

Un sistema Braille para videntes (o la bella máquina)

A Braille System for the Sighted (or the Beautiful Machine)

JOSÉ MANUEL MATEO

Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México
jmateo@unam.mx

RESUMEN: Para José Revueltas la imputación histórica implícita en la expresión *cine mudo* causa un daño o un malentendido que afecta nuestra comprensión del cine, pues su aparición como arte visual y no auditivo no se corresponde con la imposibilidad física de *hablar*. Las imágenes cinematográficas, ya les llamemos silentes o no auditivas, siempre hablan, y no en un sentido figurado sino estrictamente sígnico. Las implicaciones de esta y otras ideas presentes en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* son revisadas a la luz de lo escrito por Artaud, Deleuze, Guattari y Rancière, con el fin de mostrar la productividad y capacidad de diálogo de los conceptos sobre cine elaborados por José Revueltas.

PALABRAS CLAVE:
cine;
gesto;
significante;
imagen;
robot.

ABSTRACT: For José Revueltas, the historical imputation implicit in the expression silent cinema causes a damage or a misunderstanding of cinema, since its appearance as visual and non-auditory art does not correspond to the physical impossibility of speaking. Cinematographic images, whether silent or non-auditory, always speak, and not in a figurative sense but strictly signifying. The implications of this and other ideas present in *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* are reviewed in the light of what has been written by Artaud, Deleuze, Guattari and Rancière, to show the productivity and dialogue capacity of the concepts on cinema developed by José Revueltas.

KEYWORDS:
Cinema;
Gesturing;
Signifier;
Image,
Robot.

Recepción: 30 de enero de 2024

Aceptación: 5 de junio de 2024

Implicaciones de una paradoja

Con Chaplin “el cine inventa su sistema Braille para videntes”, dice Revueltas en un artículo fechado en febrero de 1964 y publicado, enseguida, el primero de marzo, en *El Gallo Ilustrado*, núm. 88, suplemento dominical de *El Día*. El pliego periodístico dedicó sus páginas en esa ocasión a celebrar los 75 años del creador cinematográfico y los cincuenta de su personaje: Charlot. Cuando el artículo se integró al libro *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, en 1965, el título inicial, “El lenguaje de Chaplin”, fue sustituido por uno más explícito: “Gesto y comunicación: a propósito del lenguaje de Charles Chaplin” (Revueltas 1981: 104-109); en este volumen aparece como segunda parte del capítulo “Problemas del análisis cinematográfico” (93-109); la primera corresponde a otro artículo: “Sexo y enajenación: sobre *La aventura*, de Antonioni” (93-104). Conviene tener presentes los títulos asignados en el diario y en el libro porque muestran la pertinencia de la formulación paradójica como parte de una semiología del arte y como síntesis de una concepción cinematográfica que, en principio, se oponía a las consideraciones de los “jóvenes cineastas ‘objetivos’ de la más reciente generación” (104), es decir, la que a finales de los cincuenta y principios de los sesenta se adhería o reproducía las tesis de *Cahiers du Cinema* y se decantaba por el llamado cine de autor y la experimentación formal. No me ocuparé de quienes, siendo integrantes de esa generación, calificaron de *sentimental* la obra de Chaplin en el contexto del doble aniversario. Antes que la participación de Revueltas en el debate local (sin restarle importancia, por cuanto forma parte de la historia del cine en México) me interesan las implicaciones de la paradoja planteada. Pueden ser más, pero en principio planteo cuatro.

Primera: la universalización del gesto

Desde hace tiempo la visión, la ceguera y la avulsión ocular constituyen tópicos de los estudios en torno a la narrativa de Revueltas, por lo que no

resultará extraño para los especialistas identificarlo en los escritos sobre cine. Baste mencionar a manera de ejemplo, los análisis de Darcie Doll y Rodrigo García de la Sienra. Para ella, la existencia de una “política de lo visual” estructura el relato novelístico y fílmico de *El apando*, pues ambos poseen “una configuración que pone en juego las formas de la perspectiva visual y con ella las formas de la configuración del sujeto en la modernidad y en la sociedad contemporánea” (33). La aproximación de Doll toma como eje el psicoanálisis de Lacan, y con base en ese referente propone que la subjetividad queda enclaustrada en la “perspectiva del sujeto geométral” (33), es decir, de un sujeto paralelo al del racionalismo cartesiano que se encuentra definido por una dimensión óptica, a la que Lacan llama así: geométral (34). De dicha perspectiva geométrica u óptica resulta eventualmente una visión parcial, no estereoscópica, y un perspectivismo al mismo tiempo visual y filosófico que está figurado de manera literaria, y que a su vez entra en crisis debido a una estrategia narrativa recurrente en *El apando* según el análisis de Doll: la puesta en abismo (41). Por su parte, Rodrigo García de la Sienra, quien también se ocupa de *El apando*, explica: en “el texto opera un desmembramiento del cuerpo y sus funciones: la ‘cabeza sobre la charola de Salomé’ está desprendida del tronco y los ojos no funcionan conjuntamente sino en oposición” (77); contra lo que se esperaría, la mirada oblicua y fragmentada no impide que se configure una perspectiva equivalente a la que se obtiene con los dos ojos de manera normal, pues en ambos casos se da un proceso de abstracción y la mirada no estereoscópica se instala por ello como una “verdadera perspectiva”, que además, “no es inmóvil” (79). Esta última observación se debe a que Erwin Panofsky (a quien recurren los dos investigadores citados), señala que la visión de ambos ojos, los cuales están en constante movimiento, transforma la proliferación de informaciones que produce el espacio psicofisiológico en un solo flujo continuo, lo que no ocurriría de tener alguien un solo ojo inmóvil, lo cual daría al campo visual una forma esferoide. El espacio “construido por la movilidad del ojo [único]”, concluye Rodrigo García de la Sienra, “no es otro que el espacio mítico” en el que los personajes están presos, esto es “detenidos pero en movimiento”. A su vez, el cajón (el espacio visual formado por las altas rejas de dos pisos de la prisión) se toma como el

“territorio inalienable” del ojo, dado que, “en realidad, éste se encuentra alienado en aquél, en una rítmica yuxtaposición de poses perspectivas, como un péndulo prisionero en la monotonía mecánica de un reloj” (79).

Dada la frecuente presencia narrativa y crítica de tópicos aledaños a la visión, su falta o su daño, no extrañará que la proposición de Revueltas (“el cine inventa su sistema Braille para videntes”) aparezca en un escrito sobre el arte cinematográfico; sin embargo, el enunciado como tal podría juzgarse extravagante o de plano incompatible con un arte cuya primera exigencia sensorial se dirige al sistema óptico. Sigue, sin embargo, que la condición oftálmica no se traduce aquí en privación de cierto sentido, puesto que su evocación llega más bien de la mano de un sistema de expresión verbal. Y si Revueltas comienza su escrito dirigiéndose a los cineastas locales, muy pronto redirige su réplica contra la “carencia de fantasía de los historiadores”, pues el déficit imaginativo de la *historia hecha*, más que de sus artífices, “confina al cine no auditivo bajo la calumniosa definición de *cine mudo*” (1981: 105). Para él, se advierte, la imputación histórica causa un daño o un malentendido que afecta nuestra comprensión del cine, pues su aparición como arte visual y no auditivo no se corresponde con la imposibilidad física de *hablar*. Las imágenes cinematográficas, ya les llamemos silentes o no auditivas, siempre hablan, y no en un sentido figurado sino estrictamente sígnico.

En el cine, observa Revueltas, no hay “mutismo o sordera algunos” sino “*unidad de los sentidos*” (105). Los efectos de esta unión no deben disolverse en figuraciones propias de la sinestesia ni menos aún en la indeterminación sensorial; más bien, gracias a la unidad de lo múltiple los ojos tienden a comportarse como las manos y por ello los videntes leen como hacen quienes emplean el sistema Braille. Se pasan así los ojos por la pantalla (o por la página) como se siguen las líneas formadas por celadas de puntos en relieve; en general, el dedo índice de la mano izquierda permanece en el comienzo de la línea, mientras el de la mano derecha explora el resto; hay quienes exploran con ambos índices a la par, o bien, realizan movimientos independientes y cada mano explora de ese modo diferentes partes del texto: una el principio de la línea, la otra el final, por ejemplo (Simón, Ochaíta y Huertas: 94). Las combinaciones son más, así

como los patrones para ir de una línea a otra, y todo ello depende de la práctica y el hábito. Sin embargo, no se trata de comparar sistemas de lectura sino de ilustrar la unidad identificada por Revueltas y, a la vez, de sugerir que, a pesar del orden impuesto por una estructura, los sentidos siempre son capaces de abandonar la línea o la secuencia para inferir o anticipar el *significado* de un elemento o de un bloque significante. Ni la ceguera, ni la sordera, ni la mudez implican la clausura de la inteligibilidad por ausencia o inoperancia de este o aquel sentido; todo lo contrario: de tales condiciones brotan los signos propicios o necesarios; para los individuos, claro, pero sobre todo para la totalidad de lo humano. Con respecto al asunto que nos ocupa, podemos decir que *lo inaudible de la imagen puesta en movimiento por un dispositivo mecánico* propicia para Revueltas “uno de los acontecimientos más extraordinarios de la historia, sin que pueda llamarse exagerado el decirlo” (1981: 105); pues el cine da paso a “la *universalización del gesto*” (105; cursivas mías), lo incorpora a un sistema de signos cinematográficos, a un sistema Braille para videntes que hacen de sus ojos manos en un constante deslizamiento por la superficie de un texto que no deja de moverse. Bajo estas condiciones, es notable el mérito que Revueltas le adjudica a Chaplin y en ese mismo terreno se puede sumar algo más: la universalización del gesto producida por la unidad de los sentidos hace de los signos una síntesis de lo humano que implica, sin confrontarlos, “sentimentalismo e intelectualismo —ambos en la acepción no peyorativa de la palabra—”, pues sentimientos y pensamientos “brotan de una misma fuente común, la sensualidad, la sensoriedad: esa patria nativa del conocimiento que es la percepción por los sentidos. ¿Por qué entonces polarizar aquellos términos y tomar partido?” (104), pregunta Revueltas a los cineastas objetivos y la cuestión resuena hoy frente a la combinación morfológica que ha dado paso al concepto de sentipensar, mixtura que ha pasado del ámbito pedagógico a otros campos y que, a pesar de buscar la avenencia, mantiene viva la oposición conceptual. Una aproximación al concepto se encuentra en “Sentipensar bajo la mirada autopoética o cómo reencantar creativamente la educación”, de María Cándida Moraes y Saturnino de la Torre (2002). Pero no nos desviemos.

Segunda: la identidad del gesto y el dispositivo cinematográfico

Al intervenir en un debate local, Revueltas despliega una inteligencia del cine que dialoga más allá de su tiempo y circunscripción. No sólo sugiere que todo signo *habla* o dice algo de lo humano más allá del trasiego de información, sino que es imposible pensar los signos fuera de su materialidad humana y corporal en perpetuo movimiento (es imposible leer sin sentir, pensar sin emocionarse). La palabra es dialógica porque ocurre como totalidad verbal, como enunciado encarnado, es decir, como algo dirigido por un sujeto a otro, como dicho *que va* de una persona a otra y genera una respuesta *ahí*, en la subjetividad voluntariamente elegida o en cualquiera otra sensible al enunciado. Todo signo se humaniza, por cuanto se concreta en “los sentidos del otro” (Revueltas 1981: 105), sostiene el escritor mexicano, tan cercano en esto a Bajtin; pero, enseguida, a las ideas de Revueltas se aproximan las formulaciones de Guattari, pues en unas cuantas líneas el escritor mexicano desliza toda una concepción maquínica de la otredad, como se verá enseguida.

Si es posible reconocer las emociones propias en los gestos de Chaplin, afirma Revueltas, ello se debe a que “este otro de todos no viene a ser indefectiblemente sino Carlos Chaplin, el pequeño Charlie del instrumento, del analizador multisensorial en que se ha convertido la pantalla cinematográfica” (105). Es decir, nuestra humanidad se reconoce en los gestos corporales *desprendidos* de quien concreta en imágenes tales movimientos y a la par sólo se reconoce en ellos por cuanto quedan unificados e integrados mediante un dispositivo óptico, que lo es sólo en principio, pues todo el cuerpo queda implicado en el esfuerzo cognoscitivo impuesto por la pantalla. Chaplin recupera el gesto para la significación, contra la tendencia general de los usos tecnológicos que, según Guattari, desalojan el gesto, la mímica y la postura “en provecho de una lengua rigurosamente sujetada a las máquinas escriturarias y sus avatares masmediáticos” (128). Frente a la estandarización de la subjetividad que termina en pura logomaquia, la alternativa no es el repudio de los artefactos mecánicos o cibernéticos; más bien nuestro delirante apego a las tecnologías debería encontrar su negación en la forma misma de las innovaciones, esto es, en la “máquina autopoiética” que produce su alteridad (130). “El maquinis-

mo, en el sentido en el que yo lo entiendo”, dice Guattari, “implica un doble proceso autopoético-creativo y ético-ontológico (la existencia de una ‘materia de elección’) que es totalmente extraño al mecanismo” (132), esto es, a lo mecánico de un mundo inundado por aparatos de toda índole y para todo propósito. De acuerdo también con Félix Guattari, el ser o el conjunto de las subjetividades no preceden a la máquina; más bien, ésta se halla integrada desde siempre al proceso de heterogénesis del ser, al despliegue infinito de la alteridad humana (133). Chaplin hace palpable para los videntes esta identidad absoluta del gesto con el dispositivo cinematográfico, su cuerpo-imagen da un *nuevo* juego a la alteridad mediante la inscripción de la locomoción corporal en un sistema de signos trajinantes. Revueltas sugiere lo anterior cuando afirma con entusiasmo: “Cine y gesto se convierten desde entonces”, desde la irrupción de Chaplin en el cine, “en una misma cosa y lo seguirán siendo de aquí en adelante” (1981: 105); enseguida, también nos hará ver que en las películas la gestualidad no sólo se emplea con intención significante, sino que la consolidación de un sistema de gestos hace del cine “el gesto de nuestro tiempo, nada menos y, luego, un gesto que tendrá voces y sonidos, lo que, empero, es más complementario que esencial” (105). La anfibología de la frase “el gesto de nuestro tiempo” bien puede tomarse como un préstamo del cine que imprime su inquietud a las palabras y las lleva de un lado a otro sin que deban reposar en un solo sitio, pues Revueltas habla aquí de un gesto doble y bidireccional: señala el portento de que los ademanes de un individuo doten de rostro a toda una época y, a la vez, observa cómo el paradigmático cuerpo en movimiento de Chaplin condensa el *todo* de un momento dado de la historia o, por lo menos (que no es poco) el todo de una cultura hegemónica.

Tercera: el gesto y la soledad del signo

Hemos vuelto a la primera implicación, la *universalización* del gesto, pero enseguida veremos desprenderse una tercera. Si el cine funciona como un sistema Braille para videntes es porque, según se ha dicho, torna palpable lo visible; no en balde Antonin Artaud consideraba entre los progresos de la cámara la posibilidad de un “cine en relieve, y aun en colores”;

pero semejantes innovaciones, acotaba él mismo (y en ello coincide con Revueltas) “no pasan de ser medios accesorios que no pueden añadir gran cosa a lo que es el sustrato específico del cine, que hace de él un lenguaje, al mismo nivel que la música, la pintura o la poesía” (13). La capa o la sustancia que imprime aceleración vital al lenguaje fílmico está compuesta de esa misteriosa “materia” y del “secreto movimiento” por el que cualquier objeto filmado llega traspuesto hasta nosotros; más allá de la significación que le asignemos a las imágenes, del “pensamiento que traducen” o “el símbolo que constituyen”, el cine “presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etcétera, adquieren una vida casi animal que está pidiendo ser utilizada” (14). Digamos (echando mano de lo citado) que el cine crea la soledad del signo, su independencia, su deseo de proyección hacia cualquier parte (por mucho que le anteceden o le sigan otros signos), y por ello el arte cinematográfico abriga en su estado primigenio (el del cine silente o inaudible) el despliegue de cualquiera de los sentidos a partir del sustrato concreto de la imagen. Deleuze, quien parte de las formulaciones de Bergson para emprender su reflexión sobre el cine, acoge la idea de que “las cosas nunca se definen por su estado primitivo, sino por la tendencia que se esconde en ese estado” (45). Bajo esta premisa se entiende mejor por qué para Revueltas no cabe establecer, ni para el cine ni para la obra de Chaplin, un punto de partida y un curso hacia la madurez artística, por mucho que se pueda describir una trayectoria de “ajuste y depuración” (1981: 104) o se eche mano de precedentes innegables (Méliès para el cine o el vodevil para Chaplin). Esto no cuenta, sostiene Revueltas, o “cuenta tan solo en el aspecto potencial, como en el hidrógeno y el oxígeno, que ninguno es agua por separado. El agua ‘aparece’ en la fórmula, nace con ella de un golpe, de un salto violento, de pronto es agua, de pronto es Chaplin, de pronto es cine” (105). Con semejante comparación, Revueltas produce un vertiginoso deslizamiento (fílmico por entero) que unifica o desterritorializa la ciencia, el arte y el mito; y para hacerlo aún más patente conjugará un verbo en tiempo *absoluto*, pues nos dice que hay un modo de *encontrarse* donde el tiempo implicado es el de la inmanencia eterna y el azar del instante, relación

que tan bien se ajusta para él al concepto de lo clásico; por ello dirá del cine y de Chaplin que ambos “se encuentran nacidos el uno para el otro, y su fusión, su identidad, los convierte en clásicos desde un principio” (104). Si Venus pudo nacer de las espumas del mar en el Renacimiento, en el trágico siglo de la fusión nuclear la fórmula química del agua brinda su combinación de elementos para proyectar la unidad material y mítica del signo fílmico en una imagen a un tiempo admirable y cómica: Chaplin apareciendo de golpe en el mundo (sin sucesión, transiciones o etapas) como un signo fílmico *total* y *solitario* (o independiente); esto es, como algo capaz de *significar* o proyectarse hacia cualquier parte (más allá del sentido ordinario) desde las corrientes lumínicas de una sala sumida en las tinieblas artificiales del espectáculo.

En lo relativo y cotidiano, en lo pequeño, se asoma el absoluto, en el instante lo eterno, en cualquier punto de su curso la tendencia alcanza su realización *clásica*, esa cosa lograda que advierte quien nota la potencia imparable de un alfabeto para ciegos o videntes. Revueltas lo dice en una secuencia de planos memorable: “de pronto es agua, de pronto es Chaplin, de pronto es cine; y no hay sino agua *clásica* desde un principio, después del caos, a partir del segundo día del génesis” (105).

Cuarta: el gesto y la apertura del significante

No hubo cine mudo, pero sí mudez deshumanizada, ceguera y sordera de la palabra dicha y escrita. Antes de llegar a este punto hubo desde luego un largo recorrido. Para Revueltas el lenguaje articulado irrumpió cuando la humanidad superó la *mueca*, “que apenas linda con el pensamiento, que no llega aún a convertirse en pensamiento y que está condicionada, ante todo, por puros estados emocionales: temor, cólera, instinto de subsistir y demás” (1981: 105). Superada la *mueca*, la humanidad se convirtió “en palabra” y la palabra “en hombre”. Semejante armonía, sin embargo, “no estaba destinada a perdurar”, porque “los hombres trabajaban, mediante todos los recursos del propio desarrollo, a favor del primer estallido de una bomba atómica, en el campo de la comunicación humana, con su torre de Babel y la consiguiente confusión de las lenguas” (105-106). La palabra, saboteada por el empleo destructivo de los lenguajes y sus tecnologías,

entró en nuevos estados de relación deshumanizada, dominados, como la mueca, por la cólera y el instinto de subsistencia; la mueca, “prima hermana del gesto”, volvió a proliferar, aunque “al nivel de una fase superior” con respecto al “conjunto primitivo, todavía no humano, de los signos necesarios de la comunicación” (105). La palabra, su potencia de relación propiamente humana, habría de encontrarse en los umbrales del siglo xx con su *otredad no lingüística* en el cine, que hizo del gesto “una síntesis más elevada”, con respecto de la mueca y el lenguaje articulado; la humanidad se reencontró así en el *gesto* y el *gesto* hizo reaparecer al hombre, concluye Revueltas, para enseguida darle vuelta a la “carencia de fantasía de los historiadores” (105): “No era el cine de los primeros tiempos el que no conquistaba aún el uso de la palabra, sino los hombres quienes la habían perdido: el cine ‘mudo’ de Chaplin aparecía únicamente como una forma de *hablar mejor* y la mueca y el gesto, como una superación crítica del lenguaje enajenado del hombre” (106).

Gracias al signo fílmico el pensamiento ya no queda atrapado en el concepto; más bien participa y nos hace partícipes de la apertura significante de las imágenes. Con el cine se producen pensamientos visibles: imágenes pensadas y que piensan echando mano del espectador. La *otredad* formulada por la imagen nos ocupa, que es tanto como darnos la ocupación de mantener en movimiento lo pensado, casi también como si nuestra conciencia fuese arrastrada por el mecanismo del proyector. Walter Benjamin tituló *Denkbilder* (imágenes que piensan o pensar en imágenes) a una serie de escritos a medio camino del relato, el ensayo y las vistas o *revistas*, que es otra manera de llamar a las crónicas o cuadros de costumbres, como lo recuerda Carlos Monsiváis en su prólogo al volumen siete de las obras completas de Altamirano (16). Benjamin, como parte de su pieza “El buen escritor”, deja asentado lo siguiente: “el decir no es sólo darle su expresión al pensamiento sino otorgarle su realización. Y así caminar no es ya tan sólo la expresión del deseo de alcanzar una meta, sino su propia realización” (379); y casi para terminar, leemos algo que nos remite, quizás de un modo arbitrario, aunque no demasiado, a Chaplin: “El talento que es propio del buen escritor consiste en ofrecer a través de su estilo al pensamiento ese mismo espectáculo que un cuerpo bien entrenado sin duda nos ofrece. Nunca dice más de lo pensado. Y por

eso mismo su escritura no es un beneficio para él mismo, sino tan sólo para aquello que él quiere decir" (380). Encuentro aquí la identidad entre signos impresos o percutidos y signos filmados: la escritura es el espectáculo del cuerpo bien entrenado. Chaplin cumple la condición (es un atleta, un acróbata) y su escritura de gestos y movimientos abre la puerta para conceptos como el de objetos-signo, de Jakobson, o cinemas, de Passolini (en Deleuze: 27); o bien, vuelve aceptable hablar, como hace Revueltas, de los "componentes de la dicción cinematográfica". Para Deleuze las comparaciones con el sistema lingüístico no son necesarias y piensa que la analogía de un cuadro o encuadre cinematográfico está "más bien del lado de un sistema informático" (27), por cuanto todos los elementos que llegan a estar presentes en la imagen constituyen conjuntos de "datos unas veces numerosos y otras muy escasos" (27). La réplica sin duda ayuda a distender el influjo del signo lingüístico en cualquier consideración sobre el significado o el sentido de la actividad humana, pero quizá lo común entre escritura, cine e informática no sea su potencia de significación sino su productividad significante, siempre más allá de la asignación de valores precisos. Por otro lado, Deleuze, con sus propios términos, llega a lugares similares a los que arriban quienes echan mano de las comparaciones con la escritura. Por ejemplo, al definir el cuadro o el encuadre cinematográfico, no puede evitar decir que éste "nos enseña que la imagen no se ofrece sólo a la visión" porque "es legible tanto como es visible" (28). Más adelante hablará de aquello que queda fuera de campo en una toma y cómo eso "que no se ve ni se oye" está, sin embargo, "perfectamente presente" (32). Diremos por nuestra parte que esa presencia de lo no encuadrado se percibe, se siente e incluso *se palpa*. Toda imagen fílmica en su funcionamiento como signo implica un conjunto o un paquete de datos que remiten a un espacio que no se ve, pero puede ser visto; en esta condición ocurre que todo espacio implica un afuera capaz de prolongarse indefinidamente y con ello la sola posibilidad de prolongación impide que el signo se cierre sobre sí mismo, que su soledad sea una clausura. A esto Deleuze le llama el todo o lo Abierto: un aspecto absoluto que nace de lo relativo mediante el cual un sistema "se abre a una duración inmanente al todo del universo, que ya no es un conjunto ni pertenece al orden de lo visible" (34). Si en toda imagen o signo fílmico hay una presencia que no

se ve, que incluso no debe verse, pero se advierte como elemento propio del encuadre, no es una mera licencia hablar entonces de un sistema Braille para videntes, pues en toda imagen humana el espectador atestigua sin verla la dimensión y la duración sobrehumana del cosmos o del universo (todo lo que no se ve, pero constituye eso que se percibe); Revueltas nota en el cine la apertura de cualquier sistema significante al todo, proclama su carácter total o universal. Revueltas se anticipa a Deleuze en esto (o coincide con él atemporalmente, si se prefiere) y a Guattari en un aspecto que sólo podemos sugerir.

Apertura: el cine como *robot* o conciencia unificada

Líneas atrás mencioné al espectador, palabra que puede entenderse en su sentido habitual, pero que sobre todo habremos de considerar en los términos empleados por Revueltas. Al final de su ensayo sobre los problemas del guion cinematográfico, del que ya nos hemos ocupado en otra parte (Mateo 2022), Revueltas nos dice que “el cine tiene un espectador que siempre está en trance de convertirse en público”, de transformarse en una “entidad incondicionada que pretende una sumisión absoluta del espectáculo a sus exigencias”; ese espectador es la cámara, que, por lo demás “es el único testigo del cine” (1981: 59). Bien podríamos pensar que la cámara atestigua los elementos que serán conjuntados por el cuadro o el encuadre, si seguimos a Deleuze; pero la relación es menos directa. En realidad, la cámara no atestigua de inmediato elementos naturales, cuerpos objetos y espacios dispuestos sobre un espacio, sino que brinda testimonio de la previa realización verbal de las imágenes, que primero son escritas o pensadas y quedan después traducidas en la pantalla. El guion no sirve a la realización filmica, sino que es, “ya, en sí mismo, la película (su prefiguración)” (59). Con este modo de anticiparse, el guion no queda subsumido ni se diluye con la filmación; al contrario, es ya la totalidad anticipada del filme y la sobrevivencia verbal de las imágenes filmadas. Para Revueltas las imágenes verbales condicionan a la cámara, y con esto sugiere que el aparato mecánico y la tecnología de la escritura (la cámara y el guion) son dos momentos constitutivos del “espectador”, es decir, de ese otro momento en que el público se niega como entidad cuyo

deseo persistente es la sumisión del cine a la compulsión del espectáculo. Cuando el vidente se sustrae al dominio despótico de la pura emotividad y se hace uno con las imágenes del cine (que llevan en sí lo imaginado por escrito con antelación) realiza el acto del “ser libre que elige su propia sumisión”, la cual consiste en “dejar de mandar” (59), en no sentirse obligado a mandar —y aquí tal vez Revueltas nos hace notar toda esa ideología del mandato que se revela cuando aceptamos que el público o el cliente mandan porque pagan—. La cámara *elige someterse* al guion, lo analiza y lo traduce a su sistema Braille de luz que será proyectada para lograr *en el público* el mismo acto de sumisión electiva que ha ejercido la cámara: para ser espectador, el público habrá de traducir lo que ve (y lo que está fuera de cuadro) dentro de esa otra íntima sala de proyección que es el cráneo. El cine, que encuentra en el gesto la libertad del signo, busca también la libertad de quien elige someterse a las imágenes fílmicas, actitud que no “excluye la crítica porque es una sumisión inteligente que está segura de ser correspondida y pagada con la misma moneda” (59). Hay aquí un acto volitivo y por lo tanto una ética en donde el público, en su transacción con el arte, debe superar la mediación del dinero (quien paga manda) para aceptar que su retribución se da, precisamente, como acto volitivo de mutua inteligencia; mas no porque todos postulen y comprendan el mismo significado (sentimental y epistémico) sino por la mutua sumisión a la crítica donde la libertad del signo alcanza a guionista, director y público, de modo tal que todos ellos *son uno y el mismo espectador* que ofrece y elige sus visiones.

En el cine no sólo se hace *palpable* el movimiento de las imágenes, sino que todo es móvil, todo se traduce de un sistema a otro y todo se proyecta en más de un espacio de manera sucesiva y simultánea. La anticipación verbal de las imágenes visuales se proyecta hacia el futuro del filme realizado, si consideramos, además de lo ya expuesto, la situación del guion a la que se refiere Tarkovski. La prosa, dice el cineasta, una vez asimilada y adaptada durante el rodaje de la película queda sólo como “transcripción escrita”, como “guion de pantalla”, como un artefacto cuya equivalencia única se encuentra en el “hecho de contar a un ciego algo que uno vio” (148). Bajo estas consideraciones se entiende mejor, me parece, el carácter testimonial que Revueltas le asigna a la cámara y al guion.

Hay aquí un encuentro de conciencias y voluntades, una proliferación de relaciones y dimensiones de tiempo y espacio. Hay también un encuentro de lo múltiple y de la unidad que comienza por un gesto siempre humano, aun cuando su materialidad sea misteriosamente extraña, si pensamos en lo dicho por Artaud, Guattari, Deleuze y Revueltas. El signo fílmico está hecho de escritura, de cuerpos en movimiento y conjuntos de información proyectados en paquetes de luz. En toda imagen fílmica no sólo quedan fuera de cuadro elementos que con su ausencia concretan y resignifican la escena; también queda fuera la cambiante forma de los signos: las zonas de luz y oscuridad visibles en la sala de proyección evocan lo negro sobre blanco del papel, la punción y la lisura del Braille, el lenguaje informático de unos y ceros que proyectan fantasmas de letras en la pantalla de una computadora. El ojo cíclope de la cámara y el del proyector, así como la oscuridad interior de los aparatos y de una sala de cine, evocan la oscuridad interior del cráneo, donde se da “la inminencia de las palabras que todavía no ocurren, pero a las que, de la lente del proyector a su destino, apenas le falta la distancia de unos cuantos metros para ser crucificadas en la imagen” (Revueltas 1979: 53); así sintetiza Revueltas las múltiples operaciones del cine como parte de su relato “Sinfonía pastoral” y con ellas nos lleva a reafirmar que nuestro escritor se anticipa a Félix Guattari y también a Deleuze (o bien que ambos se encuentran con un Revueltas a quien se suele dejar fuera de cuadro). Al primero, cuando asigna funciones orgánicas a los mecanismos y redefine la primacía de los sentidos al depositar la conciencia en órganos distintos del cerebro: el ojo en este caso. Revueltas también se adelanta a Guattari y a Gilles Deleuze porque nos lleva a concebir el cine como una suerte de robot cuyas partes dispersas (humanas y mecánicas) articulan una conciencia unificada. Revueltas no emplea licencias literarias cuando hace del guion un espectador y de la cámara el ojo de un director: señala hasta qué punto la otredad se concreta en los artefactos y las máquinas de movimiento autónomo y cómo ahí se produce, habita y se niega una conciencia. La “única conciencia cinematográfica”, dice Deleuze, “no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara, a veces humana, a veces humana o sobrehumana” (38). Revueltas ha dicho esto mismo sin que se haya destacado lo suficiente. Evodio Escalante supo ver en la obra de Revueltas una máquina

literaria justo porque llevó la lectura de Deleuze y Guattari al análisis de la escritura revueltiana (1990); por mi parte lo que he intentado mostrar es la potencia conceptual y poética de Revueltas, que anticipa la teoría con la cual será leído y de la cual son deudores, sin saberlo, dos eminentes figuras del pensamiento occidental.

Y sólo para terminar de abrir un asunto que comenzó por el gesto como signo fílmico encarnado en la figura de Chaplin, citaré un fragmento más de *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Ahí, cuando sopesa una película de Óscar Menéndez (*Todos somos hermanos*, 1965), Revueltas dice: "A lo largo de su historia, en el incesante fluir del río de Heráclito, el hombre es un ser testimoniado de continuo y en trance de testimoniar en todas las direcciones humanas posibles. He aquí pues su conciencia hacia lo pretérito o hacia el porvenir: la conciencia como su testimonio móvil y constante, eterno hasta su propio acabamiento final" (1981: 140). Así tomada, la conciencia sería, entiendo, el testimonio último, real: "De aquí el arte-testimonio; el arte-conciencia; el cine-conciencia", que sólo se produce en el siglo xx, cuando la funcionalidad se vuelve contra sí misma y la mecánica deja de obedecer; al menos esto sugiere Rancière en un ensayo que dedica a Chaplin, y pienso que Revueltas estaría de acuerdo, pues Chaplin genera una forma cómica que sintetiza lo racional y "lo irracional lógico" (1981: 108) de la época. Por ejemplo, cuando Charlot se alimenta con las suelas de unos zapatos lo racional consiste en satisfacer el hambre y lo irracional lógico es el choque entre la materia del alimento, su forma y las ceremonias del comensal que juntas colocan al sujeto del siglo xx en una situación de mayor barbarie de quienes, por no dominar el fuego, se alimentaban de carne cruda. Hay arte, entonces, como lo explica Revueltas, cuando la irracionalidad aparece como necesaria o, como dice Rancière, cuando la mecánica "descarrila, cuando diluye la relación de orden con la ejecución, de lo vivo con lo maquinal y lo activo con lo pasivo" (236). Chaplin inaugura "la era de las máquinas que cumplen y niegan al mismo tiempo la voluntad y sus fines, porque para prestarse a sus empresas [las de la voluntad] le imponen a cambio [a la voluntad] la repetición empecinada de un movimiento cuya perfección característica consiste en no querer nada para sí mismo" (237). Y esto, que aparenta ser un fracaso de la voluntad creadora, implica también la libertad del signo

en tanto “forma plástica desplegada en la pantalla” (234); es decir, en tanto gesto.

Rancière hace notar la recepción ambivalente que mereció Chaplin por parte de las vanguardias. Por un lado, Viktor Sklovski destaca su actuación como *puro movimiento* hecho de centelleos en blanco y negro. Por el otro, Jean Epstein reduce las aportaciones del creador de Charlot a un mero empleo utilitario de la cámara en tanto medio de registro de una pantomima admirable por minuciosa y por su despliegue en todos los horizontes de la pantalla. Para el teórico del lenguaje y la literatura, Chaplin emancipa al cine del teatro; para el teórico del cine, Chaplin únicamente somete a un aparato de registro su teatro sin palabras, así como el actor se sometía al texto dramático. En ambas posturas se reacciona frente a un mismo problema y se decide por no aceptar la síntesis cinematográfica: para Sklovski el cine “no es el arte de la cámara, es el arte de las formas en movimiento, el arte del movimiento escrito en formas negras y blancas sobre una superficie” (225). Para Epstein la especificidad del cine está ligada a la cámara, no a la actuación. En uno y otro caso se disocia lo que, tal como hemos procurado exponer, configura un *robot*, algo humano y sobrehumano, una conciencia unificada de partes materiales dispersas (humanas y maquínicas); o, para decirlo con las palabras de Rancière —quien se ocupa de “mostrar cómo se constituye y se transforma un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello” (10)—: un robot es algo muy parecido a un medio; y un medio “no es ni un soporte, ni un instrumento, ni una materia específica. Es el ámbito sensible de su coexistencia” (Rancière: 225). Si el cine planteó dudas sobre su estatuto es porque obligó a sortear, atravesar o desvanecer varias fronteras; por ejemplo, la diferencia entre lo humano y lo mecánico, o bien, la distancia entre el arte popular y el gran arte; y entre ambas complicaciones se encontraba, precisamente, el problema de “salvar la distancia entre dos gestualidades” (227); esto es, era necesario que “los ‘movimientos’ del cine” confirmaran que “las distancias y los modos de la percepción, las formas de desarrollo y la sensación misma del tiempo” se habían transformado (225). El cambio no dependía ni depende del instrumento o la máquina, ni de los hábitos de percepción y creación adoptados, ni del grado de pericia, los avances

tecnológicos y las capacidades de uso, cada cosa tomada por separado; más bien se precisa la convergencia para producir “un nuevo tejido sensible” (225). El material sínico de ese tejido fue el gesto y Chaplin fue quien transformó la pantomima en “trazado gráfico” (227). La amplitud de esta referencia a lo escrito por Rancière ayuda a mostrar que, al definir el cine como un sistema Braille para videntes, Revueltas invita, a su modo y en su momento, a cambiar el régimen o los hábitos de percepción; y si bien establece una similitud con los signos mudos del grafismo les asigna un relieve, un volumen que niega o al menos pone en crisis la preponderancia plana de la pantalla. Ninguno de los autores citados emplea una referencia a lo palpable del cine. Rancière no lo propone de manera expresa, pero se puede inferir, pues para él la pantomima de Chaplin actualiza los deseos previos de poetas, dramaturgos y directores por lograr que el teatro se despojara “de la pesadez de los cuerpos que encarnan pensamientos y sentimientos” (230) y con ello consigue emular el despliegue coreográfico de los signos sobre la página patrocinado por Mallarmé; además, da entrada a “los personajes populares convencionales”, a las “bromas y trastadas, heredados del teatro de feria y la *commedia dell'arte*” y renovados por el circo y el *music-hall*, de modo que arlequines y princesas de ensueño participan, gracias a Chaplin, “de un mismo concepto: unas y otra son *tipos*, figuras en movimiento” que, al decir “adiós a la representación de los personajes y a la encarnación de los sentimientos” (230) quedan liberados de su carga simbólica o de significación y se vuelven capaces de neutralizar la acción narrativa y de abrirlle las puertas al azar o a lo involuntario. Los *tipos* evocan un carácter estereotipado o sintético y a la vez remiten al estereotipo, a la plancha de imprenta y a las piezas de impresión en las que está realizada una letra o un signo; estos tipos palpables, por cuanto son móviles, dan sitio a errores, erratas o gazapos: apariciones fortuitas que deforman el significante y pueden alterar el sentido, es decir, la capacidad y el resultado de entender, apreciar o juzgar algo. De entrada, negamos la producción de sentido a la máquina, pero eventualmente la máquina lo produce por error, por ineptitud o falta de destreza. Se entiende así cómo los gestos de Chaplin, que lo llevan a ser “un virtuoso de la torpeza que fracasa en todos su logros y tiene éxito en todos su fracasos” también hagan de él “un habitante ejemplar de un nuevo universo sensible, el de la era

de las máquinas que cumplen y niegan al mismo tiempo la voluntad y sus fines”, porque, como ya se apuntaba antes, “para prestarse a sus empresas le imponen a cambio la repetición empecinada de un movimiento cuya perfección característica consiste en no querer nada por sí mismo” (237). Esto es, la máquina, como el signo, se libra de la significación pretendida y, en esa situación, como decíamos, lejos de condenarnos al abismo del sinsentido abre la puerta a todas las significaciones posibles.

Conclusión o epílogo

Paradojas sobre paradojas que establecen correspondencias significantes: la libertad de someterse a un acto que es más de inteligencia mutua que de lenguaje, de hacer coincidir los gestos humanos con las operaciones mecánicas y éstas con la actitud del buen escritor benjaminiano que no hace nada en beneficio de sí mismo, sino de lo que se pretende decir; y como parte de este circuito el lenguaje (en la suma de sus repeticiones estables) tarde o temprano da sitio al error significante que prohija un sentido indeseable y molesto, pero sobre todo inesperado o insólito. Todo ello forma la “bella máquina” que “sólo funciona por sus averías” (Rancière: 237), por la torpeza aparente de un cuerpo bien entrenado, que puede ser el del escritor verbal y el del creador de imágenes (en) movimiento. El cine es un arte ciego, una máquina para que los videntes aprendan a leer en imágenes; el modo maquínico o cibernetico (humano y sobrehumano) de la conciencia nacida con el siglo xx. Y si alguien supo ver el cine de ese modo entre nosotros, ése fue Revueltas.

Bibliografía

- ARTAUD, ANTONIN. *El cine*. Traducción de Antonio Eceiza. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- BENJAMÍN, WALTER. *Imágenes que piensan*, en *Obras. Libro IV / Vol. 1*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Edición del volumen de Tillman Rexroth. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2010.
- DELEUZE, GILLES. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.

- DOLL, DARCIE. "El apando y la puesta en crisis novelesca y fílmica de la racionabilidad occidental como denuncia del sistema social", en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, 2 (2016): 29-47.
- ESCALANTE, EVODIO. *José Revueltas: una literatura "del lado moridor"*. México: Universidad de Zacatecas, 1990.
- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO. *José Revueltas. Una antología carcelaria. Los relatos del periodo de Lecumberri*. Houston: Literal Publishing, 2016.
- GUATTARI, FÉLIX. *Caosmosis*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "Ignacio Manuel Altamirano, cronista", en *Obras completas VII. Crónicas, tomo I*. Edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, 2011. 9-30.
- MORAES, MARÍA CÁNDIDA Y SATURNINO DE LA TORRE. "Sentipensar bajo la mirada autopoética o cómo reencantar creativamente la educación", en *Creatividad y Sociedad*, 2 (2002): 41-56.
- MATEO, JOSÉ MANUEL. "La proyección verbal de una película", en *Abreviaturas: problemas de literatura y plusvalía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022. 59-65.
- RANCIÈRE, JACQUES. "La máquina y su sombra", en *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013. 9-16 y 223-239.
- REVUELTAS, JOSÉ. "Sinfonía pastoral", en *Material de los sueños [Obras completas, 10]*. México: Ediciones Era, 1979. 49-79
- REVUELTAS, JOSÉ. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas [Obras completas, 22]*. Prólogo de Emilio García Riera, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Ediciones Era, 1981.
- SIMÓN, CECILIA, ESPERANZA OCHAÍTA Y JUAN ANTONIO HUERTAS. "El sistema Braille: bases para su enseñanza-aprendizaje", en *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 28 (1995): 91-102.
- TARKOVSKI, ANDREY. *Esculpir el tiempo*. Traducción, notas y apéndices de la versión mexicana de Miguel Bustos García. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

JOSÉ MANUEL MATEO

Investigador adscrito al Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, así como en los posgrados en Estudios Latinoamericanos y en Letras, también de la UNAM. Ha escrito sobre teoría de la prosa, lírica tradicional y literatura popular, tomando como eje la obra

narrativa y ensayística de José Revueltas, autor sobre el que ha publicado libros, antologías, una iconografía, así como capítulos en volúmenes colectivos y artículos en revistas académicas. Entre sus trabajos se encuentran la edición de los guiones cinematográficos *El luto humano* y *Los treinta dineros* (2021), así como el libro *Efectos policiales* (2024) donde se ocupa de la escritura epistolar de Ricardo Flores Magón y el proceso judicial seguido a José Revueltas a partir de 1968.