

Lo intenso: montaje, artificio y animalidad en *Hombre con H*

Por Esteban Dipaola*

Resumen: El artículo propone un abordaje analítico de la película *Hombre con H* (*Homem com H*) dirigida por Esmir Filho, que se plantea a partir de resaltar la técnica del montaje definida en el film como estructura narrativa para delimitar el carácter de la representación de lo real en tiempos de pura visibilidad y para fundamentar las condiciones de representación de la vida del artista popular brasileiro Ney Matogrosso a partir de lo que se define como lo intenso en cuanto síntesis de tres formas: devenir animal, la multiplicidad, la anormalidad. Sobre esa argumentación se problematizan los nuevos efectos de la mirada en el cine de este tiempo y las búsquedas estéticas para representar las vidas “basadas en hechos reales”.

Palabras clave: montaje, representación cinematográfica, Ney Matogrosso, música popular, devenir-animal.

O intenso: montagem, artifício e animalidade em *Hombre con H*

Resumo: O artigo propõe uma abordagem analítica do filme *Homem com H* (2025), dirigido por Esmir Filho, que se constrói a partir do destaque da técnica de montagem, definida no filme como estrutura narrativa para delimitar o caráter da representação do real em tempos de pura visibilidade; e para fundamentar as condições de representação da vida do artista popular brasileiro Ney Matogrosso, a partir do que se define como intenso, enquanto síntese de três formas: devir-animal, multiplicidade e anormalidade. Com base neste argumento, problematizam-se os novos efeitos do olhar no cinema contemporâneo e as buscas estéticas para a representação de vidas "baseadas em fatos reais".

Palavras-chave: montagem, representação cinematográfica, Ney Matogrosso, música popular, devir-animal.

The Intense: Staging, Artifice, and Animality in *Hombre con H*

Abstract: This article proposes an analytical approach to the film *Homem com H* directed by Esmir Filho, which is based on highlighting the editing technique defined in the film as a narrative structure to delineate the nature of the representation of reality in times of pure visibility and to establish the conditions for representing the life of the popular Brazilian artist Ney Matogrosso based on what is defined as the intense as a synthesis of three forms: becoming animal, multiplicity, and abnormality. Based on this argument, the new effects of the

gaze in contemporary cinema and the aesthetic quests to represent lives "based on real events" are problematized.

Keywords: montage, cinematographic representation, Ney Matogrosso, popular music, animal becoming.

Fecha de recepción: 29/12/2025

Fecha de aceptación: 24/02/2026

Introducción

Considerando todos los cambios culturales y estéticos ocurridos vertiginosamente en los últimos años y atendiendo al advenimiento de una hipermodernidad de lo puramente visible,¹ es posible sostener con firmeza que la imagen sigue siendo una estructuración de hechos, que incluso en la diversidad de lo visible del tiempo presente ha prescindido de la representación, pero no del ordenamiento de un modelo de construcción de la mirada.

Sería temática de otra discusión valorar si el cine visto por plataformas posibilitó el resurgimiento de una modalidad pasiva del ver, que, en principio, se contrapone al "cine de vidente", con el que Gilles Deleuze (2005) pensó la etapa moderna de la cinematografía con la "imagen-tiempo". Lo cierto es que la imagen cinematográfica provista en los hogares familiares mediante las

¹ La caracterización de la época presente como hipermoderna se debe a una concepción que estudio en mis investigaciones sociológicas, donde distingo modernidad, posmodernidad e hipermodernidad. La modernidad caracterizó un modelo estable de la vida social que puede situarse en el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. La posmodernidad identifica un período que ha sido definido en la bibliografía sociológica como de crisis y debilidad de los relatos fuertes de la tradición y un pasaje a narrativas mínimas o débiles de la vida social. La hipermodernidad significaría el desenlace de esa crisis con el advenimiento del modelo financiero de producción de la acumulación capitalista, que condujo ya no a una crisis de grandes relatos, sino al vaciamiento de todo relato. La hipermodernidad es la caracterización del vaciamiento narrativo de la experiencia.

plataformas consigna modalidades de visión que transfiguran el ordenamiento de los hechos y las relaciones de la imagen con lo real.²

Esta alusión a las incidencias que las plataformas tienen en el registro de la imagen y en las narrativas de cine en la actualidad la presento para considerar algo que se convirtió en constante del estilo cinematográfico de la época y que también opera para el análisis que me propongo en este artículo. La referencia es a que las películas más producidas y elegidas por las grandes plataformas y, a la vez, más reproducidas en ellas son las que se anuncian como “basadas en hechos reales”. La narrativa cinematográfica más que nunca necesita del artificio de la realidad como condición verídica de la trama y esto profundiza una condición como es la expansión de la representación.³

La singularidad de la imagen cinematográfica producida para su exposición viral a partir de las plataformas reconfigura lo que en el cine moderno y también contemporáneo se había podido definir como una crisis de la representación, en algo que altera ese postulado porque forma nuevamente el campo de referencia de la imagen con lo real bajo la expansión de esa representación. En otros términos, por expansión de la representación entiendo y defino un modo complejo de la imagen que trabaja sobre artificios y simulaciones de lo real que no tienen efectos reales en la imagen y en la narrativa. Es decir, la representación de lo real no implica una relación con la verdad de los hechos narrados, o también, lo que la imagen muestra y dispone en una trama es un

² Es importante admitir también que se erige una transformación del visionado al establecer una nueva modalidad de percepción y recepción de la imagen en la vida cotidiana. El VHS y luego el formato DVD y finalmente lo digital modificaron las formas de mirar y de recibir en presente a la imagen y en un ámbito privado, sin embargo, la masificación de las imágenes mediante las plataformas de *streaming*, derivaron en una disposición de la imagen a un inmediato *click*, su traslado en dispositivos como teléfonos, tablets, etc. y finalmente, en la posibilidad de una mirada fragmentaria y episódica que reclama otro modo de comprensión de la narrativa en el cine actual.

³ La figura “basado en hechos reales” no debe ser pensada como una continuidad de la previa dimensión ideológica de “impresión de realidad”, que se sustentaba en la pretensión de una objetividad empírica sobre lo real que sentenciara como verdadera la reproducción de lo real; en la actualidad la afirmación “basado en hechos reales” pretende espectacularizar la mirada sobre la realidad advertida. Supone que el espectador no observa la reproducción de la realidad sino su doble espectacularizado.

relato no consistente con la experiencia, que a veces ni siquiera reclama su verosímil. En este sentido, la presentación de los films como “basado en hechos reales” introduce ya en la propia enunciación el carácter de una elaboración de artificios configurados, justamente, en una hipermodernidad donde lo único que puede aceptarse como real es lo estrictamente visible, lo capturado como imagen.

En este artículo el objetivo es abordar estas cuestiones fundamentales que revelan alteraciones del campo cinematográfico haciendo foco en la película *Hombre con H (Homem com H)*, escrita y dirigida por Esmir Filho,⁴ para desarrollar la necesidad de la imagen de traducir intensidades y transformaciones y también la manera en que la película observa no solamente la “vida real” del artista brasileiro Ney Matogrosso, sino además la transformación del mundo en sus relaciones y en sus modalidades de relación con lo visual.

El montaje: de la opacidad a la transformación

La película *Hombre con H* narra la historia de vida de Ney Matogrosso, un artista y cantante popular brasileiro, que desde los años setenta del siglo XX en adelante, a partir de un estilo provocador en sus representaciones sobre el escenario y de una voz especial y singular reconvirtió la escena artística y musical de Brasil. En ese relato de vida se conocen los inicios desde la partida de su casa ante la violencia de un padre autoritario, el conocimiento y la experimentación del mundo fuera del hogar, hasta su crecimiento artístico, su ascenso y popularidad y también los efectos de la crisis epidemiológica en los años ochenta con la aparición del virus HIV. En este punto, el film contextualiza adecuadamente las épocas y los distintos signos estéticos en el transcurso de los años, aludiendo al período dictatorial en Brasil, el lugar preponderante que tuvo la censura y también las transformaciones estéticas de los vestuarios, la música y los lugares de exposición.

⁴ La película está basada en el libro “Ney Matogrosso: A biografía”, de Julio María.

Si bien la película narrativamente se compone sobre los registros de este tiempo actual donde lo visual debe continuamente suceder y la imagen no puede disponer de reposo, la composición del montaje posibilita la emergencia de signos que connotan el régimen de la imagen y el estilo de su discurso. Esta constitución del montaje se percibe principalmente en el registro de los colores: desde el inicio con la infancia de Ney de Sousa Pereira, su crecimiento en el marco violento de su hogar, su alistamiento en la Armada y hasta sus primeras relaciones amorosas, la imagen conduce su narración mediante colores opacos, que envuelven oscuridad y profesan una tensión con una vida carente de plenitud y gracia; como si ese muchacho todavía no encontrara el camino que efectivamente le permitiera salir del hogar familiar. Esta opacidad está regida por un montaje todavía sin vértigo, como si la continuidad narrativa fuera solamente el seguimiento de una historia de vida. En esta parte de la historia, la opacidad de la imagen es la de la vida: Ney, luego de dejar el ejército, entrelaza una relación amorosa con un personaje posesivo y celoso y se mantiene dentro de una estructura de sumisión y violencia.

Luego de un nuevo encuentro entre Ney y su padre, en el que este sigue presionando a su hijo para que no se defina por lo artístico y consiga un trabajo en el marco de los regímenes y propósitos institucionales y sociales de la época, la imagen traduce un cambio en el que la opacidad se reconstituye en una paleta de colores y luces que se intensificará a medida que la película avanza y la vida ya del artista Ney Matogrosso deviene en un permanente proceso de transformación. Este modelo de formación de la narrativa se define en el montaje, cuando desde el inicio se alterna la imagen de un niño feliz en el medio de la selva amazónica explorando el espacio y la vegetación, con las primeras imágenes de una transformación representada en colores fuertes como parte de una experiencia monstruosa.

Este efecto se vuelve bien preciso en el film cuando el protagonista se encuentra junto a una amiga cantando echados sobre la cama y ella le indica

que “el mundo debe conocer esa voz”, pero el relato combina un registro espiritual, porque a Ney en la “tirada de cartas” le ha salido tres veces seguidas la que simboliza a la muerte, significando ello que una nueva vida comienza para él. En esta parte del film el montaje une la mirada abierta e indefinida en el horizonte de Ney con la carta cuyo símbolo es la muerte. Sobre el régimen del espíritu nace, entonces, un nuevo régimen de la imagen que proyecta el relato cinematográfico, cuya síntesis es una gama de colores vivos en un montaje más vertiginoso que abre la historia “basada en hechos reales” a la deriva de lo intenso.

Primera forma de lo intenso: devenir animal

Una transformación del ser no es simplemente un cambio de personalidad o de actitud o de ideas a seguir. La transformación se determina por una práctica que atraviesa a todo el ser promoviendo en éste una nueva vitalidad o el origen de una potencia que instituye un nuevo dominio del cuerpo. Gilles Deleuze define esa transformación suprema bajo la figura del devenir y, concretamente, del “devenir animal”,⁵ que no es una lógica de deducción en la que el sujeto que deviene se convierta en un animal, sino la diferencia entre la conversión que implica volverse otra cosa de lo que se es, respecto de la transformación que consiste en envolver las fuerzas propias para producir lo diferente. Entonces, el “devenir animal”, siguiendo siempre a Deleuze en sus términos, es producir una realidad nueva donde el sujeto se transforma, y no se trata de un medio de evolución, sino de otras formas distintas de alianzas con lo real. “Huir es producir lo real”, afirma Deleuze, para indicar que huir no es escapar ni evadirse, sino inscribir direcciones nuevas, abrir el cuerpo y el espacio a una intensidad diferente (Deleuze y Parnet, 1980), y lo que ocurre con el protagonista de la película es perfectamente esto: Ney de Sousa Pereira da curso a su transformación, su devenir animal cuando enfrenta el mensaje del

⁵ Si bien es en el libro escrito junto a Félix Guattari, *Mil Mesetas*, donde la figura del “devenir animal” es primeramente expuesta, en distintos textos Deleuze ha desarrollado la idea bajo la comprensión de una transformación que resulta por el desborde de toda concepción binaria limitativa de la potencia del ser.

espíritu, la secuencia de que la carta de la muerte aparezca tres veces seguidas. El espíritu siempre es tres. En ese devenir animal nace Ney Matogrosso, que no es una continuidad del anterior, sino una fuerza diferente, una experiencia de transformación que altera toda la dimensión del ser y que ya ni siquiera puede denominarse como ser. Las máscaras en los rostros de esa etapa de transformación lo simbolizan. Como una figura nietzscheana que se funda en el enmascarar la voluntad de una nueva ficción, el devenir animal de Ney Matogrosso es la estructura ficcional que transforma su condición de estar “basado en hechos reales”. El espíritu es, entonces, el proceso de un cambio, una modificación radical del ser y la opacidad de su historia precedente; es espíritu convertido en nómada y una nueva experiencia de luminosidad. Continuando con lo que mencioné de Deleuze: “Los nómadas no tienen ni pasado ni futuro, tan solo tienen devenires, devenir-mujer, devenir-animal, devenir-caballo: su extraordinario arte animalista. Los nómadas no tienen historia, solo tienen geografía” (Deleuze y Parnet, 1980: 37).

Conviene insistir aquí en el modo que el montaje posibilita atender a este propósito visual del film, porque el trabajo sobre la duración de la imagen expresa la nueva realidad del hombre transformado, enmascarado, travestido. La intensidad de lo visual reporta la intensidad y variación de Ney, su despliegue como Ney Matogrosso, su voluntad de transformación de lo real. Ney Matogrosso es a partir de entonces una multiplicidad, máscaras infinitas, una fuerza pura de lo intenso que arrasa incluso las mismas lógicas del espectáculo en donde se presenta o se realiza. Lo intenso es el régimen de expresión de las transformaciones que arrollan toda vida anterior y la traman en una alianza con el porvenir. En ese sentido, el devenir animal de Ney Matogrosso no es otra cosa que la creación de vida.⁶

⁶ Si bien aún no se han escrito estudios sobre este film, conviene aquí complementar la idea con una referencia a la reseña que escribe Juan Pablo Russo para el sitio escribiendocine.com, donde enuncia: “Esmir Filho parte de esa corporalidad para estructurar el relato. La cámara se acerca, observa, acompaña. La alternancia entre ficción y performance habilita una zona intermedia en la que lo biográfico se funde con lo escénico. Lo que se cuenta no responde a

La capacidad de transformaciones estéticas, estilísticas y musicales, según relata la película, que el artista Ney Matogrosso realiza durante su vida, evoca una experiencia de lo heterogéneo y de la multiplicidad. La película insiste en hacer de la imagen algo intensivo, por lo que se mencionó antes acerca de que el montaje constituye otra velocidad narrativa, cuando el espíritu se transforma, pero además porque la luminosidad en la imagen permite apreciar un cambio de estado que es también un cambio de época y una alteración del espacio y del campo visual. La película sostiene esto en su régimen de visibilidad y en sus formas de afección de la imagen. Se conforma a la par que se desplaza de lo opaco a lo límpido, expresando otro tipo de actualización de la imagen y desde ello también de lo narrado (Deleuze, 2005). Los conflictos del protagonista ya no ubican en primer plano la relación familiar o filial con su progenitor, ni tampoco con la estructura institucional de la modernidad que determinaba una modalidad de vida totalizante, en cambio, se vuelven conflictos atravesados por una hipermodernidad que hace interceder en la vida a los flujos y a lo efímero como condición del tiempo, promoviendo una subjetividad en la que el desplazamiento y la audacia es más efectiva que el detenimiento en la estabilidad y el conjunto. Ney Matogrosso ha dejado de ser uno, se ha limpiado y despejado de la opacidad para devenir una intensidad diferente, para devolverse a sí mismo como lo intenso y cristalizar en el brillo un relato biográfico completamente diferente al institucionalmente destinado.

En este caso, lo intenso es un modo de atribución de la vida, de la multiplicidad que significa la vida, de comprometer la vida con una fuerza diferente. Esta experiencia vital de Ney Matogrosso se constituye también en la estética de la expresividad fílmica de "Hombre con H", por lo que mencioné relativo al montaje, pero más todavía por el carácter fundamental de la representación expandida, si se recuerda que entendemos por esto un registro de una vida basada en hechos reales, pero que dentro de las formas visuales de la

una cronología de hechos, sino a un mapa de emociones y gestos que configuran una subjetividad en construcción" (Russo, 2025).

hipermodernidad no requiere del verosímil para producir su efecto. Lo visual de la imagen inscribe ella misma su propio procedimiento de representación expandido en las simulaciones de las intensidades vitales que experimenta una época.

Es posible decir, entonces, que una época expresa su propia intensidad. Si pensamos en el inicio de la metamorfosis de Ney Matogrosso, puede indicarse que está ligado a las propias transformaciones del mundo de una modernidad sólida a una hipermodernidad de flujos y de perspectivas abiertas. Una transformación cultural que afectó también a los cuerpos, a las percepciones sensoriales y a las modas. La experimentación con sustancias y también la exploración de la creatividad fuera de los cánones formales de los sistemas del arte. A su vez, el advenimiento de una idea de “fin del arte” que se correspondía con la emergencia de un trabajo sobre la repetición y la transformación, en el que el *pop* señalaba el rumbo.

Estas transformaciones sociales, culturales, institucionales, artísticas, afectivas, etc., se definen en la película a partir de la singularidad y la intensidad de un personaje fenomenal en la escena artística brasilera de los años setenta y ochenta. Por esto, Ney Matogrosso es una experiencia de intensidad en este film, en tanto la experiencia de su vida revela las condiciones y transformaciones de todo un modelo cultural que afectó el desarrollo histórico de la constitución de subjetividad. La representación expandida que se revela ante el film está explicada en esa especificidad: los hechos reales de la vida del protagonista son la permanente simulación de todas las vidas posibles que emergieron con aquellas transformaciones de la trama cultural global.

Segunda forma de lo intenso: la multiplicidad

La multiplicidad realiza el despliegue del devenir haciendo de la imagen la experiencia de lo diverso. En la expansión representativa, el cine ya no puede identificarse con la reproducción de los hechos, sino que forma capas de

simulación de esos hechos captadas como un medio visible de la realidad. En *Hombre con H*, lo intenso tiene la forma de la multiplicidad justamente porque no hay en el devenir ningún efecto de imitación y no es nunca lo igual aquello que ordena los hechos de la imagen, por eso resultaría inconsistente señalar que la película retrata la vida de Ney Matogrosso, porque una vida se define por su transformación y aquello que hay en lo que es la vida ya ha devenido una vida diferente y una intensidad distinta.

Las etapas plasmadas en el relato fílmico son capas de multiplicidad en la experiencia vital que es y significa Ney Matogrosso, y por eso es tan determinante que el montaje derive los momentos de lo opaco a lo límpido y colorido fundando el efecto de la intensidad de una vida que no puede representarse en figuras binarias ni en dialécticas de oposición. En este sentido, Deleuze explica: “Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela [...] Se acabaron las máquinas binarias: pregunta-respuesta, masculino-femenino, hombre-animal, etc.” (Deleuze y Parnet, 1980: 6).

El propio filósofo también indica que devenir es algo imperceptible, y que no se ilustra en una transformación que ofrezca sus evidencias en grados, sino que son actos que contienen signos y afectos de lo vital. En esto se expresa la intensidad de Ney Matogrosso en su modalidad de lo múltiple, un desafío a los segmentos de filiación institucional para abrir los flujos de otras líneas de vitalidad posible. Cuando Deleuze explica esto, indica correctamente que todo individuo está constituido por un modelo de segmentariedad dura: un modelo lineal que se representa como familia-profesión; trabajo-producción; también, escuela-fábrica-retiro. Todas las disposiciones institucionales que segmentarizan la vida normalizada. Asimismo, el filósofo revela que también tenemos líneas de segmentariedad flexibles y a las que llama moleculares, y que van trazando modificaciones y desvíos, otros tipos de impulsos, y en ese nivel se producen los devenires como constituyentes de la multiplicidad de lo

vital. En este sentido se comprende que: “una multiplicidad se define, no por los elementos que la componen en extensión, ni por los caracteres que la componen en comprensión, sino por las líneas y dimensiones que implica en intensidad” (Deleuze y Guattari, 2015: 250). Por esto puede afirmarse que toda multiplicidad está siempre desbordada, fluyendo indefinidamente y sin momento de origen ni tampoco certeza de un final o detenimiento.

Sobre estas reflexiones resulta posible decir que la película sobre la historia de vida de Ney Matogrosso muestra aquello mismo que se argumentó, es decir, que una vida se conforma y constituye entre diferentes ritmos y velocidades, que la vida es abrir grietas en el propio cuerpo para alojar otras formas afectivas y que la intensidad de algún modo significa participar de los desvíos y de sus mezclas hasta volverse germen de un fenómeno diferente a la normalidad.

Tercera forma de lo intenso: la anormalidad

Michel Foucault entendió que la construcción del modelo de una sociedad normal se hizo a partir de la legitimación de discursos capaces de regular el saber de una época, como fueron la medicina, la psiquiatría y el derecho. Entonces, la formación de una cultura es propia de una articulación de discursos que definen y valoran lo real y lo verdadero para un momento histórico determinado. Este tipo de formación discursiva sostiene una regularidad institucional para definir los cuerpos, las sexualidades, las identidades y representa como ajeno todo aquello que representa un exceso sobre lo normal. Si esto lo pensamos de acuerdo con lo explicado previamente acerca de Deleuze, se puede argumentar que las formaciones discursivas instituyentes de una legitimidad de lo normal se complementan bien con la dimensión de las segmentariedades duras de Deleuze y el régimen de filiaciones binarias que la sostienen. A su vez, la segmentariedad flexible que Deleuze introduce para dar cuenta de los desvíos que dan la expresividad molecular para la condición de lo múltiple y que posibilitan el despliegue plural

e intensivo del devenir animal en tanto ruptura con todo origen y régimen binario, también tiene su articulación con la experiencia de la anormalidad que presenta Foucault y que puede señalarse como la tercera forma de lo intenso que en las capas de la película *Hombre con H*, puede identificarse en la experiencia y la vida de Ney Matogrosso. Deleuze y Guattari comentan algo de esto mismo a partir de la concepción de la anomalía, que no es la excepcionalidad ante la regla que indica plenamente lo anormal, sino lo que enfatiza lo desigual, lo fuera de lugar, lo dislocado, por eso afirman: “Todo Animal tiene su Anomal. Queremos decir, todo animal considerado en su manada o su multiplicidad tiene su anomal” (Deleuze y Guattari, 2015: 249). En definitiva, lo anomal no es sencillamente lo anormal, pero sí es el despliegue de la anormalidad o de la excepción en una multiplicidad.

Para Foucault (2008) hay tres figuras de anormalidad que son el exceso respecto a los regímenes de discurso de las sociedades: la primera de estas es el “monstruo humano”, que es una combinación de lo imposible y lo prohibido, haciendo ruido en el marco legal y jurídico de las instituciones. El monstruo humano es un exceso ante el discurso regular sobre el que se ha fundado una idea de naturaleza. La segunda figura es la del “individuo a corregir”, y en este caso la definición de los cuerpos y de las sexualidades a través de las disciplinas modeladas institucionalmente son las que se ocupan de normalizar a los desviados para reubicarlos en la corrección. Finalmente, la figura del “onanista” ligada a la regulación de la intimidad y de la sexualidad en el régimen familiar.

Las tres formas o figuras de anormalidad identificadas y definidas por Foucault coinciden con las relaciones del relato en el montaje de la película que aquí fuimos identificando. La anormalidad es otra experiencia de lo intenso en la historia contada sobre Ney Matogrosso, y que en el film *Hombre con H* aparece de distintas maneras: el individuo a corregir puede situarse en la primera parte, donde los colores opacos de la imagen todavía representan las líneas de

segmentariedad dura y filial que impiden el devenir. Aquí, Ney de Sousa Pereira sostiene la violencia y el autoritarismo de su padre, se alista en el ejército y se conduce disciplinadamente sobre el segmento natural y normal de la corrección. La violencia del padre informa como órgano de disciplinamiento que corrige al niño para formarlo como un cuerpo apto para la exigencia de la vida institucional y en vistas de la ley. Desde esa opacidad que la pantalla exhibe se despliegan los primeros desvíos que desenvuelven segmentariedades flexibles y que fuerzan el devenir animal bajo la forma de monstruo humano. En esa transformación y con las tres cartas de la muerte que presentan a la vida de Ney Matogrosso en contraste con Ney de Sousa Pereira, lo que se revela es lo monstruoso, aquello que dimensiona la sexualidad y el cuerpo exponiéndolo, haciendo de este carne viva y fuerza natural. Pero, sobre todo, en esa transformación queda revelado también el onanista, Ney Matogrosso viviendo su sexualidad y su erotismo sin las objeciones del pudor y del encierro, volviendo a su cuerpo y su deseo efecto público, afectando inclusive la mirada del padre que llega también a comprender que su incorregible hijo es el monstruo que lo ama y con quien no puede hacer otra cosa más que identificarse.

Conclusiones: las imágenes de la intensidad y de la vida

En su último texto publicado y cuyo título es *La inmanencia: una vida...* Gilles Deleuze (1995) enuncia formalmente que la vida no es al final de cuentas otra cosa que un devenir. Transformarse es en lo que consiste vivir y hacerse de la vida propia, de su intensidad y sus infinitas multiplicidades.

Es necesario en el tiempo presente hacerse nuevamente la pregunta sobre la vida del cine, y que, al igual que ocurrió siempre, es la pregunta sobre el montaje: ¿cuál es la esencialidad del montaje cinematográfico cuando las imágenes son todo lo que hay para ver?

Si puede decirse que el montaje hacía visible el relato en el cine, en esta época compleja en la que las pantallas fundan todos los actos vitales, el montaje puede entenderse mejor como aquello que hace posible la intensidad de las imágenes, y esto significa que en este tiempo no se trata de reflexionar en torno al montaje como una continuidad de los hechos narrados, sino que corresponde profundizar en el marco de una representación expandida donde lo que está en el espacio de una estética cinematográfica son las formas de aparición de lo que ya es lo visible. Cuando las películas se etiquetan con la fórmula “basado en hechos reales”, aparece el síntoma del carácter de la imagen como lo real, el conjunto de reales espectacularizados de los que se compone la imagen.

En este aspecto, es necesario responder a la cuestión del montaje a partir de los atributos de intensidad: las maneras de aparición de las imágenes y de manifestación de sus síntomas. Incluso en un tono semejante al que Georges Didi-Huberman identificó como una doble hipótesis para objetar la realidad de las imágenes: primeramente, *desarmar los ojos* para desprenderlos de su representación establecida y de su directa relación con la cosa. El ojo como un afecto y ya no como efecto. En segundo lugar, *rearmar los ojos* para otra vez aprender a ver por fuera de las normas originales de la mirada, lo que significa hacer de los ojos un dispositivo de crítica de las imágenes (Didi-Huberman, 2015: 104).

En la película *Hombre con H (Homem com H)* de Esmir Filho, son las variaciones de intensidad en la imagen expuestas a partir del montaje las que posibilitan captar las visibilidades de la historia del personaje desde su formación opaca como Ney de Sousa Pereira hasta su intensidad y color animal como Ney Matogrosso. En tal dimensión, la intensidad diferenciada de la imagen propone la reflexión crítica de la mirada, la intensidad de lo real para cada momento, la forma de mirar la vida otra vez como Ney de Sousa Pereira o como Ney Matogrosso.

Por esto mismo, en el artículo se propuso la reflexión y el análisis sobre el film atendiendo a tres modelos de intensidad: devenir animal, multiplicidad y anormalidad. Porque los tres descriptos, al interior de la película, se definen mediante estrictas decisiones de montaje, lo cual significa una atención delicada sobre la imagen, pero particularmente sobre lo que ella es, en tanto se narra. No sobre lo que la imagen pueda decir, porque ninguna imagen habla (y mucho menos en el cine), sino que siempre y en cualquier caso su fuerza es hacer visible (y mucho más en el cine). Y lo que se hace visible en el film de Esmir Filho es la intensidad que siempre tiene una vida.

Bibliografía

Deleuze, Gilles (1995). "La inmanencia: una vida..." en "Philosophie" N° 47. París: Minuit.

____ (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

____ y Parnet, Claire (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.

____ y Guattari, Felix (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Universidad del cine.

Foucault, Michel (2008). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Caronte.

Russo, Juan Pablo (2025). "Crítica de *Hombre con H*: Ney Matogrosso y una biografía corporal y política" en *Escribiendocine*, 28 de junio. Disponible en: <https://www.escribiendocine.com/noticias/2025/06/28/19974-critica-de-hombre-con-h-ney-matogrosso-y-una-biografia-corporal-y-politica>.

*Esteban Dipaola es Doctor en Ciencias sociales y Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Investigador Independiente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), e Investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG). Es el Director Académico de la Diplomatura Vínculos, afectos y subjetividades en el nuevo orden global de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesor Asociado en la carrera de Sociología de la UBA y es también Profesor en el Doctorado de la misma institución. Además, es Profesor Titular de la carrera de Filosofía en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) y Docente en la Maestría de creación visual de la Universidad Católica Argentina (UCA). Publicó, entre otros, el libro *Las formas del deseo. Signos vitales de las experiencias e imágenes contemporáneas en el nuevo cine argentino* (Letras del Sur, 2022). También ha publicado diversos artículos en revistas científicas de América Latina y Europa. E-mail: edipaola@sociales.uba.ar