

Realidad e ilusión  
fílmica, la imagen  
liberada del cine  
expandido.  
Una deconstrucción  
de la experiencia  
audiovisual  
contemporánea



Sandra Jessica Cruz Ramírez  
Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente  
Universidad de Guadalajara  
[cana.jessicacruz@gmail.com](mailto:cana.jessicacruz@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3645-8422>

---

**Resumen**

Disertación en torno al asombro, la conmoción y la compasión que suscita la  
aprehensión del fenómeno cinematográfico, particularmente en su modalidad  
expandida, donde las imágenes parecen romper con la rigidez del soporte  
bidimensional y desbordarlo, irrumpiendo en el espacio-tiempo vivido desde la  
cotidianidad. Su distinción profunda del cine tradicional se manifiesta en la  
experiencia perceptiva del espectador, cuya recepción se transfigura en una  
experiencia inusitada de vinculación con la realidad, que compromete e interpele

no solo a nivel intelectual, anímico y volitivo, sino también somático, razón por la que su aprehensión, interpretación y elaboración de nuevos constructos simbólicos para dotar de unidad, sentido y coherencia al mundo, es esencialmente performativa.

**Palabras clave: cine expandido, experiencia performativa, imagen mutante**

---

**Abstract**

Paper concerning amazement, shock and compassion aroused by the apprehension of the cinematographic phenomenon, its expanded modality particularly. There, every picture seems to break and overflow the rigidity of the two-dimensional support to break into the everyday life space-time. Its profound distinction from traditional cinema is manifested in the viewer's perception. His reception is transfigured into an unusual experience of connection with reality, engaging and challenging him not only intellectually, emotionally and volitionally, but also on a somatic level. Due to this, the apprehension, interpretation and elaboration of new symbolic constructs are essentially performative to endow the world with unity, meaning and coherence.

**Keywords: expanded cinema, performative experience, mutant image**

1896, las luces en el Grand Café de París se apagan, la audiencia expectante se repliega en su butaca, sus rostros se iluminan y en el horizonte, un enorme gusano de hierro se precipita hacia los asistentes y amenaza con aplastarlos. Es la imagen de un tren arribando a la estación de La Ciotat en la célebre película de Louis Lumière.

Aquella primera proyección se volvió mítica, se cuenta que algunos de los espectadores, aterrorizados por aquel mastodonte mecánico saltaron de sus asientos y abandonaron el recinto para escapar de la inminente embestida, y aunque este relato ha formado parte del anecdotario del cine no contamos con suficiente evidencia que atestigüe la veracidad de aquel hecho, sin embargo, lo que sí es indudable es el asombro que aún hoy nos provocan las imágenes en movimiento, no cualquier imagen, sino la que se imprime en nuestra percepción habiendo sido arrancada del mundo real, la que se proyecta ante nosotros con la autonomía de un objeto fantasma o de una alucinación encarnada; así, la percepción del fenómeno cinematográfico nos fascina porque nos revela nuestro cuerpo en relación con el mundo de un modo que hemos olvidado, como una vinculación de pertenencia indiferenciada que caracteriza la visión infantil, viva y sensual.

Decía Eliseo Diego que es usual que hablemos de la infancia y sus poéticas de lo maravilloso, cuando, antes de comenzar el desvarío de las asociaciones y el cortejo de los sueños útiles, teníamos el poder de mirar la prodigiosa realidad.<sup>1</sup> El niño vive en un mundo que cree accesible de igual modo para todos, no sospecha que los seres humanos estemos limitados a una subjetividad privada; según Piaget, los demás son, para el niño, miradas sobre las cosas y su mirada es casi material, al punto de preguntarse por qué al cruzarse con otras o con las cosas no se quiebra.<sup>2</sup> Vive como inmerso o diluido en la corriente del entorno, en donde no existe el fenómeno de lo muerto, todo está, de algún modo, animado y en comunicación, cuando dice yo, realmente está diciendo nosotros, porque su yo es aún difuso; aunque en sus juegos se ocupe solo de sí mismo, si se le escucha de lejos parecerá

---

<sup>1</sup> Eliseo Diego, *La insondable sencillez* (México: UNAM, 2007), 22.

<sup>2</sup> Referencia que hace Merleau-Ponty a *La représentation du monde chez l'enfant* de Piaget. Es hasta los doce años, según Piaget, que el niño se descubre como conciencia sensible e intelectual, a partir de la cual posee un particular punto de vista.

que mantiene un diálogo con alguien, y de hecho lo hace, porque las cosas se le presentan como si estuvieran vivas o como si en ellas pudiera transferir su propia vitalidad.

Es ilustrativo reconocer, cómo a pesar de que en su origen la descomposición del movimiento, a través del registro fotográfico, buscaba entender las bases de nuestra percepción, este esfuerzo resultara en juguetes ópticos destinados a los niños, puesto que la ilusión fantástica que estimulaba aquel artificio no proporcionaba la veracidad que exigía el paradigma positivista de las ciencias durante la modernidad. En esos juguetes se prefiguraba ya el cinematógrafo.

Recuerdo a mi hijo de dos o tres años sentado a mi lado bajo el domo del planetario, en la oscuridad de la pantalla esférica pequeñas luces se encendían, transcurridos algunos segundos, los resplandores se convirtieron en trazas delgadas y brillantes que nos esquivaban en su acelerada fuga; Emiliano, alzó sus piernas y se apretó con fuerza a mi brazo, ¿a dónde vamos? preguntó. Me asombró descubrir que, aunque ambos aprehendíamos lo mismo, o algo muy semejante en todo caso, dada la diferencia que pudiera existir entre nuestros receptores biológicos y entre nuestra situación espacial y el bagaje cultural con el que filtrábamos aquel espectáculo, las imágenes se imprimían en su percepción como un hecho que comprometía su decurso vital mientras que, para mí, aquel fenómeno, a pesar de ser tan real como para él, pertenecía al ámbito de lo ficcional. Mi experiencia acumulada me había provisto ya de la autonomía o de la relativa clausura identitaria que denuncia Eliseo Diego, con cierta melancolía, como un patrimonio de la adultez; sabía que los espectros desprendidos del domo no pertenecían a la realidad en un sentido ordinario, sin embargo, también me remitían a un estado de aprehensión primordial, hacia una realidad *sui generis* en donde mi percepción se develaba diáfana como una actualización de presencias en donde acontecía un acuerdo implícito entre mi cuerpo y la imagen, desprovista de verdad mas no de verosimilitud, no se trataba de un autoengaño o de una simulación sino de un extraordinario atemperarse a esa nueva realidad, también extraordinaria.

El espectador *se identifica a sí mismo*, a sí mismo como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*.

Espejo extraño, muy similar al de la infancia [que enuncia Lacan como primer acceso a lo simbólico, donde ocurre el prodigio de la instauración

del Yo mediante mi identificación con la imagen y el aval de mi madre como gran Otro que me garantiza y constata mi presencia primaria. Y aunque el imaginario del significante cinematográfico despierta en nosotros una experiencia semejante es también, muy diferente porque, aunque somos presa de lo imaginario] este espejo nos manda todo excepto a nosotros mismos.<sup>3</sup>

O, igualmente, podría hacerlo, devolvernos nuestra propia imagen si fuéramos nosotros quienes, como actores, representáramos las vicisitudes de algún personaje o las de nuestra propia vida, si se tratara, por ejemplo, de alguna película documental, incluso podría retornarnos nuestra apariencia en tiempo real mediante la imaginaria del circuito cerrado; pero en todas estas formas de presencia estaremos a la vez, y paradójicamente, ausentes. Según Christian Metz, como receptores podemos elegir entre, al menos, dos actitudes: asumir al actor como actor o personaje, y a los objetos como objetos o utilería, sin embargo, siempre lo haremos ante el fantasma que les habrá *delegado* su reflejo. ¿Mengua, de algún modo, la condición evanescente de la imagen filmica, la potencia de su impronta en el receptor? Aunque no seamos realmente nosotros ni las cosas quienes aparecen en el espejo peculiar de la pantalla, sino nuestro rastro, es a través de ese imaginario que buscamos completar la carencia de nuestro *ser* perpetuamente insatisfecho, aquel *significante imaginario*, como lo nombra Metz, se instala en nosotros como fetiche, como deseo de recuperar lo originariamente amputado en nuestro incesante afán de constitución ontológica.

[...] lo imaginario, opuesto a lo simbólico, aunque en constante imbricación con él, designa la fundamental añagaza del Yo, [...] la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su propio reflejo, que lo convierte en doble de su doble, [...] cómo dudar que todo esto no se reactive con los juegos de ese otro espejo, constituido por la pantalla cinematográfica, en tal aspecto un auténtico postizo, una prótesis de nuestros miembros originariamente *disyuntados*.<sup>4</sup>

El psicoanálisis establece la experiencia ante el espejo como una fase del ser humano, una cualidad de alienación que posibilita el reconocimiento y la instauración del Yo; me pregunto si no será esa alteridad,<sup>5</sup> más que un estadio,

---

<sup>3</sup> Christian Metz, *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2001), 63.

<sup>4</sup> Christian Metz, op. cit., 20.

<sup>5</sup> La presente disertación incorpora las nociones del sistema filosófico desarrollado por Xavier Zubiri en su trilogía *Inteligencia Sentiente*, donde la alteridad funda el modo de aprehender las

una condición que nos acompaña a lo largo de nuestra vida y es fundante de nuestra posibilidad de aprehensión y de construcción simbólica de mundos, gracias a la cual somos capaces, mediante una actitud que admite grados, de conectarnos con el influjo de las cosas o de asumir una mismidad que nos separe de ellas. “Todos vivimos acompañados de nuestro doble”,<sup>6</sup> dice Morin; de la disposición de aprehender las cosas mediadas por una alteridad radical, desde la que, toda realidad, incluso la nuestra, experimentada como el sistema complejo, unitario y coherente que nos confiere mismidad, puede ser desarticulada en atributos autónomos para su comprensión. Visto así, la fascinación por el *doble* cargado de *fotogenia*<sup>7</sup>, a la que Morin, siguiendo a León Moussinac, describe como *cualidad poética de los seres y las cosas*; no solo nos remonta a la fase infantil del espejo, sino al desdoblamiento chamánico practicado por el ser humano, al que erróneamente llamamos “primitivo”, pues la *magia* sigue estando presente en el horizonte contemporáneo y se manifiesta de modo diverso a través del folclore, los ritos o el arte de diferentes culturas, tanto entre miembros de comunidades asentados en aldeas como entre los pobladores de las urbes. Aunque el cinematógrafo significó un enorme avance tecnológico, al capturar y proyectar la apariencia de personas, animales y objetos en movimiento mediante luces y sombras, lo que realmente hizo fue develarnos nuestra alteridad primordial, encarnada en la ilusión fílmica, que ya había sido impresa como fantasmagorías danzantes sobre las cavernas paleolíticas; es ahí donde podríamos situar, con mayor justicia, los orígenes del cine.

Ha pasado más de un siglo desde que el cinematógrafo conmocionó a la audiencia con el secuestro de la realidad y aún nos seduce, porque representa, para nosotros, la posibilidad de retraernos a la percepción primaria en la que somos capaces de reconocer nuestro *ser kinésico* entramado en el flujo de las cosas, y porque como *significante imaginario*, nos remite a los fragmentos de memoria que también somos aunque hayamos olvidado, y cuya recuperación nos abre, mediante el rodeo de la imaginación, vías de construcción simbólica para delinear nuestro perfil y el del mundo desde ángulos inusitados. La ilusión fílmica no es, por tanto, engaño o evasión, sino posibilidad de volver al mundo, de encontrarnos en él como un momento de su urdimbre. Experimentar la realidad de este modo, no es una vivencia ingenua, sino primordial. Nos remite a lo que Merleau-Ponty llamaría

---

cosas como realidades para el ser humano, distinta a la aprehensión estímúlica de otros animales.

<sup>6</sup> Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, (Barcelona: Paidós Ibérica, 2001), 32.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 23.

nivel *preobjetivo* de la experiencia perceptiva, en donde es insostenible el dualismo que concibe la realidad humana como un compuesto entre cuerpo y mente, sino la vivencia de un cuerpo que es, en sí mismo, sujeto, en diálogo con su entorno. Toda racionalidad, toda consciencia o pensamiento objetivo presupone esta experiencia primera.

Si podemos hablar del yo y de su mundo a nivel de la consciencia, también podemos hablar del cuerpo-sujeto y de su mundo al nivel de lo preconsciente. Ahí no se da todavía distinción epistemológica entre el sujeto y el objeto. Mas no por eso deja de haber una vital o vívida relación dialéctica.<sup>8</sup>

Merleau-Ponty admite que en este nivel preconsciente se nos abre un campo en la sombra, donde avanzamos a tientas y es muy difícil de expresar en su profusa multiplicidad, aunque el arte lo intenta, porque como María Zambrano sugiere, la poesía persigue justamente esa heterogeneidad, paradójicamente homogénea a nuestra percepción como totalidad unitaria, busca alojarse en la multiplicidad desdeñada por la consciencia objetiva.

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas, y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura, ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita.<sup>9</sup>

Manuel Ballesteros también reconoce en el arte esta búsqueda de aprehender lo inefable, la experiencia primigenia de consonancia con el mundo en la que está soportada y puede fundarse nuestra existencia.

Cuando se afirma la verdad, se ha renunciado ya a la realidad; lo que se toca o se contempla con ese tacto apenas perceptible de la mirada que discurre, acoplándose a las masas de los colores o a los relieves y rugosidades de lo que se palpa, no tiene en sí verdad; pero sí, el absoluto en sí de la consciencia-mundo, de la mirada-objeto o de la mano que acaricia. La verdad de la piel, es el olvido de la piel, el repliegue del brazo y de la mano hacia la sombra en la que nada hay y donde sólo brilla,

---

<sup>8</sup> Frederick Charles Copleston S.J., *Historia de la Filosofía, 9: de Maine de Biran a Sartre*, (Barcelona: Ariel, 2000), 380.

<sup>9</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 41.

relámpago en la noche, la lumbre de un concepto. Sólo hay dos vías: o navegar por la oscuridad de lo verdadero, o por la oscura y muda realidad. La verdad es olvido y destrucción del mundo y de la vida. La mentira es olvido de la idea, salto a la libertad y a un océano móvil y sin fondo en que se encienden luminarias que refrescan el corazón. El arte es el espacio en que se acuña una mentira viva, en la que el hombre bebe lo que es su propio ser: un azar infundado, una apariencia sin raíces.<sup>10</sup>

Si la imagen filmica nos remite a nuestra situación básica de *cuerpo-sujeto* encarnado en el mundo, el cine, en su modalidad expandida, nos descubre con mayor intensidad esta experiencia primordial, puesto que rompe con la rigidez del soporte bidimensional y lo desborda, emerge de él y se funde con el espacio que transitamos, se desdobra en el tiempo en el que discurrimos.

Stan Van Der Beek se propuso, entre otros artistas, deconstruir el lenguaje audiovisual y con ello trastocar la experiencia estética del espectador, mediante la fusión del cine con otras artes, y las proyecciones múltiples en soportes y espacios no convencionales, en 1966 a esta nueva forma de producción y recepción de imágenes la llamó “cine expandido”, noción que después fue popularizada por Gene Youngblood en su libro publicado en 1970.

El cine, aún en su formato tradicional, contiene una sobrecarga de estímulos que lo vuelven, en palabras de Cristian Metz, más *perceptivo* y *extendido* que otras formas artísticas, puesto que moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes, aunque advierte *esta superioridad numérica desaparecerá si comparamos el cine con el teatro.*<sup>11</sup> Es claro que al escribir esto, Metz no tuvo en consideración las diásporas en las que se había comenzado a encaminar el cine y su progresiva conversión en otra cosa, sin por ello abandonar del todo lo que, hasta entonces, había sido. Más radical fue la visión de Edgar Morin, quien veinte años antes había declarado, como si se tratara de una premonición:

Desde su aparición en la tierra, el hombre ha alienado sus imágenes fijándolas en hueso, marfil, o en la pared de las cavernas. [...Pero] ha habido que esperar al cine para que los procesos imaginarios sean exteriorizados original y totalmente. Al fin podemos *visualizar nuestros sueños* porque se han lanzado sobre la materia real.<sup>12</sup> [...] Dovjenko profetizaba en 1931 un

---

<sup>10</sup> Manuel Ballester, *El devenir y la apariencia*, (Barcelona: Anthropos, 1985), 32.

<sup>11</sup> Christian Metz, op. cit., 57-58.

<sup>12</sup> Edgar Morin, op. Cit., 193.



cine sin pantalla, donde el espectador asistiría a la película como si se encontrara en el centro de la acción cinematográfica. [...] La pantalla se ha disuelto en el espacio. Los fantasmas están por todas partes. [...] La evolución del cine concluirá *cuando esté en condiciones de presentarnos personajes de tres dimensiones, coloreados y tal vez olorosos, cuando estos personajes se liberen de la pantalla y de la oscuridad de las salas para ir a pasearse por las plazas públicas y las viviendas de cada uno.*<sup>13</sup>

La producción y exhibición audiovisual en formatos expandidos, como la videoinstalación, el video-mapping o la realidad aumentada, incorporan dispositivos tecnológicos que no están presentes en el cine tradicional, pero estos solo aportan una innovación formal en la técnica aplicada a la creación de imágenes, como el cinematógrafo lo hizo también frente a la fotografía. La distinción profunda se manifiesta en la experiencia perceptiva del espectador, quien se ve impelido a participar en la obra como si le hubiera sido entregada una partitura abierta, que el mismo tuviera que instrumentar y ejecutar según su propia voluntad.

El espectador ya no asiste de forma pasiva desde su butaca a un espectáculo completo y cerrado que se despliega ante él, sin poder hacer nada para cambiar el curso de los acontecimientos. Y aunque la linealidad de la narrativa había sido transgredida ya, primero por el cine de vanguardia y posteriormente por el video arte, las imágenes y su estructura discursiva se mantenían contenidas en la pantalla, recludas por su frontera.

El cine expandido deconstruye las categorías constitutivas del cine bidimensional: tiempo, espacio y movimiento pierden su fijeza. Se materializan en presencias evanescentes con las que establezco una relación dialéctica, la sustancia lumínica cautiva mi percepción, la retiene y la guía, en tanto que mi comportamiento en su influjo determina también su plasticidad.

La excedencia o desbordamiento no es solo de la imagen, sino también del *cuerpo-sujeto* que percibe. Es verdad que en el arte siempre existe una exigencia de participación, pero ahora el espectador no solamente percibe y evoca, también compromete su cuerpo en un dinamismo dialéctico, que le lleva a habitar la obra como habita el mundo real, en ella se mueve y se imbrica, es un personaje más de

---

<sup>13</sup> Edgar Morin, op. Cit., 44-46.

su trama dislocada, quizá el protagonista, entra y sale a voluntad, y va trazando en su trayecto nuevas narrativas, que se intuyen infinitas, como ocurre en la vida.

Una analogía útil para explicar la experiencia con la imagen que se ha desbordado de su soporte y ha llenado con su textura el tiempo y el espacio cotidiano, es la descripción que hace Oliver Sacks sobre una de sus pacientes afectada por el síndrome de Charles Bonnet, característico de algunas personas cuya visión ha disminuido o desaparecido del todo. Este síndrome produce alucinaciones muy sólidas y reales que pueden ser bastante simples, como manchas o puntos, pero también complejas, como personajes estrambóticos bajando de carruajes muy ornamentados. Se trata del caso de una mujer que, en una ocasión, mientras veía un programa televisivo donde aparecían unas personas bajando de un avión, comenzó a ver diminutas réplicas de las figuras que salieron de la pantalla, continuaron su descenso y bajaron por el mueble de madera donde estaba el televisor.<sup>14</sup>

En el cine expandido, sucede lo mismo, la imagen emerge de la pantalla y se derrama en el espacio real, como en una proyección alucinatoria, con la diferencia de que su desbordamiento sí es efectivo. Esta distinción podría parecer suficiente para objetar la semejanza de la experiencia del cine expandido con el Síndrome de Charles Bonnet, considerando que la alucinación es íntima y privada, que no se instala en la fluencia de lo real. Pero sería caer de nuevo en la posición dualista que Merleau-Ponty trataba de superar con la postulación del *cuerpo-sujeto*.

Es verdad que también podríamos considerar al cuerpo de un modo puramente objetivo, de hecho, la ciencia médica lo hace de manera legítima, así, la neurofisiología puede explicar las alucinaciones como lesiones estructurales o deficiencias en la función de los lóbulos temporo-parietales, por ejemplo, pero el cuerpo objetivo no es la verdad de la experiencia fenoménica del cuerpo tal como lo vivimos. Quien sufre las alucinaciones puede incluso estar consciente de que aquellas imágenes o sonidos que irrumpen en su vida no existen en realidad, sin embargo, siguen ahí.

El alimento que el alucinado rechaza no está envenenado más que para él, pero lo es de un modo irrecusable. La alucinación no es una percepción, pero vale como una realidad, es la única que cuenta. El mundo percibido perdió su fuerza expresiva y el sistema alucinatorio la

---

<sup>14</sup> Oliver Sacks, *Alucinaciones*, (Barcelona: Anagrama, 2013), 33.

ha usurpado. [...] Esto es solamente posible si alucinación y percepción son modalidades de una sola función primordial por la que disponemos a nuestro alrededor de un medio de una estructura definida, por la que nos situamos ora en pleno mundo, ora al margen del mismo.

[...] Pero esta ficción no puede valer como realidad sino porque en el sujeto normal la misma realidad queda afectada en una operación análoga. En cuanto posee unos campos sensoriales y un cuerpo, el individuo normal lleva, también él, esta herida abierta por donde puede introducirse la ilusión.<sup>15</sup>

Más cercana al nivel preconsciente de la experiencia perceptiva, que subsiste en la vivencia estética del cine expandido, es la sensación alucinatoria del miembro fantasma, pero en un sentido inverso, es decir, como si fuera el mundo quien hubiera sufrido la amputación, y fuera yo, mediante mi percepción, quien le devolviera sus atributos perdidos. Imagino mi percepción como una prótesis de la *carne del mundo*, donde, como quien calza un guante, la realidad recupera un poco de su integridad mutilada. Es una imagen fantástica, una metáfora, aunque, de hecho, creo que esas amputaciones ciertamente suceden. A fuerza de justificar y naturalizar nuestras prácticas, nos familiarizamos tanto con el mundo tal como está, que nos olvidamos de él y lo mismo sucede con nuestro cuerpo. Pero el arte nos abre la posibilidad de traernos de vuelta, de hacer que renazca nuestra presencia, indubitable y renovada.

El cine expandido, además de comprometer mi cuerpo de manera extraordinaria, de hacérmelo presente al arrastrarlo a una percepción vívida y primordial, me lo devuelve situado en los márgenes difusos que separan lo *real* de lo *irreal*, despierta la razón en la sombra, la *razón poética* como adecuadamente nombró María Zambrano a ese estado liminal donde lo factual y lo ilusorio son indiscernibles.

No es mi intención detenerme, en este momento, a analizar el contenido filmico de ninguna obra particular, concluiré, sin embargo, con un ejemplo que me permita, al menos, anticipar algunas de las preguntas e intuiciones que me he propuesto desarrollar en subsecuentes esbozos acerca del cine expandido, particularmente en lo relativo al *montaje*, valiéndome de la posición más crítica ante este fenómeno de articulación, asumida por el crítico y teórico francés André Bazin, para quien *el montaje está prohibido* a menos que la discontinuidad esté

---

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Península, 1997), 354-355.

lo más enmascarada posible por la *transparencia* que impone el *raccord*; solo a través de esta *transparencia*, argumenta Bazin, el cine puede desempeñar su vocación *ontológica*, que consiste en reproducir lo real respetando al máximo su esencial característica: la *ambigüedad*, determinada por el hecho de que, “en el mundo de lo real, [todo lo que acontece, ocurre en un tiempo y espacio continuo y] ningún acontecimiento está dotado de un sentido determinado a priori.”<sup>16</sup> Ahora bien, contrario a lo que sugiere Bazin, presumo que es, justamente en el *montaje* en donde se inscribe y despliega la condición de *ambigüedad* acontecida en la experiencia perceptiva del cine expandido, pero se trata de un fenómeno de articulación diferente y que va más allá del *montaje contenido* entre los márgenes del cuadro cinematográfico, al que provisionalmente llamaré *montaje desbordado* y *montaje performativo*. Los tres tipos de montaje constituyen los momentos de un único fenómeno experimentado por quienes aprehenden la obra, podríamos considerarlos como tres niveles cuya estructura, siendo diversa, coexiste en un proceso de despliegue, por lo que cada nivel es comprensivo del anterior e incoativo del ulterior y tanto su distinción formal como su potencial evocativo se funda en la *apertura* de nuestra *co-actualización* con las cosas aprehendidas, es desde esa apertura que podemos establecer fragmentos y dotarlos de autonomía.

Para entender, al menos superficialmente, en qué consiste esa apertura, imaginemos que estamos ante una película o mejor, que recorremos la sala de algún museo en donde están expuestas las fotografías de artistas que nos gustan, Cartier-Bresson y Sebastião Salgado, por ejemplo, tendríamos que decir que cada una de esas fotografías, son, de algún modo, obras cerradas, y que, aunque en efecto se congregan, hilvanan y dialogan entre sí, a partir de una concepción curatorial, no pierden por entero su condición de clausura, pues a pesar de provocar en nosotros, los espectadores, como pueden hacerlo las artes en general, una conmoción evocativa, su contenido permanece fijo y anclado en la superficie de su soporte. Por otro lado, la convergencia de recursos materiales y audiovisuales en una pieza de cine expandido articulan una obra de carácter a la vez unitario e intrínsecamente abierto, en el que la experiencia perceptiva reúne simultaneidad, disrupción y azar, fundados en la actualización dinámica del cuerpo del espectador y los contenidos liberados de la obra.

---

<sup>16</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine*, (Barcelona: Paidós, 2005), 72-74.

Si para André Bazin el *montaje* era una superchería que debería evitarse con la finalidad de instaurar en la imagen fílmica la *ambigüedad* de lo real, esa *ambigüedad* es co-sustancial al *montaje* propio del cine expandido, que ya no está solo en el dispositivo, sino que se ha desplazado al perceptor. Nuestra inmersión es ahora en un *significante imaginario*<sup>17</sup> que ha salido de sí, y que supone una experiencia que consiste en un extraordinario y dinámico atemperarse a una realidad inusual que ha sido atravesada por la perpetua indeterminación de su contenido, de la forma en que aparece y de la estructura en la que se ordena; nuestro *cuerpo-sujeto* se vuelca y encarna en un mundo, en cuyo seno se han trastocado nuestros referentes habituales.

Imaginemos que nos situamos una noche en la explanada del Centro Cultural Tijuana, durante el festival inSITE2000, buscamos un lugar para ubicarnos entre la multitud de personas con quienes compartimos un sentimiento de curiosidad y expectación; progresivamente, la semiesfera blanca e inanimada del domo adquiere una contextura orgánica, viva; somos testigos de su insólita transfiguración en una cabeza femenina de dimensiones colosales, una gigante polifacética, que hilvana, a través de múltiples rostros y voces heterogéneas, un relato común, una urdimbre en la que se invocan vivencias dolorosas y se traslucen cuerpos de mujeres heridas, violadas, muertas, ignoradas.<sup>18</sup>

Son testimonios de mujeres que trabajan en la industria maquiladora de Tijuana, a quienes Krzysztof Wodiczko colocó sobre la cabeza un dispositivo de circuito cerrado que él mismo diseñó para capturar y amplificar el rostro en *extreme close-up*. En sus declaraciones, algunas pregrabadas y otras en vivo, hablan del acoso sexual, la violencia doméstica, la desintegración familiar, la brutalidad policial, el abuso y la precarización laboral, la subordinación que padecen en su condición de mujer migrante; experiencias personales o íntimas que irrumpen en el espacio público y visibilizan las violencias soterradas por un sistema necro-político que no es privativo del contexto que habitan, sino que subyacen en la estructura de muchas sociedades.

---

<sup>17</sup> O podría llamarle *significante performante*, como sugirió el Dr. Armando Andrade Zamarripa durante una sesión de tutoría de mi proyecto de investigación doctoral.

<sup>18</sup> Consúltese *Tijuana Projection*, obra realizada por Krzysztof Wodiczko en el CECUT, durante el 23 y 24 de febrero de 2001.

La experiencia de este cine liberado y radicalmente abierto nos inquiera de formas inusitadas; en principio, ya no es posible atribuir a la obra ninguna determinación unívoca, definirla como película documental, representación teatral, bio-drama, performance, instalación, *mapping*, arte-acción o testimonial, cualquier denominación terminaría siendo reduccionista o insuficiente a su *imagen-mutante*,<sup>19</sup> que se resiste a la clasificación. ¿En dónde se ubican los márgenes espaciales de la obra?, ¿En el lugar donde las mujeres comparten su experiencia, en la semi-esfera convertida en su rostro, en la explanada o se extienden más allá y penetran la ciudad?, ¿Quién desempeña el papel protagónico?, ¿Las mujeres reales que dan su testimonio o el *doble* de ellas proyectado en el domo?, ¿Qué rol desempeñamos los espectadores?, ¿Es equivalente al del artista convocante?, ¿Por qué Wodiczko prefirió realizar una obra de este tipo en lugar de una película documental?, ¿Cuáles son las posibilidades combinatorias y de hibridación en un cine que sale de sí?, ¿Somos los receptores también ejecutantes, co-directores, montadores?, ¿Cuántas formas de experimentar la obra existen?, ¿Cambia el contenido, la forma o la estructura de la obra cuando nos desplazamos en su interior?, estas preguntas apuntan a cualidades formales y estructurales de la obra, sin embargo, su aprehensión nos suscita, también y de manera más honda, inquietudes que nacen en nuestra dimensión ética y anímica, a las que únicamente podemos encarar desde nuestra intersubjetividad volcada en esa realidad fascinante a la que estamos abiertos y que se constituye, con nosotros, en nuestro mundo fenomenológico, que es, en palabras de Merleau-Ponty, el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro.

El pequeño mundo privado de cada uno está, no yuxtapuesto al de todos los demás, sino rodeado por él, extraído de él, y todos son un *Sintiente*. [...] No hay aquí un problema de alter ego, porque no soy yo quien ve, no es él quien ve, sino que una visibilidad anónima nos habita a ambos. [...] En cuanto vemos a otros videntes, no tenemos ante nosotros tan solo la mirada sin pupila, [...] por otros ojos somos plenamente visibles a nosotros mismos.<sup>20</sup>

La imagen liberada del cine expandido nos compromete no sólo a nivel intelectual, anímico y volitivo, sino también somático, el contenido liberado de la ilusión

---

<sup>19</sup> Armando Andrade Zamarripa, "Imágenes-mutantes en el cine performativo," en *Más allá de la imagen, aproximaciones a los fenómenos visuales*, ed. Ricardo López León (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019).

<sup>20</sup> Maurice, Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 128-130.

filmica nos interpele y demanda con perentoriedad nuestra implicación, para, así, constituirse en el material simbólico necesario al esbozo de utopías que nos impulsen a la transformación de nuestra propia realidad y la del mundo.

## FUENTES

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel y Vernet, Marc. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2005.

Metz, Christian. *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997.

Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

Sacks, Oliver. *Alucinaciones*. Barcelona: Anagrama, 2013.

Zubiri, Xavier. *Inteligencia Sentiente: Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza, 1982.

Zubiri, Xavier. *Inteligencia Sentiente: Inteligencia y logos*. Madrid: Alianza, 2002.

Zubiri, Xavier. *Inteligencia Sentiente: Inteligencia y razón*. Madrid: Alianza, 2001.

---