

## Benjamín e Imamura. Barbarie e Infelicidad de la experiencia en el arte.

*Bárbara Lama Andrade*

Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Concepción  
[blama@udec.cl](mailto:blama@udec.cl)

Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 2023-07-09  
ACEPTADO: 2023-12-07



### RESUMEN

El presente trabajo quiere problematizar los textos de Walter Benjamin *Experiencia y pobreza* y *El Narrador* desde sus consecuencias en la concepción de barbarie. Para ello se propone el arte como lugar de levantamiento de una paradoja: el autorretrato en tanto manifestación artística que busca reafirmar la experiencia arte/vida y, en la obra de Shōhei Imamura para la película *11'09''01 September 11*, en que ésta exhibe su anomalía en la imposibilidad de narración de toda experiencia.

### PALABRAS CLAVE

guerra, experiencia, arte, lenguaje y narración.

### ABSTRACT

The present article seeks to analyse and problematise two pieces of work of Walter Benjamin, *Experience and poverty* and *The Narrator*, about their consequences in the conception of Barbarism. For this, Art is proposed as a place to raise a paradox: the self-portrait as an artistic manifestation that seeks to confirm the art-life experience and, in the work of Shōhei Imamura for the film *11'09''01 September 11*, in which it exhibits its anomaly in the impossibility of a narrative of any experience..

### KEYWORDS

war, experience, art, language and narrative.

## 1.-

Hay obras de arte que son célebres por su belleza, por su técnica, por su ingenio o audacia. Hay obras de arte que emocionan por su expresividad, su prolijidad, en fin, por su porfía. Pero hay otras, no pocas pero las menos, en las que en ella se engendra la retórica, la duda, la estructura si se quiere del deseo mismo de la declamación. Se podría pensar que desde el nacimiento del autor como personaje moderno (Barthes, 1999: 66) este ejercicio está debidamente sacramentado en la firma de la obra. Pero en una seguida constancia, el autor no ha dejado de estampar su huella en el lenguaje, como si no bastara escribir su nombre para recibir halagos o castigos, para responder preguntas o hacerlas; pareciera querer demostrar con pruebas, con marcas su lugar en el proceso de creación. No propone solo, muy elocuentemente, un lenguaje que dialogue, o discuta, con su tiempo, sino más bien, consciente de ello, reclama su derecho quizás vanidoso de marcar su autoría en el discurso. Esta, si se puede llamar felicidad de declamación, se entiende como actividad creativa que de alguna u otra forma trae consigo un murmullo, un aroma, una brisa, migas de pan que el artista deja en la obra. Pero quizás es más que el gesto travieso de dejar pistas, antes bien el artista busca aparecer, ya sea a través de temas, técnicas, alegorías o simbolismos y así impedir que la subjetividad del espectador olvide o pase por alto las condiciones de posibilidad estéticas y discursivas dadas por él. De ahí la noción de felicidad en el sentido positivo del término, en tanto circunstancia o suceso que produce un estado, cuños grabados a fuego en la activación misma de la obra de arte que vuelve aurática la presencia del autor en su lectura.

Estos gestos se encuentran salpicados en casi todos los Tiempos Modernos. En tanto metodología podemos verlos en trabajos como los de Miguel Ángel prescindiendo de ayudantes para marcar su oficio en un guiño de autonomía y orgullo, o en Doménico Theotocopoulo, El Greco, (1541?-1614) buscando un horizonte de exaltación manierista en un lenguaje personal y agitado. Pero también en detalles y triquiñuelas al interior de la obra. Por ejemplo en el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, del pintor flamenco Jan van Eyck (1390-1441). La obra, fechada en 1434, que, con muchas controversias sobre su condición de documento testimonial, quiere dar cuenta de la condición de autenticidad de la boda. Para eso van Eyck utilizará estrategias como espejos y reflejos, y así ya no solo muestra a los esposos sino también los signos inequívocos de su presencia. En este caso, la inclusión del autor como testigo del enlace ya con su reflejo en el espejo, ya en la firma, no solo reclama su autoría escribiendo su nombre sino directamente testificando su asistencia "*Johannes de Eyck fuit hic 1434*" (Jan van Eyck estuvo aquí en 1434).

Es sabido que Velásquez estudió y se inspiró en esta obra para pintar *Las Meninas*. Foucault hace referencia a ello cuando, a propósito de su estudio sobre la obra del español, llama "sutil sistema de esquivos" (Foucault, 2008: 21) a la estrategia de visibilidades incompatibles en las que el artista es retratado en el momento creativo de pintar pero que por las condiciones referenciales que da en la obra no se representa más que la imposibilidad de lo representado; en otras palabras, así como el espejo de van Eyck desestabiliza las miradas al reflejar al pintor en el lugar del espectador, así Velásquez se erige como protagonista de un cuadro que nos mira mirándolo, pero desconcertándonos al cambiar contenidos, aspectos e identidades en cada uno de los signos de su obra desestabilizándonos incluso a nosotros mismos.

Esta felicidad también podemos encontrarla en gestos tan sistemáticos, exhaustivos y en ocasiones obsesivos como los autorretratos. Desde diversos discursos y lenguajes, artistas investigan su propio cuerpo, y en ocasiones su psiquis, queriendo problematizar su condición de creador. En este universo conocidas son las series de Albrecht Dürer (1471-1528), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Francisco de Goya (1746- 1828), Gustav Courbet (1819-1877), Pablo Picasso (1881-1973), Francis Bacon (1909- 1992), Andy Warhol (1928-1987), Lucian Freud (1922-2011), Gerhard Richter(1932-), Chuck Close (1940-) Yosumasa Morimura (1951-), Cindy Sherman (1954-), por nombrar algunos ejemplos muy estudiados.

De este modo laxo podríamos decir también que la felicidad es condición de posibilidad de la creación, o mejor, en tanto que agenciamiento y satisfacción, la creación es el acto de felicidad por excelencia, por más tristeza y oscuridad de la que hable o contenga la obra. Ella es la constatación y presentación del acto creativo. Pero entonces, ¿cuál sería entonces la manifestación de la infelicidad? ¿Será acaso que lo contrario de la felicidad de declamación es la mudez?

## 2.-

Michel Foucault en el Prefacio de *Las palabras y las Cosas*<sup>1</sup>, se pregunta, a propósito del ensayo de Jorge Luis Borges *El idioma analítico de John Wilkins*<sup>2</sup>, sobre qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata. Dice, “Borges no añade ninguna figura al atlas de lo imposible; no hace brotar en parte alguna el relámpago el encuentro poético; sólo esquivaba la más discreta y la más imperiosa de las necesidades; sustrae el emplazamiento, el suelo mudo donde los seres pueden yuxtaponerse [...] Lo que se ha quitado es, en una palabra, la célebre “mesa de disección” (Foucault, 2008: 11)

Para Foucault es el orden lo que erige en las cosas su ley, orden que nos orienta a mirar desde cierto lugar, desde cierta forma y con determinada atención.

“Es ahí donde una cultura librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instaura una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores, de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma que hay un orden” (Foucault, 2008: 14)

Ese orden anterior a las palabras, a las percepciones, anterior a “la cultura” y sus modos de ser, ejerce influencias sobre los campos posibles de representación, ya sea en sus teorías y preguntas, como en sus calificaciones e interpretaciones. Sobre ese lugar, o en ese lugar se manifiesta la cultura. Así, la pregunta que lo moviliza es “sobre cuál espacio el saber se ha constituido, sobre el fondo de qué a *priori* histórico” (Foucault, 2008: 15)

Entonces, ¿qué sucede cuando esa “mesa de disección” en la que están todas y cada una de las palabras, los gestos, y sentidos se pone en duda o definitivamente es quitada? ¿Es posible, como se pregunta Foucault, que se dé la imposibilidad de pensar? ¿Es posible esa situación? ¿Cómo, bajo qué condiciones quedamos mudos, infelices? ¿En dónde es posible encontrar esa mudez?.

1 *Les mots et les choses, Une archeologie des sciences humaine*, Gallimard, 1966.

2 Publicado por primera en la colección *Otras Inquisiciones*, 1952.

## 3.-

Walter Benjamin, en su ensayo *Experiencia y pobreza*<sup>3</sup>, reflexiona sobre las condiciones materiales en las que se inscribe el ser humano de principios de siglo XX, y sentencia que la cotización de la experiencia ha bajado. A este respecto constata un hecho, la gente que volvía de la Primera Guerra Mundial volvía muda, sin experiencias para contar. “Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en el paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosión y corrientes destructoras, estaba el mínimo quebradizo cuerpo humano” (Benjamín, 2008: 168). Así mismo, se queja “ya nadie pregunta a los ancianos por consejos o busca en los proverbios una palabra que los oriente, no son más que frases ingeniosas perdidas entre la información que circula en libros”. (Benjamín, 2008: 168). La posibilidad de la valoración del aprendizaje y la construcción de la identidad por medio de relatos, palabras y ritos perdurables que se transmitan de generación en generación portando la sabiduría de un pueblo de boca en boca, ya no es posible. (Benjamín, 2008: 168).

Para Benjamin estos no son hechos que den cuenta de una crisis de experiencias privadas y, por lo tanto, mediadas por las vicisitudes de la subjetividad, sino consecuencias de un tiempo histórico en que la humanidad en general confió que el desarrollo de la técnica traería el progreso y por lo tanto el bienestar y en este camino la certeza de la experiencia fue devorada, aniquilada por la sobresaturación y el cansancio de la modernidad. Así, más pobres en experiencias comunicables, el ser humano se vuelve un sujeto disociado y mudo.

Y es que de lo que habla Benjamín no es sobre el encuentro de mundos diversos sino sobre la catástrofe que significa el exterminio de formas y sentido por la explotación de la técnica. Para él, sería el desarrollo de la técnica, en su manifestación en la guerra, lo que trae como reverso la pobreza de la experiencia comunicable como hasta entonces era conocida, pues, más que ampliar la experiencia destruye su campo de referencia o, usando la metáfora de Foucault, “la mesa de disección”.

A este respecto, Benjamin pone en cuestión la experiencia misma en tanto que la relación con la verdad se da en la experiencia en su agenciamiento con mundo, “las experiencias” son el modo en que el existente se relaciona con las verdades de la existencia, su “desmentido” implica una crisis estructural (Benjamin, 2008: 12). En otras palabras, la identidad que determina esa experiencia queda en cuestión si su condición de identidad y pertenencia desaparecen “en la subversión de la historia misma”, (Benjamin, 2008: 12) Así, la crisis de la experiencia coincidiría con el fin del arte de narrar sobre todo porque para él, el narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo (Benjamin, 2008: 96).

Aquí es importante destacar que en su ensayo *El Narrador* la posición ética atraviesa todo el discurso. Y es que el lenguaje se entiende como matriz del discurso. “Llama a la palabra por su nombre, la arranca destructivamente del

contexto, pero precisamente con ello la llama de vuelta a su origen”. (Benjamin, 2008: 48).

Un ejemplo de la valoración de la experiencia comunicable en el arte de narrar, la podemos encontrar en una hermosa escena al término de la película francesa de 1981 *La guerre du feu*, de Jean-Jacques Annaud. Cuando los protagonistas vuelven a su tribu con el conocimiento del fuego, bajo un clima distendido y con la confianza de haber logrado el objetivo, en el lenguaje que tienen tratan de contarles a sus compañeros sus hazañas habiendo gestos que permiten comprender que hablan de mamuts.

Este deseo de contar, de construir una narrativa de lo ocurrido, es decir, de ficcionar el pasado arma una lectura para el presente, erige la necesidad no solo de revivir una experiencia, en este caso el viaje, sino de vivir para contarla: culturas que dialogan entre sí buscan poner dialécticamente en lenguajes previos cosmovisiones nuevas. El viaje, la odisea, sería en este caso un buen ejemplo en el que la narración no solo permite contar algo que pasó sino que construye comunidad en la medida que abre la posibilidad al escucha de construir expectativas éticas nuevas para su propia cosmovisión.

Para Benjamin, campesinos y marineros han producidos en cierta medida su propias estirpes de narradores (Benjamin, 2008: 62). La figura del narrador aparece así en su valor de uso, no se limita a describir la realidad sino que la modifica en el consejo. Para Pablo Oyarzún, Benjamin entiende al narrador en tanto que aquel que en su acto narrativo no emite juicio o dictamina sentencia sobre modelos de comportamiento, antes bien, abre la palabra en el espacio del lenguaje tratando de cuidar y contener a toda criatura, animada o inanimada, de suerte que la contenga en su irrepetible individualidad (Benjamin, 2008: 49) La justicia busca, aquí, el “cuidado de toda criatura” (Benjamin, 2008: 50). La gravedad de que la narración se haya perdido radica en que con ello una praxis social ha muerto. Una relación para con la alteridad del otro y una relación para con uno mismo se ha modificado para siempre.

Benjamin constata en la catástrofe de la experiencia, en la pobreza de nuestras experiencias la aparición de la barbarie. De griego *βάρβαρος*, que significa “el que balbucea” y luego del latín *barbārus*, bárbaro fue un término peyorativo generalmente usado para referirse a los extranjeros que no dominaban la lengua (helénica y posteriormente la latina). Camilio Rossel lo explica así “ésta exclusión de la palabra común, de la *ἡ κοινή* (Koiné), hacía que el *βάρβαρος* no pudiera participar del decir, y por lo tanto no pudiera participar en el conocimiento de la verdad ni de las decisiones de la polis, pues, tal como señala Aristóteles, la condición política deriva de la capacidad del habla. De ahí la acepción de infra humanidad implicada también en dicho vocablo” (Ponce: 44).

La exclusión de la comunidad del habla arroja al extranjero a la rudeza e incivilidad. Se le asocia al tosco, al incapaz, al inhábil, al rústico falto de educación, sofisticación y cultura. En este sentido, la barbarie está siempre en desventaja en tanto no es competente para entender, porque participa desde una relación de inferioridad en la verticalidad que instala el civilizado, es decir, el *civitas*, el ciudadano romano que ya luego el patriarcado capitalista

3 Publicada en *Die Welt im Wort*, Praga en 1933.

nomina varón ilustrado, sujeto, hombre, caucásico, europeo, de razón. Al bárbaro se le hermana, entonces, al salvaje, que debe ser domado, conquistado y doblegado en una distancia difuminada que lo inscribe en el límite con lo animal y en muchos casos a la mujer..

#### 4.-

Pero la barbarie también supone una posibilidad. Frente a la desolación de la ausencia de “mesa de disección”, se erige una experiencia del todo nueva que permitiría “comenzar desde el principio, empezar de nuevo, a pasárselas con poco, a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra y ni a siniestra” (Benjamin, 1989:169). Esto da para pensar en las posibilidades de creación del ser humano desestimando los horrores cometidos y redificando al ser humano desde cero. Para imaginar y construir el futuro desde una noción moderna del sujeto, Benjamin rescata la noción de barbarie del socavón ideológico que culturalmente desestimó todas sus condiciones y cualidades comparándolas con el deber ser de la cultura patriarcal ilustrada y la deja brillar en su condición revolucionaria y de “*tabula rasa*” (Benjamin, 1989: 169). Esta dualidad de la noción de barbarie refleja bien la condición política o ética en la que se inscriben sus señas de la historia.

Un buen ejemplo de esto es la película de producción francesa *11'09"01 - September 11*. Estrenada el año 2002 para recordar el atentado a las Torres Gemelas y el Pentágono el 11 de septiembre de 2001, da testimonio de la resonancia del suceso en todo el mundo. Once directores de distintas partes del mundo realizaron cortos que tenían como pie forzado utilizar los números de la fecha como duración máxima del corto: 11 minutos, 09 segundos, 01 centésimo. Entre ellos estaba Samira Makhmlbaf, Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrisa Uedraogo, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu, Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn, Shōhei Imamura.

Cada uno propuso una mirada diferente que permitía integrar y proponer lecturas transversales al evento terrorista. La propuesta, entonces, tuvo la virtud de dar cabida a lecturas dispares y disímiles incluso en sus miradas políticas sobre el evento: mujeres de Bosnia, niños en Burkina Faso, chilenos exiliados en Londres, estado-unidenses de la tercera edad, musulmanes en los EE.UU., sordomudos, japoneses, periodistas judíos, iraníes, todos tocados de una u otra forma por ese momento de inflexión.

De todas ellas, hay una especialmente interesante para el estudio que nos convoca en su relación con la pobreza de experiencia y la barbarie. El corto sin título del nipón Shōhei Imamura nos lleva al pasado y cuenta la historia de Yukichi, un soldado que, después de combatir para el emperador Hirohito en la Segunda Guerra Mundial en el ejército imperial japonés, vuelve a su pueblo convertido en una serpiente. No habla, no camina, no se queja. No se acurruca. No está herido, no vuelve odiando. Se arrastra sin ocupar las manos, desplazándose con el solo balanceo de su cuerpo, come animales enteros y sin masticar solo lo traga. Vive en una jaula. Lo despiertan con un palo. Le hablan pero no escucha. Cuando lo miran saca la lengua haciendo el sonido de las serpientes.

El pueblo está consternado. Se sentían orgullosos de mandar a sus hombres para que lucharan y murieran por el honor de su país y su emperador y ha vuelto uno de sus mejores convertido en serpiente salvaje. Temen que la vergüenza caiga sobre ellos pero sobre todo le temen a él. Su madre cree que aunque haya vuelto como serpiente lo importante es que ha vuelto. Lo acaricia, le da alimentos pero

él, llevado por el instinto, muerde la mano que le da de comer. Su abuela se molesta porque come ratones: El abuelo había nacido el año de la Rata y no puede comprender que Yukichi no sienta vergüenza de comérselas. No entienden por qué cambió tanto.

En una escena de la película las perspectivas se aclaran. La esposa comparte con su amante su consternación y dudas. El amante está más informado que ella y lo comprende mejor, se compadece de Yukichi pensando que quizás qué horrores vio, y es que ha oído decir que hay un nuevo tipo de bomba que cayó en Hiroshima. Al final de la película le abren la puerta de la jaula para que escape y se vaya, pero siembra más caos, a saber, se come los animales del pueblo. Quieren encontrarlo para que el resto no se entere que en el pueblo el soldado con decoraciones se ha convertido en serpiente y se come las gallinas de los campesinos. En la búsqueda la esposa lo encuentra y le pregunta si ser hombre lo asquea tanto. Él no contesta, antes en un único y final gesto humano mira la luna roja y redonda en el cielo, luego entra lentamente en el río, se sumerge, y es llevado por la corriente. En ese minuto aparece una serpiente en una roca que, salpicada por el agua de la cascada del río, parece decirnos lo que reza un texto escrito en japonés “There is not such thing as a Holy War”<sup>4</sup>. Las nociones de deber, honor y obligación fuertemente encarnados en la población nipona se ven enfatizadas y nos recuerdan una escena previa con otro texto escrito:

*“The fighting rages at every point on the horizon  
What now remains of my homeland?  
Even when I returned long ago  
Many had already been killed”<sup>5</sup>*

Esta película de Shōhei Imamura parece adscribir a las discusiones previas de este ensayo. Como si quisiera decirnos que la devastación de la Segunda Guerra Mundial también algo ha dejado mudo en su cultura. Sabido es que después de la rendición de Japón miles de aviadores y soldados se suicidaron; sabido es que pese a que el emperador Hirohito no fue enjuiciado ni dimite por los crímenes de Guerra es obligado a renunciar a su estatus divino que tenía por derecho desde 1889 y Japón pasó de ser una soberanía imperial a una monarquía constitucional.

Así, desde la distancia temporal y tecnológica, Imamura habla, se expresa, construye un lenguaje cinematográfico; su obra es constatación de la felicidad de hacer una película permitida por el trecho y la técnica. Pero desde ahí problematiza la mudez que hay en él y en su cultura si no por lo visto, por lo perdido. De ahí que el personaje principal no tenga nada que decir; es que ya no hay habla, ¿será que el pueblo japonés se suicidaba por quedarse sin lenguaje referencial?

Yukichi se ha convertido en un ser humano sin habla, sin categorizaciones para el relato, un extranjero, un bárbaro, un infrahumano que venido en serpiente se arrastra, engulle y devora a su abuelo.

Así también, es importante rescatar los signos que deja del budismo en la película. Imamura ya en otras películas había trabajado con animales y la guerra<sup>6</sup>. Representado en diversas esculturas de buda, pide cuidado y compasión por todas las criaturas del universo para preservar el orden universal. Por ello el alegato de la abuela sobre comer la rata no es antojadizo, inscribe la cosmovisión en la que está inscrito. El cuidado de toda criatura, incluida la simbólica pero especialmente la que se ha dado cuenta que la guerra no es buena, no es casta ni santa. No puede hacer como que nada pasó porque no tiene lenguaje para volver atrás. Aquél que ha visto la destrucción del ser humano por la mano de la técnica, aquél que ha presenciado la devastación de la bomba atómica, aquel que lo único que comprende es el río, la luna, las nubes sobre él, ha perdido el mundo como lo entendía, no tiene mesa de disección y lo único que le queda es adentrarse en el río y encontrar la muerte.

4 “No hay tal cosa como guerra santa”.

5 “Las luchas estallan en cada punto del horizonte ¿Qué queda de mi patria? Incluso cuando regresé hace mucho tiempo, Mucho ya había sido asesinado”.

6 En todas el sentido de la soledad e imposibilidad de comunicarse. Muy conocida es su película *Unagi* (La Anguila) 1997, que trata de un hombre que ha matado a su esposa y que una vez que sale de la cárcel tiene como mascota a una anguila. En la película de 1998 *Kanzo Sensei*. Dr Akagi, la aprendiz del doctor Akagi quiere regalarle una ballena y se ofrece para cazarla.

## 5.-

Cuando Gadamer busca los fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica encuentra en la historicidad de la comprensión su principio fundamental y comprende la obra de arte como respuesta a una pregunta posible (Gadamer, 2012: 331). Con ello el intérprete gana terreno en tanto que está en sus manos desentrañar lo que desde Schleiermacher se ha venido problematizando como el Círculo hermenéutico de la comprensión: comprender el todo desde la individualidad y lo individual desde el todo (Gadamer, 2012: 360). Para ello se entiende la obra de arte en términos históricos, es decir, inscrita en un paradigma y por lo mismo fruto de su tiempo. En respuesta, en diálogo, en comunión y frontera con la contingencia histórica y discursiva de quien produce pero a la vez siempre abierta y dialogante con quienes la leen.

Si esto es así, la obra nunca puede ser muda. Siempre interrogada por quien la lee, significa o cifra. No sería entonces tanto producción de conocimiento como desarme del mismo. Así, la obra de arte, es ella signos expuestos y siempre contingentes, enteramente presentes que exigen e interrogan.

Pero así también el arte, producto de una vivencia, también quiere volver signo aquello que lo ha dejado mudo. Lo encapsula y revisa, no para acotarlo o comprenderlo sino antes bien para compadecerse.

La necesidad de justicia que atraviesa la experiencia queda como enredada en las aristas de la producción plástica que nos devuelve un imagen distorsionada, siempre díscola, repleta de metáforas y alegorías que la dominan, pero a su vez queriendo abrirla. Apertura que nos devuelve la domesticación del miedo a quedar mudos, la segura distancia que nos permite mirar la catástrofe de la experiencia desde la catarsis aristotélica que contiene, encapsula, exhibe los signos de la cultura naturalizados en un devenir que el arte quiere, sin tocar, desarmar en los signos y los discursos que tienen por centro las cosas del mundo.

Esto significa que el arte sería un medio que permite reconocer el mundo incluso en su esquizofrenia. Y es que ocupa los signos de la cultura. Los tensa, los descentra y tuerce. Y aquél que desee desentrañar su jugo deberá hacer el ejercicio siempre semiótico de estudiar y examinar los signos de su discurso tantas veces engañosos, otras solapados o demasiado serviles.

En otras palabras, el arte exige de manera radical una relación con el signo. Obliga a acercarse a la obra en sus partes, sus relaciones, su entorno y sus discursos; y ahí donde podríamos estar frente a una película ridícula porque el ser humano no es una serpiente y no se comer a los abuelos, vemos una hermosa metáfora del ser humano y su barbarie. En este caso pareciera ser que Imamura también le recuerda a Estados Unidos que no olvida que alguna vez también voló sobre sus ciudades lanzando lo inimaginable y destruyendo la imaginación.

## BIBLIOGRAFÍA

FOUCAULT, MICHEL. (2008). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. 2a ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

FOUCAULT, MICHEL. (2002). *La hermenéutica del sujeto*. Curso en el Collège de France (1981-1982). México: Fondo de Cultura Económica.

BENJAMIN, WALTER. (2008). *El Narrador*. Santiago: Metales Pesados.

BENJAMIN, WALTER (1933) “Experiencia y Pobreza”, en BENJAMIN, Walter (1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. ediciones.

GADAMER, HANS-GEORG. (2012). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.

ROSSEL, CAMILO.) “Una mirada simio-estética al problema de la significación en la música y el arte”; en PONCE de la FUENTE, Héctor; DALMASSO María Teresa (eds.) *Trayectos teóricos en semiótica*. Santiago: Lom.

## WEB

RIVERA LETELIER, HERNÁN. (2009). <https://vimeo.com/111652156>. La contadora de películas.