del siglo XIX en Estados-naciones fue llevado adelante como propio, por las clases dominantes autóctonas pero mimetizadas, con la perspectiva eurocéntrica, en estructuras de poder organizadas alrededor de las relaciones, otrora coloniales. El sistema de representaciones visuales, dentro de las representaciones sociales, reflejaba ese sistema de control de la intersubjetividad en el eurocentrismo, y el control de las relaciones sociales a través del trabajo (la empresa capitalista), del sexo (la familia burguesa cristiana), y de la autoridad (modelo de Estado-nación) (Quijano, 2003). Los estados-naciones latinoamericanos fueron reinventados en función de los mitos fundacionales de la modernidad racional y evolucionista, en la eurofilia mimética de las élites dominantes como una “(...) ‘herencia mundial’, al ‘universalizar’ las fronteras de la nación” (Bidaseca, 2010: 156).

La mimesis de las expresiones técnico-indiciales, propugnaron un avance cognitivo muy superior por el propio mecanismo tecnológico que fascinaba, en línea con los logros solventados por esa estructura de poder del capital global que se acumulaba en los países centrales, y generaba la infraestructura para el *progreso*. A principios del siglo XIX la *teoría mimética* del arte europeo comenzó a perder sustento, pues la filosofía idealista-dialéctica y el Romanticismo, pusieron en circulación un aparato conceptual diferente. A fines del siglo XVIII, el *idealismo* alemán (Winckelmann, Schelling y Hegel) consideraba que la idea y la imaginación eran superiores a la realidad. Sin embargo, la vieja idea de mimesis en las artes resurgió con el nombre de *realismo*, y brotaron nuevas dependencias del arte occidental con la realidad, la verdad y la belleza. El *realismo* surgió como un movimiento literario francés (Stendhal y Balzac), pero también la palabra fue adoptada como un término general, reemplazando a la de *mimesis* (su ambigüedad no era inferior). Este *nuevo proyecto realista* se proponía como un esquema conceptual que pretendía algo más *verdadero* que los anteriores MRM, como último aliento frente a la inauguración del sistema técnico-indicial de las nuevas sociedades de masas. El historiador francés Hippolyte Taine, en resonancia al movimiento realista, propugnaba que el artista se servía de la realidad, pero seleccionándola, para desentrañar e interpretar sus relaciones profundas. Alrededor de 1880, el escritor francés Émile Zola, propuso algo similar al realismo, pero le dio el nombre de *naturalismo*, que se extendió a casi todas las artes occidentales.

El *realismo* y el *naturalismo* fueron las renovaciones conceptuales de las representaciones artísticas, las cuales volvían a revestir a la realidad de unas convenciones altamente codificadas, en la construcción de *lenguajes artísticos*. Sin embargo, a partir del Impresionismo, el Cubismo, el Expresionismo y el Futurismo, se produjo una crítica y un ataque sistemático contra la mimesis, cada

vez más radical, sobre los modos de percibir y representar el mundo. Los objetos ya no serán percibidos sólo con los ojos, pues su aspecto visual era uno de tantos y la imagen no debía identificarse con el objeto real. Las artes imitativas al crear la ilusión de realidad promueven una manipulación en el observador, en el poder de fascinación del *mecanismo mimético* que toma a la realidad como modelo y función. Con la irrupción de las *Vanguardias artísticas* se impuso un nuevo tipo de *materialidad* artística, más *directa*, que no intenta reproducir la realidad, aunque tampoco puede prescindir de ella, pues “(...) no es tanto que el arte utiliza la realidad, sino que *no tiene* otra *alternativa*. Picasso indicó que, sin esto, incluso el arte es imposible.” (Tatarkiewicz, 1976: 322).

La fotografía y el cine asumirían la función mimética mucho más eficientemente. El cine tuvo mayor fascinación mimética, al reproducir la vida en movimiento, y casi al mismo tiempo, en sus comienzos se elaboraron sus modos miméticos de representación *naturalista* (narrativo de ficción), *realistas* (documentales y ficciones *neo-realistas*) y antimiméticos (Vanguardias y experimentales). En estos nuevos modos de representación, el arte convivió junto a los medios masivos de comunicación, en nuevas relaciones y correspondencias con la realidad y la técnica, influenciándose mutuamente. En los medios audiovisuales aún reconocemos la *mímesis* en el sentido original, el *mimético-expresivo*, aunque diferentes programas estéticos la han desarrollado según sus ideologías de base. La *mímesis* en el sistema de Bellas Artes, actualmente es casi una reliquia histórica en el sentido de copiar la apariencia de las cosas, pero no es así con la fotografía, el cine y la televisión. Las obras y productos de éstos, existen por convención, pero en la cultura mimética occidental no hay diferencias muy claras entre las convenciones icono-indiciales y la percepción de la realidad. El *naturalismo* del cine occidental que el teórico de cine Ismail Xavier identifica con el *modelo Hollywood*, ha tratado de construir lo verdadero convencional ocultando siempre la ideología, así como los distintos *realismos* (soviético, italiano, alemán, francés o danés) han ofrecido la esencia o la estructura oculta del mundo, con bases explícitamente ideológicas. Estos MRM *naturalistas* y *realistas* del cine occidental, en contextos socio-históricos determinados, se propusieron como más verdaderos, como modos de representación socialmente útiles, comprensible a un público de masas y sirviendo a determinados regímenes ideológicos.

La cuestión fundamental y que reviste a la imagen producida por la cámara, se interna en la especificidad del cine, en su naturaleza mimética icono-indiciaria sobre aquello que la imagen construye, muestra, proyecta. Según la teoría semiológica del lingüista estadounidense Ch. S. Peirce, el *índice* es un tipo de signo que se refiere a una cosa, describiéndola por haber sido afectado físicamente por ésta, es decir, haber dejado una *huella* perceptible que relaciona el signo con la cosa. Los signos indiciales son huellas o rastros que poseen una relación dinámica con la cosa real, y son reconocibles, volviéndose una representación de la cosa misma (en este caso, la luz reflejada de la

cosa captada por la cámara). La cineasta experimental norteamericana Maya Deren dice que el término *imagen* está basado en la imitación de algo visualmente semejante a un objeto real, pero el carácter indiciario de las imágenes ópticas se inserta en un *circuito cerrado* que oculta el dispositivo técnico. En las *teorías indiciales* de las imágenes óptico-sonoras se neutraliza el dispositivo técnico sin analizar la *ingeniería* interna de las cámaras, ni las implicancias ideológicas del desarrollo técnico que las revisten o la concepción de la ciencia, las ideas de objetividad cartesiana o la imitación de una visión fisiológica estandarizada. Por ejemplo, la *arquitectura* de las ópticas restituye la visión fisiológica estandarizada que compone la ilusión de profundidad tridimensional del espacio de una forma similar a cómo la *perspectiva* la simulaba en la pintura. Las ópticas *angulares* y *teleobjetivos* producen pequeñas distorsiones pero convencionales, codificando aún más el efecto óptico, para conformar una de las convenciones técnicas *arquetípicas* del MRM. El *cuadro* o la pantalla son concebidos como si fueran la ventana a un mundo tridimensional, y el observador es puesto en el centro (el sujeto racional cartesiano). El efecto-ventana, originado en la indicialidad de la imagen, se abre a un universo que simula existir en sí mismo “(...) aunque separado de nuestro mundo por la superficie de la pantalla.” (Xavier, 2008: 30).

Es ingenuo pensar que las cosas representadas por la fotografía, el cine o el video, no son los objetos mismos, sino una forma codificada por un signo, sin embargo, el programa mimético neutraliza los dispositivos y sus condiciones de producción. El poder de los renovados MRM icono-indiciales ha sido posible por la gran transformación industrial (y perceptiva) de la Modernidad, que identificará la cámara y el ojo con la metáfora de mirar. La capacidad mimética de la cámara es *programada*, en la fidelidad y semejanza de las propiedades visibles del mundo, como un documento que señala, no sólo la preexistencia de las cosas, sino la fuerza de su veracidad. Este proyecto *perceptual*, antes de la invención de la fotografía, era llevado por las artes, y la mano humana mantenía a raya la noción de objetividad, pero no así las filosofías eurocéntricas que construían el aparato ideológico de neutralidad bajo una fuerte violencia epistémica. Las filosofías universalistas y la ciencia objetivista propugnaron la perspectiva del *punto cero*, es decir, “(...) el punto de vista que se esconde y disfrazo como si estuviera más allá de un punto de vista particular, o, el punto de vista que se representa como si no fuera tal.” (Santiago Castro-Gómez en Bidaseca, 2010: 90). Con la fotografía y el cine, la imagen se difundirá como una poderosa herramienta tecno-científica representacional en el máximo logro de las filosofías eurocéntricas, la ciencia y la industria.

En el *lenguaje cinematográfico* se constituyeron MRMs elaborando reglas y convenciones para expresar audiovisiones de la realidad. Pero la cámara *fictionaliza* la realidad, incluso en el registro documental, transformando el signo *real* por el signo *representacional* que se reviste por la ideología de cada medio y modo de producción. Denominamos como *dispositivo-cine* con sus bases en un

*paradigma narrativo industrial*⁴, a una red de prácticas cinematográficas hegemónicas, modos de representación, instituciones y fabricantes de filmes, en circuitos de circulación global con sus agentes productores-distribuidores-exhibidores, políticas de mercadeo y consumo estandarizado. Los capitales transnacional producen coaliciones jurídico-gubernamentales, como el derecho de propiedad intelectual y de autor, leyes, medidas administrativas, entre otros, fuertemente apoyados por desarrollos técnicos y enunciados científicos, así como sistemas de creencias, valores e ideas que sustentan cada filme narrativo industrial. “El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (...)” (Agamben, 2005), y que posee una función estratégica en la colonialidad del poder-saber. En los relatos de ficción se constituye un sistema narrativo de antagonismos sustentados en el *conflicto central*, en la constitución de mundos imaginarios donde se representan los deseos, sueños y mitos de las culturas productoras. Un cierto tipo de experiencia general de lo audiovisual condiciona al espectador a identificarse con, y a través de, las posiciones de subjetividad construidas por el filme. El efecto de mimesis en el propio modo de representación, se convierte en *lenguaje* hegemónico dentro del dispositivo. La afectividad y la posición del observador se encuentran establecidas a priori por el dispositivo, aún cuando se generen respuestas autónomas de los espectadores. El concepto de *transparencia* planteada por el crítico de cine André Bazin (*¿Qué es el cine?*, 1958) describe el proceso de dialectización y ocultamiento de las convenciones del discurso audiovisual, en un modo de representación institucional, o MRI como lo llama el teórico del cine Noël Burch (1970)⁵. Se impone un discurso articulado, en un universo continuo, totalizador y unitario que invisibiliza las *costuras* de síntesis del montaje, del punto de vista, de la cámara, de la bidimensionalidad, las luces, es decir, hace transparente el artificio. Este *efecto ventana* se produce como un modo des-ideologizado de combinar las imágenes para construir una *impresión de realidad*. Los tópicos o clichés, aunque van mutando con las épocas, hacen *lenguaje* en la idea de *transparencia*, como un grado cero. En contraposición tenemos la idea de *opacidad* (*El discurso cinematográfico*, Xavier, 1977) que constituye el *desarmado* de los clichés, y la ampliación de las narrativas, como modos singulares cargados de la multiplicidad singular de creadores, contra la estandarización del *dispositivo cine* (así como muy variados puntos intermedios entre uno y otro). La *dialéctica de la transparencia* nos revela las determinaciones ideológicas del ilusionismo mimético

4 Raúl Ruiz (2000) llama *Paradigma Narrativo Industrial* al modelo propagado por el sistema audiovisual de los países *centrales* de Estados Unidos y Europa, que poseen potentes políticas económicas de capacidad industrial, produciendo filmes como mercancías, al nivel de imponer modos de representación, como una percepción estandarizada del discurso fílmico. Se impone un *modelo* discursivo que propaga a su vez, la ideología de las condiciones de producción en el imaginario de los países *periferalizados* que lo imitan con sus hibridaciones locales.

⁵ El teórico francés Noël Burch llamó Modo de Representación Institucional o MRI (1970), a una *forma* de la representación cinematográfica que se consolidó como hegemónica a partir de mediados de la década del '10, principalmente por la producción estadounidense y europea (Francia, Inglaterra, Italia, Noruega, Suecia, Alemania).

en un proyecto *perceptual*, sobre las convenciones de *realidad ampliada* por la tecnología audiovisual. Se trata de restituir miméticamente la organicidad del mundo, creando relaciones indiciales entre el adentro y el afuera. Este modo de representación industrial (MRI) continúa el proyecto mimético, creando convenciones espacio-temporales en lo que se llamó, la *continuidad narrativa fílmica* (desglose de planos o *découpage*, sistema de *raccords*, elipsis y transiciones), sobre mecanismos de identificación, también miméticos, de las emociones actor-personaje-espectador (principio de antagonismo constante que obliga a la identificación), es decir, un modo de representación coercitivo que sumerge al espectador completamente dentro de sí.

Los sistemas de signos audiovisuales son muy dinámicos, amplios y variados como para pensar en fenómenos homogéneos y en generalizaciones, pues hay disidencias y propuestas alternativas. Los *realismos* del cine discutieron en diferentes grados con el MRI, como por ejemplo el cine soviético post-revolución, el Neorrealismo Italiano, el Free Cinema Inglés, la Nouvelle Vague francesa, el Cinema Novo Brasileiro, o Dogma 95, pero no se han alejado demasiado de MRM y de la teoría de la narración, basada en el criterio de continuidad, ritmo y sucesión lógica (aunque cada programa estético tenga sus diferencias específicas). Con los *neo-realismos*, la búsqueda de la fidelidad se encaminó también a la representación y la narratividad, pero no a la percepción directa e inmediata, sino a las relaciones no visibles de los procesos más profundos de la realidad. Se intentaba mostrar el orden y la interrelación de los fenómenos sociales ocultos, pero en los sesgos de interpretaciones explícitamente ideologizadas. La imagen realista también encubre la realidad de una imagen, es decir, el signo mediado por el dispositivo. En nombre de un *arte realista* son ocultados los elementos y mecanismos específicos de la representación, asumiendo que la postura ideológica y el programa estético sostenidos, son más verdaderos. Los modos de representación *realistas* se vuelven *revelaciones*, como formas de conocimiento frente a la experiencia cotidiana desintegrada y no crítica o espectacularizada de la percepción *naturalista* (modelo Hollywood). La mimesis crítica de los *realismos* es pretenciosa en su capacidad de plasmar las relaciones ocultas de la realidad, acusando a los naturalismos de falsificación, cuando en ellos también hay un trabajo de manipulación altamente codificado. La diferencia es que unos muestran más que otros, los objetivos ideológicos que persiguen. El sistema de fantasías del modelo hollywoodense y el MRI son quizás más honestos aún por su artificialidad explícita, a diferencia de los modos de representación realistas que sostendrían intenciones más *verdaderas*. En la vocación mimética del cine, ambos, *naturalismos* y *realismos*, se identifican e influyen entre sí, por lo que no se puede describir taxativamente a los filmes naturalistas como superficiales, y a los realistas como reveladores.

El aporte de Burch a la genealogía de los modos de representación en el cine occidental y la construcción de una percepción cada vez más globalizada, nos ayuda a pensar sobre la construcción

de los imaginarios de diferentes culturas y sus resignificaciones locales, en diferentes planos, como por ejemplo la relación entre países *centrales* y *periferalizados*, entre burguesías locales y extranjeras, entre clases sociales y políticas culturales, o las relaciones entre la producción y el público, todos inscriptos en el marco de políticas expansionistas e industriales sobre el patrón de poder global y la mercantilización de la cultura. Para el teórico, la noción de *MRI* desplaza el concepto de lenguaje cinematográfico, para subrayar la carga ideológica de los modos de representación que tienden a *naturalizar* determinados programas estéticos, como un *lenguaje* a la manera de una *lengua natural*, neutra, inocente o sin historia. El problema de la ideología perseguida en los modos de representación basados en MRMs, según determinados sistemas de creencias, valores y normas sociales, se pretende analizar desde la perspectiva local, con el proceso de *occidentalización* (razón y progreso). Determinados cánones de moral, belleza y verdad, como tipos supremos de juicios, son propaladas por los países centrales, yendo a la vanguardia de los *paradigmas* basados en el alto desarrollo tecno-científico capitalista y hegemónico. La universalización, así como la multiculturalidad integracionista, hoy en boga, son políticas de dominación eurocéntrica, que producen procesos conflictivos de traducción de modelos, y coerción epistémica, entre las instituciones legitimadoras del centro hacia los países periferalizados, en lo que Quijano llamará *colonialidad del saber* (2003). Esta es la ventaja que lograron los Estados-naciones *centrales* bajo el desarrollo capitalista colonial desde el siglo XVII, y que consiguió avances hegemónicos implantando modelos de saber, como las ciencias y las artes, o la filosofía. El correlato de un sistema capitalista/colonial y eurocentrado se fue configurando con los principios de representación de los países económicamente más desarrollados. Los procesos de traducciones y mimetismo intercultural, impuesto a los países *occidentalizados* fue una característica de la modernidad, con la copia de modelos en sus mecanismos más ocultos, como forma de sometimiento a ciertos patrones culturales. En los modos del pensamiento eurocéntrico habría un mecanismo mimético que se impone, y lo que se imitaría, en realidad, son los propios mecanismos de imitación, como forma de colonialidad. Una cultura que domina signos miméticos tendientes a sustituir la realidad, tiene el control de esa realidad en el imaginario de una sociedad. Si una sociedad acepta los modelos epistemológicos de otra, su identidad es manejada como un reflejo especular del modelo frente a la copia. Así, en la colonialidad del saber, las categorías eurocéntricas fueron difundidas a los países *periferalizados*, debemos decir, no sin hibridaciones aunque miméticas, como por ejemplo, las supremas: bien-belleza-verdad, las pragmáticas: teoría-acción-creatividad, las filosóficas: lógica-ética-estética, las gnoseológicas: saber-verdad-arte; o nociones como la objetividad-subjetividad, la separación mente-cuerpo, la forma y los símbolos. En la búsqueda de conseguir nuestros propios modos de representación es necesario comenzar a criticar los principios

de la racionalidad moderna occidental en una verdadera ruptura epistemológica profunda, y poner en duda la idea misma de representación, hacia modos de pensamiento no-eurocéntricos.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. 12/10/05 *¿Qué es un dispositivo?* Conferencia en la UNLP. Recuperado de <http://mediosexpresivoscampos.org/wp-content/uploads/2012/04/Giorgio-Agamben-Que-es-un-Dispositivo.pdf>

ARISTÓTELES (1947, 1950 y 1963). *Poética*. Trad. E. Schlesinger. Buenos Aires.

BIDASECA, K. (2010) *Perturbando el texto colonial. Los Estudios (Pos) coloniales en América latina*. Buenos Aires. SB.

BURCH, N. 1991. *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid. Cátedra.

TATARKIEWICZ, W. 1992. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid. Tecnos.

QUIJANO, A. (2003): "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires. CLACSO.

RUIZ, R. (2000). *Poética del cine*. Sudamericana Chilena. Santiago de Chile.

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