

El instrumento político del montaje en el cuerpo: una lectura desde Althusser

Lorena Souyris*

*No hay práctica sino por y bajo una ideología;
No hay ideología sino por el sujeto
y para sujetos.*

Althusser, *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*

Introducción

Cuál es el sujeto de la representación en el cine contemporáneo? Sabemos que los aparatos técnicos de la representación no han tenido una finalidad en ellos mismos, ya que si un aparato genera una imagen cualquiera, otorgándole movilidad, lo que estaría ocurriendo ahí es, justamente, la politización corporal/subjetiva del montaje. En tal sentido, el montaje sería la tarea política del cine donde el realizador, subjetivamente, selecciona momentos de la realidad para construir un discurso coherente bajo su visión singularizada de la sociedad. Ahora bien, qué es el montaje sino narraciones donde subyacen formas de fragmentación, de escenas cortas, modos de quebrar el gran relato realista dramático en serie de pequeños episodios para construir un sentido y una dinámica de unidad.

La perspectiva teórica de Althusser, particularmente su crítica materialista al sujeto de la representación, orientará la reflexión para pensar el estatuto del montaje a la luz del cuerpo, en tanto instrumento político, que permita focalizar la elaboración de conceptos críticos. Ya que es el cuerpo, y sus usos en los montajes cinematográficos, el signo visible de un estado particularmente doloroso, pero también subversivo del Ser. Se trataría ahí de demostrar que mediante el cuerpo, inscrito en los modos de hacer y aparecer el cine, deviene un aparato político al servicio de una crítica materialista de la sociedad actual y movilizadora por el trabajo temporal del montaje.

Con el objeto de especificar esta reflexión y, a su vez, combinar el análisis empírico del cine a conceptos teóricos sobre el montaje y el cuerpo mediante una crítica materialista desarrollada por Althusser, este artículo explora la potencia de la materialidad de la imagen-sujeto interrogando la frontalidad del modo de mirar y representar el mundo a través de la cuestión del cuerpo. En efecto, en el cine se da forma a la imagen alrededor del montaje en el cuerpo que tiende a ser politizado para

* Post-doctorante ENS-Paris, Université Le Mirail- Toulouse. Miembro asociada del LEGS (Laboratoire d'études de genre et de sexualité), Université Paris VIII, Université Paris-Nanterre Ouest et CNRS. Mail: loreoportot@gmail.com

devenir el lugar de una crítica social, lo que permite examinar, bajo las exigencias althusserianas, cómo pensar la pluralidad del tiempo histórico en el montaje y su articulación con el cuerpo bajo la intención de visibilizar los aparatos ideológicos inscritos ahí? Cómo poner en situación el uso del montaje que permita inaugurar un nuevo régimen conceptual de la imagen-sujeto y que alimente una crítica materialista?, cuya “migración” de su categoría, desde su especificidad de aparato técnico hacia un modo de producción material de la representación, se asuma en el transcurso mismo de dicha representación. Es decir, que en dicho transcurso se vaya instaurando aquello que se quiere representar; a saber, la configuración de una imagen-forma que antes no tenía, a fin de dar un alcance preciso y un contenido asignable al campo político en el cine.

Expreso por otra parte, que el montaje instala la cuestión de la “derivación” de la imagen desde un registro al otro, cuyo doble frente, o si se quiere multiplicidad de frentes, es que el estatuto del cuerpo ahí, ayuda a interrogar. En efecto, se puede sospechar que el montaje es un concepto “sobre-determinado en última instancia” (Althusser, L. 2011a), ya que él posee la virtud de condensar las diversas significaciones para desplazarlas y articularlas en sus contradicciones e instancias _ todo ello expresados en imágenes_ revelando una secreta afinidad en su condición de existencia variante y en su momento actual invariante. Lo que permite aseverar su carácter trascurrido y contradictorio de lo representacional, inscrito en diversas temporalidades, que requieren un “va y viene” entre los usos y los regímenes conceptuales a la vez diversificados y solidarios. En consecuencia, aquel régimen conceptual inaugura una suerte de “migración” o “variación” de las imágenes que nutre una crítica ideológica descomponiendo la fetichización del sujeto ideológico inscrito en el aparato cinematográfico como modo propiamente dominante.

A condición de poder desarrollar esta propuesta, mi reflexión estará abordada a partir de tres ejes de razonamiento. Por una parte, a través de una lectura de Althusser, se revisaran las dinámicas del sujeto de la representación y las tecnologías del cine en sus modos de organización ideológicas inscritas en el montaje. Por otra parte, el segundo eje de razonamiento toma la condición del ser subjetivo y su lugar en los modos de producción mediante la relación imagen-cuerpo-tiempo en tanto lugar político sobredeterminado. Finalmente, por medio de los ejes antes señalados, se tratará de levantar una “propuesta” que gire en torno al vínculo cuerpo-política movilizado por su condición de subversión del montaje para, desde ahí, desembocar en un materialismo de la deconstrucción.

Sujeto de la representación y montaje:

Una de las ideas-fuerza en las reflexiones de Althusser, es la tensión respecto al problema del sujeto que atraviesa la producción de sus supuestos. Dicha resistencia se expresa; por un lado, en su insistencia de quitar pertinencia teórica a la categoría de sujeto, lo que ha permitido aseverar la posibilidad de visibilizar el carácter ideológico que gira en torno a mecanismos de subjetivación. Por otro lado, dicha recusación, de pensar teóricamente el estatuto del sujeto en tanto fundamento para explicar el todo social, ha conllevado al autor a reflexionar sobre un materialismo filosófico que haga frente a los aparatos ideológicos burgueses que han interpelado la figura del sujeto.

Así, el hombre-sujeto como fundamento teórico es, para Althusser, un mito construido por la ideología burguesa, cuya función es ocultar las leyes que gobiernan la vida de los individuos, las relaciones que los atrapan –relaciones de dominación– así como la división de la sociedad en clases. En consecuencia, frente a esta pretensión, Althusser es preciso al afirmar que no hay sujeto sino procesos. Analizando lo que dice al respecto, Althusser dispara contra la pretensión idealista de un «sujeto constituyente», aseverando que «[...] el “sujeto” no desempeña el papel que cree sino el que le es asignado por el mecanismo del proceso” (Althusser, 1994a:33).

Asimismo, el argumento de “Para leer El Capital” desplaza la centralidad del sujeto hacia la estructura de las relaciones de producción. De suerte, que son estas quienes determinan lugares y funciones que son ocupadas y asumidas por los agentes de la producción. Por consiguiente, los agentes no son más que los ocupantes de esos lugares en la medida en que son portadores de esas funciones. Concerniente a esto, dice Althusser:

Los verdaderos “sujetos” (en el sentido de sujetos constituyentes del proceso) no son estos ocupantes ni esos funcionarios, no son, contrariamente a todas las apariencias, a las “evidencias” de lo “dado” de la antropología ingenua, los “individuos concretos”, los “hombres reales”, sino la definición y la distribución de esos lugares y de esas funciones; los verdaderos “sujetos” son pues esos definidores y esos distribuidores: las relaciones de producción. (1994a:194)

Se tiene pues, que subyace una recusación anti-humanista del sujeto, en el cual se advierte un tratamiento que implica un desplazamiento del mismo, lo que obliga a repensar su dimensión, la del sujeto, más bien en sus fronteras, a saber, en un lugar descentrado. De la misma manera, dicho descentramiento localiza la figura del sujeto como un agente del proceso de producción donde se reconoce en lugares de relaciones de producción, lo que deja entrever el carácter de la interpelación. En otros términos, el funcionamiento de la categoría de sujeto es definido por una “evidencia” que

nombra e interpela al individuo concreto como sujeto. Dicho funcionamiento, opera por un ejercicio de creencia y, desde luego, afirmación en ese lugar interpelado. De esto se sigue la teorización que establece Althusser respecto a la ideología.

Por su parte, la noción de ideología está atravesada; por un lado, por los influjos del estructuralismo concernientes a la desmitificación de los pilares teóricos sobre los que descansa el pensamiento humanista y cuyo fundamento es el sujeto en tanto origen, esencia y causa del sentido y de la libertad; por otro lado, por la corriente psicoanalítica y su descubierta del inconsciente que ha elevado una sospecha a la aparente transparencia y unidad de la consciencia racional que ha centrado al sujeto. Estos dos dominios de pensamiento, han hecho de la propuesta de Althusser una innovadora manera de pensar el estatuto ideológico ligado a los Aparatos del Estado que, según el autor, son de suyo ideológicos por tratarse de mecanismos mediante los cuales la ideología contribuye a reproducir un tipo específico de relaciones sociales inscritas, no solo en el mundo de la producción económica, sino más aun, se instalan en las practicas institucionales vinculadas a lo cotidiano.

Por consiguiente, la ideología termina siendo una representación de relaciones imaginarias, no obstante, con existencia material. Para ilustrar aquello, la connotación imaginaria de la ideología, respecto a los individuos y su mundo, permite comprenderla a través de su dimensión práctica en la vida social. Sin duda, esto conlleva constatar que el lugar de la ideología no dice relación con lo epistemológico ni, por esto mismo, con lo cognoscitivo sino, más bien, es definida como un sistema de representaciones intrínseco y estructural en la vida de las sociedades.

En toda sociedad se observa, en consecuencia, bajo formas a veces muy paradójicas, la existencia de una actividad económica de base, de una organización política y de formas ideológicas (religión, moral, filosofía, etc.). Por lo tanto, la ideología forma parte orgánicamente, como tal, de toda totalidad social. Todo ocurre como si las sociedades humanas no pudieran subsistir sin estas formaciones específicas, estos sistemas de representaciones (a diferentes niveles) que son las ideologías. Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma indispensable a su respiración, a su vida histórica. Sólo una concepción ideológica del mundo puede imaginar sociedades sin ideologías, y admitir la idea utópica de un mundo en el que la ideología (y no una de sus formas históricas) desaparecerá sin dejar huellas, para ser reemplazada por la ciencia (1965:192)

Tras afirmar el aspecto consustancial de la ideología a toda forma de sociedad, también agrega algo determinante de la misma y es su faceta inconsciente. Si bien, la ideología se presenta, aparentemente, como una representación consciente, lo cierto es que en ella reside una dimensión inconsciente que trasciende a la vez que sostiene lo pensado. En tal sentido, la ideología se nos impone y, al mismo tiempo, nos interpela sin ser conscientes de dicha condición ya que se introduce en el modo de la

relación imaginaria tal como lo sostiene Lacan.¹, es decir, tal como Lacan define la dimensión imaginaria en relación con lo simbólico y lo real.

En cierta medida, lo que importa destacar es la dinámica de la relación puesto que es ahí donde se inscribe la ideología. En otros términos, el modo cómo los individuos se relacionan con su mundo es el modo ideológico que sostiene la relación de relaciones entre individuos y sus mundos. De suerte, que en la ideología habitan los individuos y expresan ahí la manera en que viven su relación con sus condiciones de existencia, lo que supone a la vez una relación real y una relación vivida imaginariamente bajo la unidad relacional que expresa, también, las condiciones de existencia reales. Es esta unidad relacional, sobredeterminada, lo que define a la ideología, es aquella unidad la que permite legitimar la imposibilidad de sustraerse a las relaciones imaginarias del mundo que son revestidas como reales.

Dado el carácter inevitable de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia, lo que sirve de elemento consustancial de la ideología viene dado por su función de fijar las representaciones sociales de los individuos o grupos a sus condiciones reales de existencia. Actuaría, por tanto, a modo de cemento colectivo capaz de adherir la subjetividad de los individuos a una posición y a un papel preestablecido en la estructura social. Asegura, de este modo, el lazo fundamental que une a los hombres entre sí, y a éstos a su ubicación funcional en la estructura social. Esta es la expresión de una última formulación clarificadora de la ideología que se presenta como una necesaria representación ilusoria de lo real.

Para ir cerrando este introductorio análisis de la ideología y la categoría de sujeto, me limitare a hacer un ejercicio de articulación de ambas nociones claves del pensamiento del autor y, desde ahí, avanzar en la teorización del cine para ilustrar ahí las ideas-fuerzas establecidas por Althusser.

Como ya se ha señalado, una de las tesis de Althusser es que la ideología tiene presencia material en el sentido que su modo de existencia es una práctica social y que, en sentido contrario, toda práctica social se sustenta en una ideología. Por consiguiente, el terreno de la ideología no es en la teoría sino en la práctica cuya eficacia social es, precisamente, la producción imaginaria y material de esta dimensión práctica. De suerte que en toda ideología, un sujeto dotado de consciencia despliega prácticas sociales que están determinadas por sus ideas y normativizada por rituales establecidos en lo que él ha llamado como "*Aparatos ideológicos del Estado*" que, su vez, tienen enunciación y determinación real/material, lo que conlleva la afirmación de la interpelación, por parte de la ideología, en tanto ella constituye a los individuos y los instala en y como sujetos creando las condiciones necesarias para la sujeción, no solo a ellos mismos sino igualmente al orden social. Así, se comprende, dirá Althusser, la consolidación de la consciencia de sí mismos y su

1 A este respecto, ver Lacan, Jacques. *Le Sèminaire R,S,I 1974-1975*, en: www.gaogoa.free.fr recuperado el 15.11.2016

reconocimiento en otro para el funcionamiento de dicho orden social que aparece “libre” de éste sujeto; no obstante, atrapado en una ley inscrita en el lenguaje que los ha interpelado. En consecuencia, Ser subjetivado es ser controlado, sometido y sujetado.

Ahora bien ¿cómo, a partir del modo althusseriano de entender la ideología, crear disensos en las tecnologías ideológicas del cine que movilicen otros soportes de inscripción subjetiva? Primeramente, lo que subyace al estatuto del disenso no es sino su semántica equivoca del divergir y el disputar. Desde este significante, los disensos subjetivos que se quieren desplegar servirán para repensar un cuerpo-en-acto en tanto potencia-material de imagen articulado en los soportes técnicos del montaje y que permitan otras narraciones traducidas en diversas dinámicas de unidad.

A este respecto, en una entrevista llamada “Politique de l’indétermination esthétique” Jacques Rancière desarrolla varias de sus ideas que han consagrado su pensamiento. Uno de los planteamientos centrales es la distinción entre una “estética primera y un régimen estético del arte” (2009, 157). Inicialmente, una estética primera se define como una configuración sensible de un cierto mundo la cual inscribiría el ámbito político, en la medida que dicha distribución dispone una experiencia común. En tal sentido, lo que es dado sensiblemente obedece a lo que es puesto en común bajo una distribución de formas que permiten lo decible o lo que se puede decir, como también lo visible o lo que se puede ver, comprometiendo un *reparto de lo sensible* (2009) distribuido no solo en lo visible, decible y factible sino igualmente instalando la frontera de dicho reparto como el límite entre aquello visible respecto a lo invisible, lo audible y lo inaudible como lo posible y lo imposible.

Finalmente, se puede advertir que el reparto envuelve también, sea en sus fronteras como en su experiencia común, ciertas tensiones y conflictos lo que denota que lo sensible es siempre un estado de fuerzas expresado en cuerpos-en acto.

En segundo término, un régimen estético del arte viene a surgir a propósito de dicha estética primera, en el sentido que, visto el cuadro de fuerzas que organizan el reparto de la sensibilidad lo que, a su vez, inscribe una experiencia material común, el estatuto del régimen estético sería la identificación de las artes en tanto sistemas de percepción que se definen a partir de ciertas especificidades. Así, el cine estaría circunscrito a un régimen representativo cuya esfera sensible es propia de las actividades miméticas y, por esto mismo, de reproducción bajo condiciones materiales y técnicas que generan dispositivos de espectacularización en un espectador anónimo y que, a mi modo de ver, surgiría a través de una producción subjetiva expresada por organizaciones ideológicas tal como la define Althusser.

Ahora bien, para Rancière, este régimen califica las cosas del arte por su condición de pertenencia a una forma específica de experiencia, es decir, a un modo de experiencia propia que escapa a la correspondencia entre *poiesis* (reglas de producción artísticas) y *aisthesis* (leyes de la sensibilidad humana). En tal sentido, lo que es propio al arte

viene dado por una esfera de experiencias propias donde el reparto de lo sensible ya no está normativizado por jerarquías dentro de la conceptualización clásica del arte, sino que comparte otros modos de organización de la sensibilidad atravesada por formas de representación que distribuyen lo sensible poniendo en relación otras cosas que lo sensible mismo. Lo que hace extensivo el modo de conexión y asociación a formas simbólicas e imaginarias donde se inscribiría el estatuto de un cierto montaje en la ideología.

Para ilustrar aquello, en la experiencia del cine y sus aparatos técnicos del montaje, dicho reparto de lo sensible no modifica la técnica misma de la secuencia en un montaje o el movimiento temporal de una imagen sino que inscribe dichas secuencias y unidades de cortes en narraciones que aparecen como experiencias reales, tanto en el espectador como en el realizador que decide mirar las condiciones reales de existencia subjetiva y cómo esta experiencia se liga a la relación con su mundo de vida. En efecto, el modo de representación ahí es un reparto ideológico de lo sensible donde el cine introduce un contingente social en el universo del montaje y su temporalidad.

Así, el sujeto de la representación y las tecnologías del cine en su modos de organización ideológicas inscritas en el montaje permiten comprender, desde la reflexión de Rancière, una sensibilidad en proceso que constantemente va modificando la relación entre el espectador, el realizador y el cine en lo que tiene de él mismo, a saber, en tanto experiencia propia que conlleva, a su vez, una manera de interpelación en el mismo proceso de producción del montaje hacia el espectador como en el montaje por parte del realizador. Finalmente, la existencia material de la ideología es la puesta en escena del montaje en sus cortes y secuencias que no obedecen a una sola realidad sino a la producción de existencia de quien mira su realidad en sus dimensiones imaginarias.

Cuerpo- en-acto: condiciones de producción en la imagen

El siguiente eje de reflexión gira en torno al ser subjetivo, su condición de producción inscrito en la relación imagen-cuerpo-tiempo en cuanto lugar político sobredeterminado. Aquí la interrogación sobre la producción del ser subjetivo en los aparatos técnicos del montaje, toma sentido dentro de una tensión entre imagen y espectador. Entre, por una parte, comprensión y percepción abierta de parte del espectador y, por otra parte, interpretación de la imagen determinada por las secuencias temporales del montaje. Ya, Nietzsche proclamaba que no hay hechos, sino que interpretaciones; desde este punto de vista pues, poner la cuestión sobre la producción de un tal ser subjetivo en el centro de la discusión sobre el espectador y la formación de la imagen en el momento de la interpretación del montaje, moviliza dicha discusión a la relación entre cine y política. Particularmente, al modo como el

cine pone, en las imágenes expuestas, los cuerpos en acción delante del espectador y qué representación se intenta mostrar, además de instalar al espectador en un lugar interpelado, producido como tal. En consecuencia, es en ese gesto que se va formando ideológicamente el relato del montaje con la interpretación que la precede y sostiene.

En cierta medida, la crítica materialista al sujeto de la representación de Althusser instala aquella tensión entre imagen y espectador, en el sentido que al haber interpretación que forma representaciones, la figura del espectador aparece en un lugar donde él se sitúa frente a una apariencia de representación; no obstante, ignora que ahí se origina un proceso de producción, no solo de esta apariencia de imagen-forma sino más aun, de su propia subjetividad en tanto sujeto de representación. En otras palabras, en cuanto se da dicha producción aparece ahí un proceso de interpelación que emplaza el territorio del espectador ofreciéndole, por parte de la apariencia de la imagen proyectada en secuencias de montajes, el pathos, el síntoma y su significación hecha cuerpo. Un cuerpo, como una reunión orgánica de objetos, de momentos, de máquinas ópticas que forman las miradas. De lo que se trataría ahí, es de un cuerpo de saber con un órgano de principio que forma un cuerpo de doctrina cuyo método se caracteriza por dar al montaje su ley temporal de sucesión.

Ya, Rancière en su libro “El espectador emancipado” consagra su análisis al estatuto del espectador, sosteniendo la posibilidad de un desplazamiento desde la pasividad de dicho espectador hacia su forma activa, donde la relación óptica que se genera ahí sea la del “*drama*” (2008, 9); entendiendo por la palabra drama, una acción. De suerte que dicha acción sea conducida al cumplimiento de los cuerpos en movimiento, expresados en las escenas y singularizados por el trabajo del montaje, frente a los cuerpos vivos del espectador. Es así, que el cine se constituye en cuerpo, en un tipo de saber metódico cuya base es su verdadero análisis del tiempo subjetivo, psíquico y de construcción fantasmática.

Hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del curioso fascinado por la apariencia para que gane la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena. Le mostraremos pues un espectáculo extraño, inusual, un enigma el cual tuviera que buscar su sentido. Lo forzaremos así por cambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o del experimentador científico que observa los fenómenos y busca sus causas²

Al mismo tiempo, se podría afirmar una suerte de imagen-fantasma en la relación entre montaje y espectador, en la medida que dicha relación define un objeto desaparecido, ya que la narrativa que se da en la interpretación del montaje en un aparato cinematográfico obedece a la puesta en marcha de historias no “vivas” sino, más bien, revela historias cuyos contenidos son pensados en tanto objetos muertos. En efecto, una tal historia será vivida por el espectador como un trabajo de duelo donde la imagen-fantasma que se produce es la evocación como potencias o energías

2 Ranciere, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008, P. 10

pasadas y que representan una ilusión óptica del tiempo vivido. No será esto otro modo de producción subjetiva cuya representación fantasmática implica la creación de imaginarios que son de suyo ideológicos?

Se sabe que Althusser recurrió al psicoanálisis para objetar la categoría de sujeto; tomando la noción del inconsciente de Freud y Lacan y la impugnación de la primacía del Yo Althusser elaboró un itinerario crítico de denuncia de la ideología del sujeto. No volveré sobre esto, pues ya se ha desarrollado, sin embargo, lo traigo a colación para hacer la reflexión sobre la ideología tecnológica de la representación subjetiva en los modos de elaboración fantasmática que se crea en la relación entre montaje y espectador. Ahora bien, si anteriormente se dijo que el espectador se enfrenta a una apariencia, dicha apariencia puede ser tenida como una presencia intensa que deviene presente. Pues, es de presencia y de presente de lo que se trata, es decir, el presente __temporal__ de la imagen es una presencia aparente de imitación que hace revivir un origen perdido y que restituye al origen una presencia activa y actual. En efecto, aquello es posible porque el objeto de la imitación no es un objeto, sino el ideal mismo reflejado dialécticamente entre el espectador y el montaje mediado por el movimiento de la imagen-fantasma que produce, de todas maneras, una subjetividad en proceso que se instituye por el orden imaginario y simbólico tal como lo plantea el psicoanálisis lacaniano.

Donde una lectura superficial o guiada de Freud no veía más que la infancia feliz y sin leyes, el paraíso de la perversidad polimorfa, una especie de estado salvaje escandido únicamente por etapas de aspecto biológico, sujetas a la primacía funcional de tal parte del cuerpo humano, lugares de necesidades vitales (oral, anal, genital), Lacan muestra la eficacia del Orden, de la ley, que acecha desde antes de su nacimiento a todo ser humano y se apodera de él desde su primer grito, para asignarle su lugar y su papel, por lo tanto su destino forzoso ³

Se puede observar, cómo Althusser elabora su teoría de la interpelación sosteniéndose en las estructuras del Orden y la ley que ubican y le asignan un lugar al sujeto produciéndolo bajo condiciones particulares de existencia. Las diversas funciones que componen las estructuras simbólicas, mediante el lenguaje que nombra e interpela al sujeto, y los imaginarios que allí circulan se inscriben y expresan en la particularidad de la relación entre el espectador producido por el aparato cinematográfico, que lo interpela en tanto espectador, y la puesta en ejercicio de las imágenes – fantasmas que se dejan enunciar bajo estructuras ideológicas de parentesco que se encuentran determinadas por las formaciones ideológicas concretas en las que se viven y que aparecen bajo la lógica del fantasma.

Por su parte, a partir de lo dicho, el lugar del espectador surge expresado como una metonimia del cuerpo narrado por los aparatos técnicos del montaje, en los cuales se crea un juego de equivalencias y oposiciones que levantan una subjetividad sujeta,

³ Althusser, Louis. *Freud y Lacan*. Paris, 1993, P. 41

constituida por una sobredeterminación de contradicciones que permite ciertas relaciones de producción entre el espectador, en tanto ser-subjetivo, y el dispositivo del montaje codificado por diversos soportes enunciativos que producen a dicho espectador. Es decir, lo nombran y le otorgan un lugar en la maquina cinematográfica.

Desde este punto de vista, cabe preguntarse por los márgenes entre el espectador y la imagen; específicamente, entre lo visible y lo táctil que otorga significación corporal al montaje. Cuál sería la cartografía del margen que inscribe una traza que marca una cierta permanencia en el relato del montaje? Aquella permanencia sería un síntoma, un rasgo de excepción o, más bien, alguna cosa desplazada que ocurre en el acontecimiento de la imagen. En otros términos, es en una imagen-síntoma, en cuanto intensidad de la imagen-fantasma, donde sucede el patos inconsciente de las formas imaginarias ideológicas que generan, en el acto de ver, una apertura desgarrada y desplegada entre representación y presentación, entre símbolo, imaginario y síntoma, entre determinación y sobredeterminación en la producción del sujeto sujetado a su propia condición de existencia que es de suyo ideológica.

Por último, no hay duda que, a partir de lo dicho, el montaje constituye un elemento fundamental pero no solo para exponer y mostrar un relato sintomático, fantasmático, imaginario y sometido a un orden estructural simbólico de producción subjetiva, sino igualmente para disponer las diferencias, las equivalencias y contradicciones que se sobredeterminan en última instancia en otros modos de organización, vale decir, de des-organización que permite mostrar las brechas y conflictos que cada espectador tiene frente a sí mismo y al otro, a saber, de disponer el proceso de producción subjetiva que interpela al sujeto mismo.

Hacia un materialismo de la deconstrucción?

La decisión de problematizar el montaje, en tanto instrumento político, para pensar el cuerpo a la luz del pensamiento de Althusser se inscribe en otra disposición más profunda y tiene que ver con el hecho de visibilizar, en la imagen y su modo de representación, las dislocaciones y recomposiciones que permiten una descomposición, en última instancia, de los planos cargados por una dialéctica anacrónica entre el espectador observador y la proyección de las secuencias en las imágenes. En otros términos, se trataría ahí de un ejercicio de producción en proceso de intersubjetividades, donde el realizador y su obra componen momentos de la realidad, atravesados por su propia condición de existencia, para hacer llegar su propio imaginario al espectador. Un espectador que, a su vez, introyecta dichos momentos y los re-organiza de acuerdo a su propia versión subjetiva, a saber, su propia condición de existencia. No es acaso, la materialización de la puesta en marcha de un devenir ideológico que hace surgir formas heterogéneas dentro de un mismo

plano de proximidad que define al montaje?, no es acaso la ideología un modo de componer y descomponer imaginarios que interpelan los modos subjetivos que, a su vez, se forman mediante montajes de existencia? El cine, en cuanto aparato técnico de representación, no solo otorga la producción de imágenes-tiempo sino, más aun, crea las condiciones para la interpelación subjetiva donde la técnica de la maquina cinematográfica moviliza relaciones de producción, cuya práctica termina institucionalizándose por el hecho de no solo producir imaginarios, fantasmas y síntomas en el proceso subjetivo que nombra y da forma al espectador; sino igualmente, produce tecnologías intersubjetivas que se objetivan en estructuras simbólicas y representacionales dispuestas en un lugar común, a saber, en el espacio mismo del cine. Un espacio cuyo lugar común permite, no obstante, su transfiguración a través de juegos de lenguaje que otorgan nuevos significados.

Ahora bien, tomando la dinámica de desplazamiento de significados, por medio de su transfiguración, un trabajo de deconstrucción por parte del cine es, por una parte, el de interrogar las singularidades subjetivas y en proceso, más bien que las individualidades (por ejemplo ciertas figuras clásicas del héroe o el estereotipo de mujer o, las formas corporales mediatizadas, etc.); por otra parte, poner dichas singularidades en conflicto para movilizar ciertas variaciones enunciativas inscritas en los montajes que posibilite encuadres heterogéneos confrontados y diferentes, cuyo desorden organizado deje entrever una dialéctica de las formas en las imágenes mismas. Todo esto, afín de sostener una descomposición de la fetichización del sujeto individualizado ideológicamente.

Sin duda que un ejercicio de desmotar el orden a través de otra disposición de los encuadres, los tiempos y las singularidades expresadas en cuerpos-actos sería otra manera de comprender el aparato cinematográfico. Tomar distancia de la fetichización de las individualidades que se han proclamado mediante representaciones subjetivas objetivadas por las mismas condiciones de producción de los agentes ideológicos, permite examinar de modo crítico la naturalización y tipificación que ha creado el cine del individuo.

Sin embargo, surge la cuestión de saber lo que se entiende por deconstrucción. La evidencia más inmediata es Jacques Derrida, se sabe que Derrida ha fracturado la manera fenomenológica del pensar (Husserl) conllevando así, a proponer que no hay origen (Heidegger). Visto desde este punto de vista, la crítica del filósofo no solo apunta al fundamento de un inicio y a la ontología de la presencia, ambas expresadas por la forma de imágenes de pensamiento, sino que, a partir de dicha crítica, propone la idea de traza. En su texto *Violence et métaphysique* consagrado a Levinas, el autor pone el acento sobre el hecho que Levinas, si bien, comprendía la experiencia de una manera meta-teológica, meta-ontológica, meta-fenomenológica, lo cierto es que dicha manera la consideraba como un encuentro de lo absolutamente otro, es decir, un encuentro que tendría la forma de una separación y no de un contacto intuitivo. Un tal encuentro con un “más allá” o una exterioridad, que está presente como una traza,

define el carácter escatológico de la experiencia independientemente de toda relación a una creencia, a un dogma religioso o, si se quiere, a un ideología.

Derrida afirma, en efecto, que la “escatología mesiánica” de la cual se inspira Levinas no es sino un recurrir a la experiencia misma que, posteriormente, Derrida la tomara para reflexionar sobre el pensamiento del otro y la experiencia por-venir, lo que vuelve más fácil de comprender la definición derridiana de los significados como trazas e incluso architrazas en *De la grammatologie*, ya que aquello implica la diferencia indefinida de la “cosa misma”. Una tal diferencia estaría fundada sobre una concepción del tiempo en cuanto dia-cronia, inadecuación y no –coincidencia. Por consiguiente, la traza sería la diferencia misma que mantiene lo otro, como otro en él mismo.

Articulando todo aquello con el aparato del cine y, particularmente, con el montaje y su tiempo me permito señalar que la deconstrucción, en tanto movimiento de la diferencia que se conserva como traza, dispone e introduce la contradicción en el montaje en el sentido que el montaje aparece dialécticamente. Si bien, la palabra dialéctica viene del verbo griego *dialegesthai* que significa controvertir; lo cierto es que en esta confrontación se inscribe una diferencia que permite la constante transformación conllevando, así, a pensar como lo que Althusser revela en su texto *Sur Brecht et Marx* a propósito del tiempo dialéctico en el teatro. Un tiempo que aparece mediado por la dialéctica que produce el contenido del montaje.

El tiempo teatral brechtiano es crónico más que dramático, es decir, es un tiempo que no puede pasarse de la historia (Chronos) inmanente a los hechos y gestos (dramas) de los personajes. El tiempo movido desde dentro por una fuerza irresistible y que produce él mismo su contenido, es el tiempo dialéctico por excelencia⁴

Del mismo modo, el estatuto de la deconstrucción aquí sería la diferencia que otorga movilidad dialéctica al proceso del contenido del montaje en el modo de disponer, resignificar, asignar funciones y lugares no solo al relato de las imágenes y, de modo general, del cine sino, más aun, asigna los lugares y funciones a los sujetos. En otras palabras, al interpelarlos fabrica las heterogeneidades aleatorias en un orden que es de correspondencias, de afinidades electivas, de desgarros y de otros modos de significación que dejan aparecer nuevos sentidos que abren a las infinitas traducciones que puede hacer el espectador frente al relato del cine. Un espectador fabricado por la interpelación discursiva que interpreta las narrativas que existen en el montaje para poder, desde ahí, tomar posición.

No hay duda que Althusser plantea la imposibilidad de salir del aparato ideológico; no obstante, es acaso posible pensar más allá de la estructura que ha constituido a la ideología? Ciertamente, la ideología es la estructura de base que gira en torno al

4 Althusser. Louis, *Sur Brecht et Marx (1968)*, en *“Écrits philosophiques et politiques Tome 2*, Paris, Stock/Imec, 1995, p. 561-577.

sujeto, sus condiciones de existencia, mediado por el lenguaje; pero también es un dispositivo de la representación que disloca, mediante el detalle de reconstrucción de sentidos e imaginarios, la dimensión estructural de la representación. En otros términos, esta dislocación es productiva ya que se subvierte, en el orden de la estructura ideológica, para devenir hacia nuevas recomposiciones.

Si actualmente el cine, en tanto dispositivo de producción de montajes, permite repensar radicalmente la articulación de las imágenes-tiempo inscritas en cuerpos-en-acto es porque su dispositivo no funciona solo para intentar desesperadamente de absorber su medio heterogéneo, dialectico y deconstructivo en un sistema social donde el lenguaje, en tanto orden simbólico que nombra y da significación a las cosas, ha masivamente informado y modelizado el orden cultural y la producción estética de la mercantilización de imágenes; sino también, para desplegar la irreductibilidad profunda, pero también subversiva, de aquello que es estructurante, a saber, la ideología.

Señalare igualmente que la organización simbólica de las imágenes obedece a un campo epistemológico donde las imágenes sirven a la vez como objeto y como método. En efecto, el método aplicado a la imagen-narrativa del montaje hace aparecer un objeto nuevo, escapando a la lógica del discurso y constituyendo fuera del lenguaje la coherencia de la obra cinematográfica. Así, en la interpretación, por parte del espectador como también del realizador, aquel objeto definirá los fundamentos de una forma nueva de mirar atravesada por otros sistemas de producción de sentido, donde no solamente son los significantes que cambian, sino más aun, la lógica semiológica misma de la imagen en el cine. En otras palabras, el soporte de representación del cine no implica necesariamente un asujetamiento y fijación a diversas modalidades de expresión semiótica ligadas al orden simbólico e imaginario, cuya base estructural es la ideología, sino que, a partir de la tiranía ideológica de la representación, siempre aparecen formas de resistencia que se singularizan mediante disensos subjetivos. Por lo tanto, no se tratará de hablar pues de las imágenes, de aislar en alguna parte una imagen, sino de reparar, de analizar, de modelizar lo que, en un momento dado, en el objeto del montaje, se desprende, se coagula, se hace imagen y de ahí opera la subversión. Es justamente, porque hay una resistencia en la imagen, y que estaría inscrita en los modos de hacer el montaje y sus formas de despliegue deconstructivo y dialectico, que el cine es de suyo políticamente subversivo.

Para ir finalizando, quisiera precisar alguna cosa concerniente al cuerpo-en-acto en tanto materialismo deconstructivo, si se ha dicho que el dispositivo de la imagen-narrativa inscrito en el montaje interesa como forma de resistencia y subversión, es porque dicha imagen atañe aquí como a una suerte de fenomenología de transición, de migración que moviliza el vuelco del montaje en su sobre-determinación en última instancia. Ya que al ser transitiva, la imagen trasmuta el sentido al interior de la representación, instalando un momento ontológico del desnudamiento de la estructura ideológica, lo que provoca la interrogación política y la subversión

mediante dispositivos de resistencia. Es en esos momentos capitales donde la estructura ideológica se puede des-hacer, donde su armadura retórica e interpoladora tropieza y desborda el objeto de la representación. En consecuencia, dicho objeto de la representación, en cuanto efecto estructurante ideológico, no se disuelve por aquello sino, al contrario, se domina en su dimensión esencial, que no releva de la estructura sino que dentro de lo que la estructura es tomada, a saber, del dispositivo del montaje como efecto político de un materialismo deconstructivo hecho cuerpo-en-acto.

Bibliografía:

- Althusser, Louis. *Écrits philosophiques et politiques, Tome 1*, Paris, Stock/Imec, 1994
- _____. *Sur Brecht et Marx (1968)* En "Écrits philosophiques et politiques Tome 2, Paris, Stock/Imec, 1995
- _____. *Lire le Capital*, Paris, La découverte, 1965
- _____. *Écrits sur la psychanalyse: Freud et Lacan*, Paris, Stock/Imec, 1993
- _____. *Être marxiste en philosophie*, Paris, Puf, 2015
- Balibar, Etienne, *Écrits pour Althusser*, Paris, La Découverte, 1991
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de minuit, 1967
- _____, *Heidegger: la question de l'être et l'histoire. Cours de l'ENS-Ulm, 1964-1965*, Paris, Galilée, 2013
- _____. *La voix et le phénomène*, Paris, Editions Puf, 2003
- Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento, estudios sobre cine 1*, España, Paidós, 1985
- Didi-Huberman, George. *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuits, 2002
- _____, *Devant l'image: question posée aux fins*, Paris, Les Editions de Minuits, 1990
- _____, *Quand les images prennent position: l'œil de l'histoire I*, Paris, Les Editions de Minuits, 2009
- Game, Jérôme et Wald Lasowski, Aliocha, *Jacques Rancière et Politique de l'esthétique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009
- Kalla Karim, Stéphane, *Mises en scène de l'invisible: esthétique et herméneutique frontières de l'image et du sens Chine-France*, Paris, L'Harmattan, 2016
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire R,S,I 1974-1975* En www.gaogoa.free.fr
- Leonciti, Stefano, *Le pouvoir des moyens audiovisuels dans les films de relecture historique* In "Image et Pouvoir". Livre d'actes du 4e Congrès International du Grimh. Lyon 18-19-20 novembre 2014. Hommage à James Durnerin, Lyon, Editions Le Grimh/LCE-Grimia, Université Lumière-Lyon 2

Lojkine, Stéphane. *Image et subversión*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2005

Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Santiago, LOM ediciones, 2009

_____, *Moments politiques, interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique éditions, 2009

_____, *Les images veulent-elles vraiment vivre?* In "Penser l'Image" Alloa, Emmanuel (éd), Paris, Les Presses du réel, 2010