



Gabriel Cabrejas
Cine líquido. Estética de mercado en el cine americano (1990-2020)
Mar del Plata
Eudem
2022
493 páginas

PALABRAS CLAVE: CINE – ESTADOS UNIDOS – GÉNEROS – MEDIOLÓGIA
KEYWORDS: CINEMA – UNITED STATES – GENRE – MADIOLOGY

Entre el plano general y el plano detalle

Franco Denápole¹

En *Cine líquido*, Gabriel Cabrejas encara una tarea ambiciosa: dar cuenta de las últimas tres décadas de producción cinematográfica estadounidense. En otras palabras, el autor debe urdir una red de palabras lo suficientemente amplia para contener desde las fobias proyectadas en los *lock up films* hasta los excesos nacionalistas de las películas bélicas; tanto los *suspense* anticomunistas como los exabruptos xenófobos del cine de invasiones; al mismo tiempo el poshumanismo de las películas de *cyborgs* y la misantropía *gore* que rezuma de las historias sobre zombies. Cabrejas adopta una mirada panorámica, pero su marcha es minuciosa y pormenorizada. A lo largo de diversas secciones, el autor pasa revista de las producciones famosas y las desconocidas, las malas y las buenas, todas aquellas que definen los géneros que le interesan. Estos son los que se prestan al “pensamiento

¹ Estudiante del profesorado en Letras, UNMDP. Adscripto de la materia Semiótica (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades) y de Guion (Tecnatura Universitaria en Comunicación Audiovisual, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño). Becario CIN. Editor en jefe de la revista digital de cine y literatura *Letraceluloide*. Mail de contacto: fdenapole@gmail.com

múltiple”, noción de Esteban Ierardo que Cabrejas recupera con el propósito de declarar sus directrices metodológicas: “abordar procesos culturales saliendo de los compartimentos estancos para cruzar disciplinas como la filosofía, la literatura, la historia social y del arte, la mitología y las ciencias duras” (Cabrejas, 2022: 468).

Es en las lindes del libro donde Cabrejas se ocupa de delimitar su perspectiva, y, también, de dimensionar su lugar de enunciación. Aquí entran en escena sus paratextos, por ejemplo, uno de sus prólogos, dedicado a “críticos, cinéfilos y espectadores” (Cabrejas, 2022: 15). Desglosa allí un particular reparto de lo sensible, al decir de Rancière (2020: 19), aquel que se da entre estos tres integrantes del ecosistema de amantes del cine. En este esquema, deudor de aquel que Dominique Chateau establece en *Cine y Filosofía*, el crítico, profesional de la opinión, se encarga de aconsejar, amparado por su reputación de estudioso, pero cuestionado por el cinéfilo a causa de su intimidad excesiva para con la industria. A este último y al espectador los separa la pretensión de una erudición especial, puesto que “solo él sabe de qué se trata el arte” (Cabrejas, 2022: 17). El público, ajeno a los criterios que definen la legitimidad de la palabra, “espera y se cautiva, o se enoja y refunfuña”, “goza y comparte” (20). Por último, a una distancia prudente de todos ellos, se encuentra un cuarto modelo, el “observador”, aquel que “se nutre de todos, y alternativamente asesora, critica y se admira, pero, sobre todo, piensa” (21). Cabrejas se define observador de cine, y, por lo tanto, procura pensarlo, echando mano no solo de conocimientos disciplinarios diversos sino también ejercitando las aptitudes de los tres grandes tipos de *cinemagoer* al mismo tiempo.

Mirada camaleónica entonces, que se despliega a lo largo y ancho del panorama de producciones “americanas” (como, no sin ironía, las llama el autor), específicamente del “(abhorrecible) cine comercial”, puesto que *Cine líquido* es un “libro *negativamente* transgresor ya que hinca su dentadura en el *mainstream* del título, y raramente encuentra, raramente busca, el filón *calisográfico* (...) compatible con el *cinema d’art*”. Así define y defiende su objeto, cuyo valor radica en “su gravidez social e histórica” (Cabrejas 2022: 25), eso que Cabrejas busca palpar a lo largo del texto. Para ello, se vale de un tipo de proceder peculiar, que se aleja de la pura disquisición teórica y de la dura reflexión filosófica y evita también limitarse al análisis formal o a la obligada comprobación de una tesis psicológica o sociológica. Echa mano, sí, de conocimientos de estas ramas del pensamiento, pero en función de su tarea, que no es solo la de trazar vínculos entre películas, sino utilizar el cine como puerta de entrada a una cultura, hacer lo que él llama una “*historia cultural*” (468) y que vincula al concepto de *mediología* de Régis Débray: “el establecimiento de correlaciones posibles y verificables entre las actividades simbólicas de un grupo humano (religión, ideología, literatura, arte), sus formas de organización y su modo de comprensión, de archivo y de circulación de las huellas” (468).

El camino no es otro, por lo tanto, que el de la organización de un corpus de películas siguiendo un criterio principalmente genérico. Cabrejas acumula una cantidad pletórica de referencias fílmicas, cuyas historias va enlazando a medida explora una trama mayor, la de esa particular especie cinematográfica y los lazos que la vinculan con el devenir socio-cultural de Estados Unidos. En este punto, el autor debe ceder al menos en parte a la necesidad de una estructuración de su libro, cuyo contenido se multiplica cada vez que una nueva película regresa a la memoria, o se rebela una idea por la que merece la pena que detenerse un momento. Una lucha entre la búsqueda de cierta previsibilidad en los asuntos sobre los que va a trabajar y el deseo caprichoso de “hablar de otra cosa”. Es sintomática en este sentido la disposición de los capítulos del libro tal como se aprecia en el índice. Los paratextos parecen proliferar “a la Macedonio”, rechazando la vocación organizadora en función de una serie de interrupciones que enriquecen la figura y el marco de enunciación del resto del libro. Es el caso de los dos prólogos: el ya discutido anteriormente y otro escrito en plena fiebre de la pandemia del COVID-19, que Cabrejas no puede sino vincular a las distopías (no tan) futuras de la ciencia ficción norteamericana. Están también los llamados “interítulos”, digresiones en las que se definen algunos de los marcos ideológico-teóricos del enfoque del autor. También los capítulos finales, uno especialmente dedicado al vínculo cine-poshumanidad, dos epílogos que recogen lo sembrado a través del libro y esbozan las primeras conclusiones, y un “póslogo”, es decir un “después de la palabra” en el que Cabrejas pinta un cuadro nostálgico acerca del tema principal de su obra: la creciente agorafobia, la “paranoia hacia el Otro” (Cabrejas, 2022: 470) que encierra a las personas en su casa y las mantiene lejos de las salas.

El meollo de la cuestión lo encuentra el lector en los capítulos propiamente dichos, denominados *storyboards*, en los que el autor, imitando a un hilandero, va estableciendo relaciones entre películas, ideologemas, símbolos y discursos pertenecientes a la cultura estadounidense. El criterio de organización es, eminentemente, el genérico. Así, por ejemplo, el primer capítulo versa sobre el cine político. En éste, Cabrejas revisita casos en los que se manifiesta aquella visión del cine de Hollywood según la cual el sistema puede tener problemas, pero es “esencialmente bueno”, “corregible” (56). Narra también el paso desde un cine optimista en cuanto a la posibilidad de cambio a otro teñido por el desánimo ante el avance de las políticas neoliberales; o la densidad semiótica de la figura del presidente que encarna casi de forma unánime la imagen del héroe salvador, y el séptimo arte se revela (aquí Cabrejas cita a Žižek) como un duro “aparato ideológico del Estado” (2022: 65).

Al igual que en el caso del primero, al segundo *storyboard* le dedica el autor menos tinta que a los posteriores. Trata aquí un subgénero peculiar, el de los “filmes

de fuga”, categoría en la que también se desempeña la figura del espía. El punto de partida en este caso es el contexto de la Estados Unidos posterior a la Guerra Fría. En el cine se proyecta el nuevo villano del siempre renovado sueño paranoico del gigante del norte: el inmigrante. Nueva “carne de guion”, como dice Cabrejas. Pero el verdadero protagonista de los filmes de esta época es el *ronin*, el héroe que ha perdido su lugar en el mundo luego de la caída de la Unión Soviética. Hollywood reorganiza sus tropas al discriminar entre el agente secreto y el marine: sobre el primero se deposita la carga semiótica negativa de un quehacer inmoral, mientras que el segundo se sostiene como representante del “espíritu de sacrificio” (Cabrejas 2022: 87) que enorgullece al pueblo norteamericano. Explora también el autor el vínculo cine-género-nacionalismo al hablar de los héroes de acción, “machos iracundos hacia el rival, dulces y sensuales hacia las damas” y “la desencajada crueldad [que] es su manera de ejercer jurisprudencia fuera de cualquier licitud limitante” (101). El mapa que sigue Cabrejas no responde a una lógica temporal rígida, sino que se desenvuelve a partir de asociaciones libres, ideas que provienen de diversos marcos teóricos y que lo llevan a saltar de una época a la otra, puesto que, por ejemplo, “puede cambiar el contexto histórico, pero siempre existe el estadounidense virtuoso en romper las reglas cuando son injustas” (126). Dicho de otro modo, el rizoma que se desarrolla a lo largo del libro responde al estímulo de la interpretación socio-histórica, del cruce entre semiología, filosofía y psicología, y en su devenir, elude la estructuración cronológica.

El enfoque psicológico se fortalece en el cuarto *storyboard*, acerca del *lock up film*, categoría dentro de la cual Cabrejas ubica aquellas películas en las que se refleja otra de las enfermedades sociales de Estados Unidos: “el mito patrio de las armas y la institucionalización del todos contra todos en una sociedad gradualmente más injusta [que] se traslada al primado de la sangre” (Cabrejas 2022: 151). Al igual que lo hace en los episodios precedentes, el autor parte de una hipótesis enmarcada en el análisis cultural para luego trazar líneas de lectura que ponen a dialogar a las películas. Aparecen en este caso las historias en las que en la defensa de la familia se equipara a la defensa de la patria. Para desarrollar esta relación Cabrejas cita la noción de Carl Jung de “la casa como sede del alma” (152), a partir de la cual avanza hasta alcanzar otra de sus hipótesis transversales, la idea de que “el concepto de casa-morada-hogar es concéntrico a la propiedad-familia-sociedad, traspapelado en la custodia de los valores superiores al individuo” (154).

El quinto *storyboard* es el más extenso del libro. Está dedicado exclusivamente al cine de *zombies* a partir de tres períodos claramente distinguidos: el primero, que se vincula a la cultura haitiana y la creencia mágico-religiosa del vudú; el segundo, en el que se produce una mutación a partir de la cual la figura del no-muerto se vuelve objeto de la paranoia distópica de la ciencia ficción; y el tercero,

en el que ocurre la cristalización de la que es para nosotros la imagen más reconocible del *zombie* como cerebros, a partir de las películas de George Romero. Hay, como siempre, una línea de lectura que el autor señala al principio del capítulo, la del *zombie* como

metáfora de la sociedad de consumo o mejor, metonimia. Jóvenes y adultos tecleando el *whatsapp*, escuchar música embudidos en auriculares sin poder salir del puente adictivo que les cierra los oídos entre paréntesis, la cultura de la soledad comunicada (...) todo contornea una comunidad robotizada, hipnótica, nunca del todo viva, o sí viva pero no viviente. Imposible no asociarlos a la gente que algune vez vivió y ahora apenas sigue caminando (Cabrejas 2022: 211).

Con esta definición como punto de partida se extiende Cabrejas demostrando un amplio conocimiento no solo de los entramados teóricos que le permiten interpretar, sino una enciclopedia envidiable, producto de su experiencia cinéfila. Aparece, como siempre, la figura del “observador” del que habla al inicio del libro, que no es ni mero consumidor ni crítico inflexible, y tampoco filósofo que usa al cine como coartada. Tarea, vale la pena repetir, harto desafiante, la de encarar un tratamiento pormenorizado de semejante corpus de obras, sin perder de vista los hilos conductores, las grandes ideas que guían su pensamiento.

Queda, luego de este vasto recorrido, hablar de la ciencia ficción propiamente dicha, y las dos grandes tendencias que la definen según Cabrejas: la distopía y la utopía. Los conceptos, de naturaleza eminentemente espacial, son materia prima rica para el autor y le permiten recorrer (y reformular), en este sexto *storyboard*, los múltiples mundos posibles que representan las escenografías hollywoodenses.

De lo dicho se deriva que la mayor contribución del libro de Cabrejas tal vez sea el encuentro entre el espectador voraz y el pensador riguroso, capaz de esquivar los lugares comunes. Una perspectiva que es, al mismo tiempo, la del crítico y la del consumidor, la del amante y la del analista. Una mirada capaz de ver el árbol y el bosque al mismo tiempo; de pivotar entre el plano detalle y el general; de diseminar y recoger, abriéndose camino dentro del laberinto proliferante del cine norteamericano.

Referencias bibliográficas

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.