

Después de la filosofía

Ensayos sobre cine



Verónica Galfione · Esteban Ponce
compiladores

ediciones UNL



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento
Institucional y Académico

Miguel Irigoyen

Decana Facultad
de Humanidades y Ciencias

Laura Tarabella

 **ediciones UNL**

Consejo Asesor

Colección Ciencia y Tecnología

Graciela Barranco

Ana María Canal

Miguel Irigoyen

Gustavo Ribero

Luis Quevedo

Ivana Tosti

Alejandro R. Trombert

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Corrección

Laura Prati

Diagramación interior y tapa

Laura Canterna

© Ediciones UNL, 2021.

—

Sugerencias y comentarios

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Verónica Galfione... [et al.]

Después de la filosofía: ensayos sobre cine/
compilación de Verónica Galfione;

Esteban Ponce.

1a ed. Santa Fe: Ediciones UNL, 2021.

Libro digital, PDF - (Ciencia y tecnología)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-313-9

1. Filosofía Contemporánea. 2. Cine. 3. Cine
Contemporáneo. I. Galfione, Verónica, comp. II.

Ponce, Esteban, comp.

CDD 199

© Guillermo Arch, Álvaro Arroyo,
Horacio Banega, Emilio Bernini,
Verónica Galfione, Paula García Cherep,
Bruno Grossi, José Miccio, Esteban Ponce,
Santiago Santillán Zabaljauregui, 2021.



Después de la filosofía

Ensayos sobre cine

Verónica Galfione
Esteban Ponce
compiladores

Guillermo Arch
Álvaro Arroyo
Horacio Banega
Emilio Bernini
Paula García Cherep
Bruno Grossi
José Miccio
Santiago Santillán Zabaljauregui



Índice

Introducción

Verónica Galfione y Esteban Ponce / 5

El cine de la crueldad

Guillermo Arch / 7

Imagen cinematográfica y vida dañada

Álvaro Arroyo / 13

Afectos en el cine y el capitalismo: notas sobre algunas películas de Rainer Werner Fassbinder

Horacio Banega / 21

Frankenstein: filosofía y cine

Pastiche, transposición y parodia

Emilio Bernini / 28

Un país suplementario llamado cine

Verónica Galfione / 44

Comedia, felicidad y trabajo. Hacia una dialéctica del sinsentido

Paula García Cherep / 53

Una imagen arrancada a la muerte.

Sobre una política de las distancias

Bruno Grossi / 59

Marco Ferreri, o cómo encontrar el culo de Godard

José Miccio / 66

La máquina orgánica, los desplazamientos del cine de Vertov

Santiago Santillán Zabáljauregui / 75

Sobre las autoras y los autores / 87

Introducción

Verónica Galfione y Esteban Ponce

El presente volumen recoge una serie de textos que procuran dar cuenta, desde diferentes perspectivas, de la relación entre cine y filosofía. El origen de los trabajos es diverso: algunos proceden del seminario que dictó de manera conjunta el grupo de investigación «La política del arte. Pensar políticamente el arte tras la crisis de las promesas de la modernidad estética» durante el primer cuatrimestre de 2017; otros fueron preparados, en cambio, para los Encuentros de Cine y Filosofía I y II que tuvieron lugar en 2017 y 2018, respectivamente. Estos dos encuentros fueron coorganizados por el mencionado grupo y el Cine Club Santa Fe y contaron con la presencia de invitados especiales, docentes, investigadores y estudiantes de universidades nacionales y de otros países latinoamericanos. Una selección de estos trabajos aparece publicada aquí.

En términos teóricos, el punto de partida del libro que presentamos lo constituye el tópico, señalado por Jacques Rancière en su introducción a *Las distancias del cine*, de una utopía del cine. Esta utopía, que fue encarnada por el cine soviético de los inicios, consistía en «reemplazar las historias y los personajes del viejo mundo por la captación verídica del hombre nuevo a través del ojo sin trampas de la cámara». En este contexto, el cine aparecía como una herramienta privilegiada para la realización de un proyecto que articulaba un momento ilustrado con un momento político. Pues el cine no solo debía hacer posible el conocimiento de un mundo que había devenido opaco para la percepción humana, sino también anticipar, en tanto imagen desprovista de centro, una sociedad que superase toda posible forma de dominación.

Según sostiene Rancière, esta utopía fue destruida por la aparición del cine sonoro, que hizo posible la restitución de todos aquellos medios que resultan ajenos a la esencia cinematográfica del cine. No obstante, ella no dejó de ser recreada en los años que siguieron a la irrupción del cine moderno. De hecho, no sería otra cosa que el ideal de un hombre nuevo el que alentaría los intentos de una cierta intelectualidad cinematográfica por generar mecanismos que garantizaran una distribución igualitaria, allí donde la universalidad de la forma y los contenidos había devenido problemática. En este sentido, resultan paradigmáticos tanto el proyecto de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, como las incursiones cinematográficas de Rossellini o la decisión de Daney de pasarse a la tv. En todos estos casos, lo que parece estar en juego es la posibilidad de poner en contacto la popularidad del cine

con el proyecto modernista o, dicho de otra forma, de otorgar al proyecto modernista, por medio del cine, un carácter popular del que probablemente solo había gozado durante los primeros años del cine soviético.

En tanto, el desarrollo tecnológico y social de los últimos años parece haber puesto un límite infranqueable a esta reformulación de la utopía del cine. En primer lugar, con la aparición de internet y el desarrollo de plataformas como Netflix, la progresiva fragmentación de los públicos se ha profundizado en términos que habrían resultado impensables hasta hace poco tiempo. Y esto no solo obliga a abandonar la expectativa de todo proyecto político de carácter universal —lo cual ya es un lugar común en la filosofía política de nuestra época— sino que vuelve altamente improbable, si no imposible, la fricción entre lenguajes y públicos que alentaba el viejo proyecto modernista.

En segundo lugar, y como lo señala Silvia Schwarböck en su último libro, el cine ha dejado de ser el modelo a partir del cual debe pensarse la imagen en general. En la actualidad, la imagen es, antes que nada, imagen operativa, imagen instrumental, que no ha sido hecha para ser mirada ni en función de una determinada mirada. Esto parece permitir retomar el viejo proyecto de Vertov, quien, en un giro que sería radicalizado por un cierto antihumanismo posmarxista, atribuía al ojo no intencional de la cámara mayores posibilidades que al ojo humano. No obstante, el devenir operacional de las imágenes parece recordarnos que no existe proyecto liberador que no enlace, de alguna u otra forma, con lo contrario de sí. En este contexto, en el cual se ha redoblado el ritmo de la digitalización, cualquier intento por repensar el proyecto de la utopía del cine debería prevenirse contra la posibilidad de resucitar una forma de humanismo cinematográfico. Aunque el actual recrudescimiento del ritmo de la digitalización también nos obliga a ejercitar nuestra capacidad, quizás entumecida, para encontrar salidas, escapatorias, a esa dialéctica encantada que hace coincidir la liberación absoluta de la imagen con la pérdida de todo posible potencial de carácter utópico.

El cine de la crueldad

Guillermo Arch

En el presente trabajo expondremos algunas reflexiones, argumentos y caracterizaciones que aparecen en una obra que reúne una serie de críticas de André Bazin y que lleva el nombre de *El cine de la crueldad*. Luego procuraremos asociar libremente esta idea de crueldad con un pequeño recorrido donde este concepto aparece vinculado al cine y su periodización, en otros autores posteriores, para extraer a lo sumo un par de conclusiones, intuitivas y muy breves, que serán más bien un planteo de hipótesis para una investigación posterior que una manera de concluir sobre un tema que está en discusión. Así, para comenzar podemos decir que la crueldad en el cine tiene dos características siempre presentes que se articulan y se van presentando de distintas maneras a lo largo de los años y de las diferentes épocas del cine. Por un lado, está la crueldad en el orden de lo psicológico, de lo que se sugiere y a lo que se somete al espectador; por otro lado, tenemos el orden de lo explícito de la imagen que va corriendo sus límites.

Pero comencemos con Bazin: el libro es de 1975, y en realidad se trata de una compilación de críticas realizada por François Truffaut. Si bien ya se mencionaba la tematización que hacía Bazin de la crueldad, esta estaba contenida básicamente en su actividad crítica y de reseñas. La compilación que hace Truffaut tiene un orden temporal más que cronológico, ya que se trata de una serie de críticas agrupadas por directores que van desde el cine mudo hasta lo más reciente que le fue posible ver antes de su fallecimiento en 1958. Los autores son los siguientes: Eric Von Stroheim, Carl Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock y Akira Kurosawa. Truffaut mismo, en el prólogo, es muy escueto en cuanto al criterio:

En el cine de la crueldad he querido agrupar los textos de Bazin acerca de seis cineastas que tienen como punto en común el haber impuesto un cierto estilo bien peculiar y un ángulo de visión subversivo. Cada uno de ellos ejerció, o sigue ejerciendo, una influencia sobre el cine mundial, y detrás de sus películas encontramos al moralista. Sus obras les han convertido, a partir de Stroheim, en cineastas de la crueldad. (Bazin, 1977:12)

Así, para recorrer brevemente la obra, Bazin nos dice con referencia a Von Stroheim: «sí existe hoy un cine de la crueldad él es su inventor» (1977:29). Sobre todo en el filme *Avaricia* (me voy a centrar siempre en algún dato re-

presentativo del global), este «Marqués de Sade del cine», como Bazin lo llama, apela a las dos características de la crueldad que mencionábamos al principio: por un lado, la falta de elipsis y el regodearse de Stroheim con las situaciones crueles —señalado por Bazin— y en los detalles— (el filme tenía una duración original de 9 horas); por otro, la explicitud —para la época— de ciertas escenas, en primer término aquella famosa donde el dentista duerme a la mujer que amaba y que lo consulta dolorida, en el sillón de tratamientos, para «besarla». Dice Bazin:

La imagen que queda grabada en mi memoria, aún más, que la famosa secuencia final del desierto es la insostenible escena erótica en casa del dentista. Olvidémonos de la simbólica freudiana del diente cuyo leitmotiv atraviesa todo el principio de la película y del empleo, para los preludios de amor, de todo el instrumental de tortura de un gabinete de dentista, ya que la joven, al no soportar más el dolor de la fresa mecánica, es anestesiada por el médico y solo el rostro de la paciente emerge de la sábana blanca que la protege. Entonces el hombre va a sentirse poco a poco poseído por un deseo incoercible, por una especie de furor sexual que Stroheim no justifica en absoluto por la lógica material de la situación (una mujer entregada sin defensas) sino por lo que muestra el rostro de la protagonista. Literalmente llega a fotografiar sus sueños. (1977:27)

Para Bazin, entonces, Stroheim «va a devolver al cine a su primera función, va a volver a enseñarle a mostrar. Asesina la retórica y la narrativa para hacer triunfar la evidencia; sobre las cenizas de la elipse y del símbolo, va a crear un cine de la hipérbole y de la realidad» (1977:25).

Este comienzo de la crueldad en el cine a nivel psicológico y explícito quedará matizado por dos autores —Dreyer y Sturges— antes de dar un nuevo salto cualitativo en términos de lo explícito de la mano de Buñuel. El primero de ellos, Carl Dreyer, expone siempre un tipo de crueldad contenida, de orden psicológico y sobre todo teológico, con el tema de la culpa cristiana, desde *La Pasión de Juana de Arco* con el corte de pelo «en vivo» de la Falconetti y la irrupción del primer plano en su narrativa, hasta la angustia kierkegaardiana en *Ordet*, pasando por la quema de la bruja en *Dies Irae* (tal vez la escena más cruel de la obra de Dreyer que trata Bazin).

Por otro lado, la crueldad en la obra de Preston Sturges es de otro orden y obedece más a la caída de la creencia ingenua en su sociedad que caracterizaba la comedia norteamericana antes y después de la guerra «en otros términos, el humor de la comedia americana se convierte, con Sturges, en ironía» (Bazin, 1977:53).

Como decíamos más arriba, donde Bazin vuelve a tematizar de manera directa la crueldad es en la obra de Luis Buñuel, donde verá expuesta la «crueldad objetiva del mundo» y la «crueldad de la condición humana» (1977:69). Estas dos alusiones están extraídas de su crítica a *Los olvidados*, que lo impactó señaladamente. Un poco porque el cine de Buñuel tenía ya en la época muda y en su etapa surrealista esa condición de la crueldad que tiene que ver con la explicitud (solo hay que recordar la navaja en el ojo de *Un Perro Andaluz*), un poco porque Bazin venía tematizando la crueldad, el encuentro entre los dos en el festival de Cannes de 1954, donde se conocieron personalmente, fue como el encuentro de dos viejos amigos. Bazin (un «santo laico», en palabras de Daney) captó profundamente en Buñuel (que era «ateo gracias a Dios», según sus propias palabras) una condición de la crueldad que tenía que ver tanto con la imagen como con el drama humano y la propia cultura hispánica:

Más allá de las influencias accidentales (y sin duda felices y enriquecedoras) toda una tradición española se conjuga, en Buñuel, con el surrealismo. Esta búsqueda de los aspectos extremos de la persona, es también herencia de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de todo un sentido trágico del ser humano que estos pintores manifestaron precisamente en la expresión de la más extrema decadencia humana: la guerra, la enfermedad, la miseria y sus podredumbres. Pero su crueldad, y la de estos pintores, era tan solo la medida de la confianza que depositaban en el hombre y en la pintura. (Bazin, 1977:74)

El quinto autor en que se detiene Bazin (o en el que lo detiene Truffaut) es Alfred Hitchcock. El maestro del terror psicológico y en principio, o en sus inicios, no tanto de lo explícito, viene caracterizado así en palabras de Silvia Schwarzböck, de quien hablaremos más adelante:

Quien indaga los límites de la crueldad dentro de los límites del cine clásico es Hitchcock. De ahí que los límites que haya tenido lo explícito antes y después de *Psicosis* los haya puesto él. De todos modos, la crueldad hitchcockiana siempre es proto-explicita, nunca explícita. (Scharzböck, 2017:133)

Repetimos: «antes y después de *Psicosis*» de 1960, dos años después de la muerte de Bazin. La sección dedicada a Hitchcock en el libro de Bazin es la más extensa e incluye hasta una entrevista que le realiza durante el rodaje de *Para atrapar al ladrón*. Crueldad esta vez de la crítica, ya que a lo largo de todos los escritos se desprende que a Bazin nunca lo convenció o lo entusiasmó tanto el cine de Hitchcock como lo hizo el de Buñuel, Bresson, Renoir

o Wyler. También se nota la puja interna y con su grupo de amigos—compañeros que ejercen la joven crítica «hitchcocko—hawkiana» como la llama, con sana malicia por lo mal que suena, y donde militan Rohmer, Chabrol y sobre todo Truffaut, a quien no menciona (¡o tal vez no eligió las críticas donde fue mencionado!). A lo largo de los escritos, incluso, parece hacer esfuerzos para que le guste su cine, del cual reivindica su etapa inglesa con los *39 escalones* como punto máximo de su obra a la que se van acercando *Extraños en un tren* y *La ventana indiscreta*.

Crueldad esta vez del propio tiempo ejercida contra Bazin puesto que fallece con solo 40 años, y él, que había puesto tanto énfasis en la crueldad como categoría, no pudo ver *Psicosis* de 1960, probablemente tampoco *Vértigo* del '58 ni *Los pájaros* del '63.

El último director compilado es Akira Kurosawa (también el último en morir de los seis) donde la crueldad viene de la mano de la explicitud en términos de lo que no es explícito en Occidente —paradójicamente, esto aparece en el llamado «más occidental de los directores orientales»— y señalado de ese modo por Bazin cuando expone la escena de la violación de la mujer ante los ojos del marido atado a un árbol en *Rashomón*.

No trataremos aquí la dialéctica en el cine japonés, de la que Bazin habla, entre Mizoguchi y Kurosawa (siendo este último el exponente del cine cruel). Sí vamos, a partir de ahora y para ir cerrando este escrito, a referirnos a la opinión de dos autores que ya mencionamos y para los cuales la crueldad pasa a ser definitoria para la periodización misma del cine. Finalizaremos aventurando alguna hipótesis.

Primero, entonces, escuchemos a Serge Daney, para quien el polo de la crueldad en el cine japonés está en Mizoguchi y no en Kurosawa, y reten-gamos su categoría del cine moderno como «cine después de los campos de concentración» para cuando hagamos una breve referencia a Harun Farocki. Dice Daney:

¿Dónde termina el acontecimiento? ¿Dónde está la crueldad? ¿Dónde empieza la obscenidad y dónde termina la pornografía? Sabía que esas eran las cuestiones, obsesivas, inherentes al cine «después de los campos de concentración». Cine que bauticé, para mí solo y porque tenía su edad «moderno».

Ese cine moderno tenía una característica: era *cruel*.¹ Y nosotros teníamos otra: aceptábamos esa crueldad. La crueldad era el lado bueno. Era ella la que rechazaba la ilustración académica y denunciaba el sentimentalismo hipócrita de un humanismo por aquel entonces muy charlatán. La crueldad de Mizoguchi, por

1 El destacado es nuestro.

ejemplo, consistía en montar al mismo tiempo dos movimientos irreconciliables y en producir un sentimiento desgarrador de «falta de auxilio a persona en peligro». Sentimiento moderno por excelencia, que precedió en tan solo quince años a los grandes *travellings* de *Weekend*. Sentimiento arcaico también ya que esa crueldad era tan vieja como el cine mismo, el índice de lo que era fundamentalmente moderno en él, desde el último plano de *Luces de la ciudad* de Chaplin hasta *El desconocido* de Browning, pasando por el final de *Nana*.

¿Cómo olvidar el lento y tembloroso *travelling* que lanza el joven Renoir frente a Nana en su lecho, sifilítica y agonizante? ¿Cómo hicieron (nos rebelábamos las ratas de cineoteca en que nos habíamos convertido) para ver en Renoir un poeta de la vida beata cuando en realidad era uno de los raros cineastas capaces de liquidar a un personaje a golpes de *travelling*?

De hecho, la crueldad entraba en la lógica de mi itinerario de combatiente de los *Cahiers*. André Bazin, que ya había escrito la teoría de esa crueldad, la encontró tan estrechamente ligada a la esencia del cine que la convirtió en «su cosa». A Bazin, aquel santo laico, le encantaba la historia de *Luisiana* de Flaherty porque se veía a un cocodrilo comerse a un pájaro en tiempo real y en un solo plano: demostración cinematográfica, montaje prohibido. Escoger *Cahiers* era elegir el realismo y, como descubrí más tarde, un cierto desprecio por la imaginación. Al «¿Quieres ver?», «Toma, mira esto» de Lacan, respondía por adelantado un «Eso fue filmado?», «¡Entonces hay que verlo!». Incluso y sobre todo cuando «eso» resultaba desagradable, intolerable o decididamente invisible. (Daney, 1998:34–35)

Este escrito de Daney es de 1992, pero hace alusión a sus sentimientos de 1968 o tal vez uno o dos años después, y podemos apreciar ya que la tematización de la crueldad avanza al punto de ser categoría que sirve para definir el cine moderno.

En nuestros días, Silvia Schwarzböck, en *Los monstruos más fríos*, toma como característica del cine contemporáneo, no ya del moderno, la crueldad en términos de explicitud, no ya en su aspecto psicológico. La argumentación es extensa y nutrida: lo explícito pertenece de manera señalada a la imagen; lo explícito puede explicitar el mayor placer, la pornografía, o el mayor dolor, la crueldad, y la mayor crueldad —el terror—, respectivamente. Pero entre el mayor placer y el mayor dolor es este último el que tiene un sinnúmero de manifestaciones explícitas en que desplegarse. Schwarzböck va recorriendo los momentos en que se despliega la crueldad en el cine y adquiere cada vez más la nota de «lo explícito»: *Psicosis* – *Saló* – *Irreversible* – el cine de Takashi Miike.

Para concluir, como mencionamos, aventuremos una hipótesis que —aunque no explícita— es factible colegir del texto de Daney: tal vez la historia del cine se puede contar en términos de lo que se puede mostrar o no, de lo que se puede ver o no, y esos términos tienen que ver con la explicitud de la crueldad. Y la crueldad también está allí donde la imagen la muestra y no se ve.

Harun Farocki relata en una compilación de sus textos, que se titula *Crítica de la mirada*, que los campos de concentración se conocieron luego de la guerra, aun cuando habían sido filmados por victimarios, por fugitivos y por aviones espías que no «supieron verlos»:

Los nazis no se dieron cuenta de que sus crímenes quedaron registrados en una película y los americanos no se dieron cuenta de que los registraron en una película. Tampoco las víctimas se dieron cuenta. Registros, como escritos en un libro de Dios. (Farocki, 2003:31)

No entraremos aquí en una derivación —explícita— de este debate: aquella que involucra *Shoah* de Claude Lanzmann y Didi-Hubermann sobre lo que se puede mostrar o no, o si se puede hacer ficción o no con el Holocausto.

Pero concluyamos esta sucinta reseña de este debate —de lo que se puede mostrar y de lo que no— con una pequeña ironía, diciendo que quizá se englobe en un problema más general que tiene que ver con el arte y con qué se puede decir y qué no, problema que un filósofo resolvió hace tiempo de la siguiente manera: «Y —bien dije yo—, puesto que volvemos a tratar de la poesía, debiera justificar el que la hayamos desterrado de la ciudad: sencillamente la razón nos lo ha dictado» (Platón, 1966:607-a-).

Referencias bibliográficas

- Bazin, André (1977). *El cine de la crueldad*. Mensajero.
Daney, Serge (1998). *Perseverancia*. El Amante.
Farocki, Harun (2003). *Crítica de la Mirada*. Altamira.
Platón (1966). República. En *Obras completas*. Aguilar. Traducción de Francisco de P. Samaranch.
Scharzböck, Silvia (2017). *Los monstruos más fríos*. Mardulce.

Imagen cinematográfica y vida dañada

Álvaro Arroyo

Tanto en *Los espantos. Estética y postdictadura* como en *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*, Silvia Schwarzböck demuestra la necesidad de abordar desde la estética algunos de los principales problemas que las sociedades contemporáneas ofrecen a la reflexión filosófica. Para ello, deja suspendida la definición decimonónica de la estética como filosofía del arte y recupera el sentido más amplio de la estética como una filosofía sobre el problema de la representación y sobre el sentido del gusto o, en otras palabras, sobre el problema de la imagen y sobre los juicios de lo bello y lo sublime. La reproductibilidad técnica, explica la autora en la segunda de las obras mencionadas, supone una crisis para la estética decimonónica en un sentido doble: muestra el agotamiento del sistema tradicional de las artes e inaugura la era de la estetización de la política. La imagen postaurática, al mismo tiempo que hace visible el carácter aurático de toda imagen anterior, no encuentra lugar en la clasificación de las artes que tuviera su última formulación en la estética hegeliana y que permaneciera vigente por el resto del siglo XIX. El cine supone, en este sentido, una primera expansión del dominio de la imagen y, por extensión, del dominio de la estética, por fuera del terreno de las artes. La masividad es, en el origen del cine, inherente a su condición de producto de la técnica, y obliga al cine a formar a las masas como su propio público, un público que no tiene y al que no se le exige ninguna formación previa en el sistema de las artes tradicionales. La imagen cinematográfica y sus espectadores no son objeto y sujeto de una esfera de las artes escindida de los demás momentos de la vida sino que, en cuanto productos y partícipes de la cultura de masas, quedan integrados a la totalidad social. El cine configura al primer espectador de imágenes postauráticas y, con ello, configura al sujeto de esta nueva cultura audiovisual, que poco después excederá al cine bajo otras formas, a saber, la televisión e internet.

En las sociedades capitalistas contemporáneas, la cultura audiovisual atraviesa todas las formas del arte, de la política y de la vida cotidiana. Desde el siglo XX, se explica en *Los espantos*, todo acontecimiento político es en realidad estético-político y todo proyecto político «estetiza la vida que promete»: todo proyecto político se sostiene sobre la base de la representación de una forma de vida, representación que será objeto del juicio subjetivo del gusto. Esta incorporación de la totalidad de la vida al dominio de las imágenes funda, como explica Schwarzböck a propósito de su categoría de postdicta-

dura, el «régimen de la representación absoluta, de la apariencia como esencia» (2016:24): todo, pero especialmente lo que no puede concebirse, puede ser representado. La imagen postaurática, la frialdad mecánica de la cámara, tiene la posibilidad de registrar todos los momentos de la realidad y todas las experiencias vitales, incluso —y especialmente— las del horror, las que producen espanto, las inconcebibles. Y sus espectadores, cuya sensibilidad ha sido formada por y para esas imágenes, tienen la posibilidad de mirarlas, aunque no puedan comprenderlas. La estética, que tuvo siempre por objetos a la imagen, a la apariencia y a la representación, queda señalada, en consecuencia, como la forma de la filosofía adecuada para la crítica de un terreno público en el que se ha disuelto la autonomía del arte y en el que la imagen participa de la política.

Es el carácter masivo y popular del cine en el momento de su nacimiento y, luego, en su período clásico, lo que lo predispone a configurarse, rápidamente, en un arte de Estado. Sin embargo, mientras el fascismo convierte, a través del cine, a la guerra en espectáculo de masas, el cine soviético estetiza al Estado y persigue que el sujeto-colectivo se reconozca a sí mismo y a su trabajo en la imagen de ellos mediada por el «sistema de aparatos». Por otra parte, es la vida cotidiana de las masas la que encuentra, en el cine clásico estadounidense, no una duplicación, como hubiera advertido Adorno, sino, según afirma Schwarzböck, una compensación: la función ideológica del cine no está dada por el hecho de que reproduzca la vida tal cual es como si fuera la única posible sino, por el contrario, por el hecho de que concede al espectador aquello de lo que él carece en el mundo extracinematográfico. Es en este sentido que el cine se vuelve «más grande (y más perfecto) que la vida». La pureza de las pasiones y la sujeción de las acciones al principio de causalidad lineal que exhibe el cine clásico (siguiendo el modelo de la tragedia) contrasta con la vida cotidiana, donde los acontecimientos son contingentes y las pasiones, mediadas por la sociedad totalmente administrada, quedan neutralizadas. El cine da realidad al individuo y lo convierte en una muestra de lo que podría ser la humanidad mientras que, fuera del cine, el sujeto es privado de toda individualidad y queda a la espera de la humanidad como de una promesa (Schwarzböck, 2003:24; 2017a:109–110). El cine clásico, atravesado así por la moral y la metafísica, resulta edificante y adaptativo, en la medida en que completa y equilibra el mundo y la experiencia del espectador.

Si bien Benjamin vio en el cine la posibilidad de una reconciliación del trabajador con la máquina no mediada por el engaño ni por la explotación, la crítica de la industria cultural desarrollada por Adorno lleva más bien a pensar que la imagen postaurática es ideológicamente efectiva precisamente

porque cae bajo la forma fetichizada de la mercancía. En la sociedad convertida en sistema, la obra de arte devenida puro valor de cambio «contradice el orden abstracto y reiterativo al que el mundo ha quedado reducido» (Adorno, 2004:285), pero solo en la medida en que esta contradicción se vuelve ilusoria. Para que el mundo cinematográfico, entonces, adquiera su valor compensatorio y pueda ser reconocido por los espectadores como la antítesis del mundo totalmente administrado en el que viven, la industria debe restituir al cine la ilusión del aura o, al menos, la de representar una fisura en ese orden tecnocrático y totalitario. Si «la ideología es ilusoria porque se ofrece como aquello que le falta al todo, cuando en realidad a este no le falta nada» (Schwarzböck, 2008:87), el cine clásico es ideológico porque ofrece una experiencia ilusoria que no solo sustituye la experiencia obturada por la vida cotidiana en la sociedad de masas sino que también parece ocultar la propia naturaleza maquínica del cine y el sometimiento de sus imágenes al mundo administrado.

El cine moderno, explica Serge Daney, se caracteriza por el abandono del «modelo teatral–publicitario» y, más específicamente, de la ilusión de profundidad que fueran propios del cine clásico. Si en el cine clásico todo objeto era un momento que ocultaba otros, que prometía algo más que todavía no era visible y habilitaba una posible salida, el cine moderno recupera en un determinado sentido la no–profundidad de la imagen: la escena se constituye en torno a una mirada–cámara para la cual todo es visible y que, por lo tanto, ya no se pierde en ella sino que es devuelta por la pantalla al espectador (Daney, 2004:81–82). El mundo del cine moderno, entonces, no es más perfecto que la vida sino tan irregular como la vida. De este modo, Daney anticipa la idea que será desarrollada por Schwarzböck según la cual el cine moderno (que, en este aspecto, encuentra su origen en *Psicosis* de Hitchcock) se funda exigiendo la identificación del espectador con la cámara y negando, en consecuencia, toda forma de identificación catártica con los personajes.

Es la televisión, y no el cine, la que, en la segunda mitad del siglo xx, duplica la vida cotidiana de las masas para convertirla en espectáculo de masas. Según la fórmula de Schwarzböck, la televisión no es, como lo fue el cine, «más grande que la vida» sino que es «la vida misma». En este sentido, la televisión reemplaza al cine clásico como medio de consumo masivo; y mientras el cine queda sujeto, como el resto de las artes, a la lógica del modernismo (que supone asumir una tradición y un compromiso con el progreso, esto es, está marcado por un fuerte sentido de la historia), la televisión adopta la lógica del pop (que excluye al progreso y admite la repetición permanente de lo mismo, puesto que la obsolescencia programada condena

a sus productos a una vigencia efímera en el presente). La infinitud de la televisión está dada por un vacío constitutivo que le permite adoptar cualquier lenguaje, porque carece de un lenguaje propio, y cualquier contenido, porque «todo lo que está fuera de la TV en algún momento podría estar dentro de ella, y viceversa» (Schwarzböck, 2017a:174): su material es la vida cotidiana misma, lo que significa que su material es infinito, que no admite ningún criterio estético de demarcación y que, en consecuencia, es extra-artístico. En este sentido, no es la serie, que reproduce irreflexivamente los géneros del cine clásico y participa de su misma naturaleza compensatoria, sino la no-ficción lo que caracteriza a la televisión como medio: el cine solo presentaba al yo, mediado por la tercera persona, como un otro; la televisión lo reemplaza por un yo que se exhibe como un sí mismo, en primera persona, y que mira y habla a la cámara clausurando toda ilusión de opacidad u ocultamiento (lo cual es, de hecho, ofrecido al espectador como garantía de autenticidad).¹ Daney advierte que la televisión asume la pérdida de la ilusión de profundidad de la imagen, pero también explica que lo hace en un sentido exactamente contrario a aquel en que lo hizo el cine moderno: no busca la reflexión de la mirada sobre el espectador, la conmoción del sujeto ante la imagen de su propia apatía que el sistema de aparatos le devuelve, sino, por medio de la generalización y la automatización de las imágenes, la dispersión de la mirada, la indiferencia. En palabras de Daney, «el horror frente a la indiferencia (...) se ha convertido, en la televisión, en indiferencia pura y simple frente al horror» (2004:82).

Internet, en el tercer momento de la cultura audiovisual, establece una duplicación de la vida cotidiana ya sin espectacularización: la publicación y la recepción compulsiva de cantidades infinitas de imágenes digitales queda completamente integrada a la rutina del usuario (figura en la que desaparece tanto la especificidad del autor como la del espectador), que a su vez abandona toda pretensión de autenticidad, puesto que cuando el yo se afirma como infinito parece negarse como sí mismo. La imagen plana, transparen-

1 No obstante, los formatos más representativos de la no-ficción televisiva (la publicidad, el noticiero, el *talk show* y el *reality show*) se diferencian de la serie únicamente por esta pretensión de autenticidad que introduce la primera persona de un yo que habla como sí mismo; mientras tanto, comparten con las producciones de ficción sus características industriales: la inteligibilidad absoluta (la ausencia de toda opacidad) y la reproducción *ad infinitum* de un esquema en el que puede entrar indiscriminadamente cualquier material de la vida extratelevisiva (lo que confirma la tesis adomiana según la cual el contenido ideológico de los productos de la industria cultural no radica en su contenido aparente sino en la repetición mecánica de las formas). Por otra parte, la migración de la ficción televisiva de los canales «de cable» a las plataformas de video *on demand* puede haber modificado los hábitos de consumo, pero no introdujo novedades sustanciales en la forma inmanente de los productos.

te e infinita se vuelve, en palabras de Schwarzböck, liviana, transportable y externa, y queda completamente desvinculada de la memoria y las pasiones del sujeto. En la imagen postcinematográfica desaparece la mirada en la medida en que la cámara ya no busca la identificación con ningún espectador. Este es el fenómeno que, al ocuparse de la producción y exhibición de imágenes del horror, Schwarzböck designará a través de su categoría de mirada poshumana: «después del siglo del cine, el espectador ya sabe cómo mirar *desde afuera del cuerpo* y archivar las imágenes en una memoria no humana» (2016:128). La memoria de este espectador poshumano ya había sido caracterizada como «digital, portátil, liviana, externa a su cuerpo, infinitamente más amplia (y menos selectiva) que la que ha recibido de la naturaleza» (2016:127). El cine, en consecuencia, ha dejado de ser el espacio de formación del público de las imágenes postauráticas. En la era de la imagen digital, el sujeto que el cine formara como voyeur (su mirada—cámara encontraba a los personajes en la intimidad y actuando como si no estuvieran siendo mirados—filmados) se vuelve exhibicionista.

Tanto Daney como Schwarzböck parecen identificar a la explicitud como el problema central de la estética de las imágenes postauráticas. Este problema es el que Daney, siguiendo a Rivette, plantea empleando los términos de imágenes justas e imágenes abyectas, y el que Schwarzböck retoma y amplía bajo las categorías de imágenes finitas e imágenes infinitas. Para ambos autores, la explicitud se presenta como una posibilidad inalienable de las imágenes obtenidas a través de una cámara y, como tal, establece una diferencia fundamental entre el cine (que compartirá esta característica con la televisión y la imagen digital) y las artes tradicionales. Una imagen explícita es aquella en la que se representan cuerpos llevados a los extremos de la experiencia humana; esto significa que es una imagen cuyos únicos objetos posibles son, siguiendo la definición de Schwarzböck, el «máximo placer» y el «máximo dolor» (2016:125) humanamente experimentables. En este sentido, una de las formas más habituales de la imagen explícita, y aquella que ambos autores consideran con especial atención —aunque no exclusivamente— al tratar este problema, es la de la representación de la experiencia del horror.

Daney reconoce a la imagen cinematográfica como una imagen del otro y, por lo tanto, como una forma de demarcación de un límite: el cine es importante para la experiencia humana porque permite reconocer el punto en el que empieza el otro y, cabe agregar, tomar conciencia de la finitud del yo. En el caso de la televisión, según el argumento de Daney, ocurre exactamente lo contrario. La imagen televisiva se define precisamente por la anulación de la alteridad y la exhibición ilimitada del yo. En «el mundo sin el cine» (esto es, en el mundo de la televisión) las imágenes «ya no son “imagen

del otro” sino imágenes entre otras en el mercado de las imágenes de marca» (Daney, 1998:44). La indiferencia frente al sufrimiento que, como se ha mencionado más arriba, define al espectador televisivo, se explica aquí por el hecho de que la televisión misma, a través de sus imágenes planas y genéricas, obtura toda posibilidad de reconocimiento del otro (y, en consecuencia, también de reconocimiento de los límites del yo).

Ahora bien, Daney advierte que en *el mundo con el cine* es solo la imagen justa la que posibilita un contacto humano con el otro, mientras que la imagen abyecta, por el contrario, convierte a la experiencia del espectador en una experiencia, en cierto punto, inhumana o deshumanizante. Lo propio de la imagen abyecta es la estetización del sufrimiento del otro o, en otras palabras, la exhibición del horror como un objeto bello: el cuerpo en la pantalla no puede ser reconocido por el espectador como un otro porque fue reducido a objeto y convertido en medio para la obtención de una imagen bella, imagen que se convierte en un fin en sí misma. El cine moderno, en cuanto «cine después de los campos de concentración», exige, según Daney, imágenes justas. Aquí el hedonismo estético deja de ser objeto de la crítica de la ideología (como podría haberlo sido con respecto al cine clásico) y pasa a ser objeto de una condena moral. Lo propio de la imagen justa, parece decir Daney, es que reconoce la imposibilidad de la representación del horror. Se puede conjeturar, entonces, que el humanismo y el moralismo de Daney no están movilizados por la voluntad de un cine edificante sino más bien por la certeza de que la experiencia del horror es inconmensurable con la potencia expresiva de la imagen cinematográfica.

En este sentido, Daney parecería haber rechazado la imagen propuesta por Kracauer (retomada por Schwarzböck, 2017b:47–50) en la que el cine funciona como el escudo–espejo gracias al cual Perseo decapita a Medusa: solo por medio de la imagen cinematográfica es posible mirar al horror sin quedar paralizado. La confianza de Kracauer en el cine lo lleva incluso a afirmar que las imágenes del horror no son un medio para decapitarlo sino un fin en sí mismo, en la medida en que lo rescatan de su invisibilidad y destruyen tabúes: «quizás el mayor logro de Perseo no fue cortar la cabeza de Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo» (Kracauer, 1997:306). La imagen cinematográfica tiene, entonces, un potencial emancipatorio intrínseco. Y si la experiencia estética que el cine hace posible se vuelve insostenible para el sujeto reificado, paralizado por la experiencia extraestética del horror (o paralizado por la indiferencia frente al horror de la que hablara Daney), es precisamente porque esa experiencia estética se presenta como un medio a través del cual el sujeto puede reconocerse a sí mismo y tomar conciencia de su propia condición. En este sentido, Adorno había mostrado,

con respecto a las obras de arte radicales, que «el espanto que provocan (...) no se deriva de su incomprendibilidad sino de que se les entiende demasiado bien y demasiado certeramente» (1966:69).

Siguiendo a Adorno, Schwarzböck explica que, después de la experiencia del horror, la vida cotidiana «se rebela contra todo lenguaje que quiera expresarla y no sea negativo» y «no puede expresarse más en un lenguaje positivo sin que ese lenguaje la falsifique» (2017a:241). A modo de ilustración, la autora recupera la cita adorniana de Beckett según la cual la única forma de hablar de los campos de concentración es no nombrarlos. Schwarzböck plantea, entonces, que es en el carácter finito de las imágenes explícitas donde radica la posibilidad que tiene el cine de lograr una representación negativa del horror, no identitaria y por lo tanto no edificante. Toda imagen explícita, tanto dentro como fuera del cine, supone la cámara y requiere la puesta en escena, por lo que se vuelve indecible (es decir, su carácter verídico o ficcional no puede ser determinado a simple vista por el espectador).² Ahora bien, en *el mundo sin el cine* la imagen se vuelve inescindible de la experiencia de la realidad y la cámara queda integrada a los dispositivos del horror.³

En oposición al cine moderno, donde la representación negativa y finita del horror, como ya se ha explicado, no mueve al espanto por el hecho de ser catártica o estetizante (cf. Schwarzböck, 2001:136), la imagen extracine-matográfica, positiva e infinita, busca convertir al espectador soberano nuevamente en un espectador psicológico, es decir, en un espectador que ya no se identifica, como el público del cine moderno, con la cámara, sino con los sujetos que actúan para la cámara (como lo hacía, frente al cine clásico, el sujeto que aún no se había formado como espectador). En la imagen extracine-matográfica los sujetos exhiben la infinitud de sus yo's y es precisamente esto lo que disuelve la potencia de la imagen en cuanto explícita y, en este sentido, la despornografiza. Este fenómeno de infinitización del yo, que con otros términos Daney ya había señalado en su crítica de la televisión, es el que llega a su paroxismo en la circulación por internet de imágenes digitales.

2 El aspecto de la indecidibilidad de la imagen está ausente en el argumento de Daney, puesto que es irrelevante a los fines de considerar los casos trabajados por este autor, tanto cinematográficos como televisivos. Si este punto se vuelve central en la consideración de la explicitud por parte de Schwarzböck (cf. 2016:126) es porque, como se explica a continuación, en la era de la imagen digital las imágenes ya no representan la realidad sino que quedan integradas a ella.

3 Sobre el campo de concentración contemporáneo, explica Schwarzböck, no solo deja de pesar la prohibición de la representación sino que la captura y la exhibición de las imágenes de la tortura se vuelve intrínseca a la tortura misma. De esto se puede deducir que las fuerzas militares y policiales del siglo XXI participan de la lógica de las *snuff movies*, donde la crueldad carece de sentido si no ocurre frente a la cámara. El horror no deviene objeto de la imagen sino que la imagen se convierte en la razón de ser del horror.

Schwarzböck entiende, como Daney, que el cine es «un arte ajeno a la cultura del yo» y, en una observación que la distancia del pesimismo del crítico francés con respecto a las posibilidades futuras del cine, señala que algunos autores de cine contemporáneo buscan refundar una estética del límite que restituya la imagen explícita como forma de resistencia ante la infinitud del yo en la imagen extracinematográfica. Ahora bien, esta estética del límite no niega la representación sino que, por el contrario, entiende que la imagen alcanza su finitud cuando agota las posibilidades de representación de sujetos (y de cuerpos) llevados a los extremos de la experiencia. Es solo bajo estas condiciones que los cuerpos, en el cine contemporáneo, pueden dejar de ser yo para volver a ser otros. La imagen explícita se vuelve negativa, y por lo tanto puede llegar a representar aquello que no se puede nombrar, precisamente cuando alcanza el límite de su explicitud y lo deja ver. Schwarzböck intenta mostrar que, mediada por una estética del límite, esto es, por un reconocimiento del otro, la imagen postaurática no es inconmensurable con el máximo placer ni con el máximo dolor y que, en consecuencia, la experiencia de la realidad deja de ser irrepresentable. La imagen cinematográfica está ahí para mostrar aquello que, como los espantos en la posdictadura argentina, puede ser mirado aunque no pueda ser entendido.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1966). Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído. En *Disonancias*. Rialp.
- Adorno, Theodor W. (2004). El esquema de la cultura de masas. En *Dialéctica de la ilustración*. Akal.
- Daney, Serge (1998). El travelling de Kapò. En *Perseverancia*. El Amante.
- Daney, Serge (2004). La rampa (bis). En *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos Editor.
- Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press.
- Schwarzböck, Silvia (2001). La memoria frente al espectador: cómo representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido. En Dreizik, P. M. (Comp.). *La memoria de las cenizas*. Patrimonio Argentino.
- Schwarzböck, Silvia (2003). Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo. *Kilómetro*, 111, 4.
- Schwarzböck, Silvia (2008). *Adorno y lo político*. Prometeo.
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Schwarzböck, Silvia (2017a). *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Mardulce.
- Schwarzböck, Silvia (2017b). Las medusas. Estética y terror. *Instantes y Azares – Escrituras Nietzscheanas*, 19–20.

Afectos en el cine y el capitalismo: notas sobre algunas películas de Rainer Werner Fassbinder

Horacio M. R. Banega

Fassbinder escribe sobre *Solo el cielo lo sabe* (*All that heaven allows*, 1956) de Douglas Sirk:

Jane Wyman es una viuda rica y Rock Hudson le tala los árboles. En el jardín de Jane hay un «árbol del amor» que solo florece donde hay amor, así que del encuentro casual de Jane y Rock, surge un gran amor. Pero Rock es quince años más joven que Jane y Jane está totalmente integrada en la vida social de una pequeña ciudad americana. Rock es un primitivo y Jane tiene mucho que perder: sus amigas, el prestigio (que agradece a su difunto marido), sus hijos. (...) He aquí unas condiciones jodidas para un gran amor. Ella, él y el entorno. (...) La película de Douglas Sirk va de esto. El ser humano no puede estar solo pero tampoco acompañado (...) En las películas de Sirk la disposición espacial de la gente está extremadamente marcada por su situación social. (...) En casa de Jane los personajes solo se pueden mover de una determinada manera. (...) Si Jane fuera a otra casa, por ejemplo a casa de Rock, ¿podría cambiar? Sería mucho esperar. O por el contrario, ¿está tan echada a perder y tan modelada que en casa de Rock echaría a faltar el estilo que al fin y al cabo es el suyo? Esto es más probable. Por eso el happy end no es tal. Jane encaja mejor en su casa que en la de Rock. (Fassbinder, 2002:29–30)

La cita me permite enmarcar esta presentación. Se podría decir que lo que pretendo desplegar es lo mismo que Fassbinder expresa sobre ese filme de Sirk. Se sabe: Sirk aparece en la filmografía de Fassbinder cerca de los años 70, cuando este ya había realizado una cuarta parte de su filmografía, más exactamente 14. Quizás logre mostrar que, de alguna manera, lo que Fassbinder encuentra en el melodrama sirkeano es una forma, más que un tema, de llevar a cabo su vida.

La partición no discreta de la sociedad capitalista en clases sociales no será tema de esta presentación, simplemente asumiré que hay clases sociales cuya naturaleza se determina (de manera clásica) no solo por la propiedad de los medios de producción sino también por el volumen y estructura de capital (económico, financiero, social, cultural y simbólico) de cada clase. Las clases sociales son continuas, en tanto la estructura de dominación requiere conexiones entre los extremos del continuo y entre las subclases contiguas. El

albañil que construye la quinta en Rincón del exportador muestra un caso, así como las empleadas domésticas en nuestros hogares, profesores universitarios que dan clases de apoyo en barrios periféricos, etc. Aceptemos, además, que las clases determinan o condicionan posiciones de clase e interés de clase. Esas posiciones en el interior de los límites inciertos de la clase están condicionadas por múltiples factores, relacionados de todos modos con el modo de determinar pertenencia de clase, y el tipo de capital que se elegirá como relevante para un análisis específico. El interés de clase se especificará en relación con la pertenencia de clase. Estas mínimas reconstrucciones me habilitan a introducir que los agentes sociales son cuerpos en movimiento en un espacio social estructurado por las relaciones descritas arriba y por su relación con el capital (social, cultural, económico, financiero, simbólico). El capital social consiste en la agenda de cada uno. Pero se pueden incluir las relaciones afectivas entre el capital cultural y el capital social. Si con Max Weber recordamos que el matrimonio no tiene nada que ver con la felicidad sino con la herencia, entonces no sonará muy raro que afirme que todo esto que acabo de reconstruir lo mostró Fassbinder en sus películas antes de la teorización sociológica de Pierre Bourdieu. No solo me acompaña el sociólogo francés. También me gustaría convocar a Alfred Schutz respecto del conocimiento práctico y al conocimiento social y su acervo de conocimiento. Este conocimiento configura el mundo de sentido común o mundo de la vida en su acepción más general. De este modo, mi presentación asume las siguientes tesis:

- a) Los movimientos de los cuerpos en el espacio son índices de posiciones de clase. Bertolt Brecht no solicitaba nada muy distinto cuando promovía el concepto de *Gestus* para ser desarrollado y animado por los actores (1972:90).
- b) La violencia simbólica, concepto central en Bourdieu, también aparece en Fassbinder. No solo los movimientos de los cuerpos en el espacio, sino los movimientos de los estados del alma y su revelación u ocultamiento son índices observables de posiciones e interés de clase.
- c) Lo legitimado en cada sociedad es mostrable por su sentido común. Esta conceptualización de Alfred Schutz pretende tornar fenomenológico todo el problema de la validez normativa de Weber, pero solo permítanme agregar que en cada clase social hay un sentido común relativa a ella. Un acervo de conocimiento práctico y social relativo a la posición de clase y su interés asociado (Schutz y Lukmann, 2001:109–235; Banega, 2014:47–60).
- d) Por otra parte, quizás mi uso del término «afectos» promete algo que no será dado, aunque diré: el giro afectivo asume que «afecto» sería equivalente a «emociones más cuerpo», ambos provenientes de la teoría feminista y de la

teoría queer. Elena del Río avanza por esa zona en tanto asume que Artaud es más adecuado para dar cuenta de la afectividad en Fassbinder, pero, por mi parte, a la hora de escribir, he optado por seguir otro camino (2008:67–112).

Ahora voy a explicitar mi tesis de esta presentación muy condensadamente, que espero desplegar en algún sentido. Voy a conectar performatividad social, performatividad artística y afectos como resultado de esa performatividad. De esta manera el cine de Fassbinder se develará como un particular dispositivo que en su propia materialidad muestra, despliega y hace visible la mala performance capitalista alemana para lograr afectar positivamente al espectador/agente social en su vida real, por decirlo de alguna manera (la vida cuando no ve cine). El resultado es que no hay afecto positivo en el capitalismo alemán (antes tampoco, pero no diré nada sobre esto), salvo que se destruya todo.

a) Hace un tiempo que Ervin Goffman mostró empíricamente que la vida social está articulada dramáticamente. Si se acepta esta tesis, entonces se puede inferir que los roles sociales son desempeñados por actores legos, dando lugar a una particular performance social.

b) La performance artística sería, así, una performance de segundo orden. Por su parte, la performatividad del cine se despliega a partir de considerar a la imagen en su materialidad específica motivando kinestesis de todo tipo en el espectador.

c) Si los géneros son el resultado de una performance, entonces los afectos dependerán de la eficacia de esas performances, y no del movimiento de esos estados internos de eso que rápidamente llamamos alma, o, más sentimentalmente, corazón. *El amor es más frío que la muerte* es el título de una de las primeras películas de Fassbinder. La exterioridad determina el tipo e intensidad del afecto. Veremos más adelante qué quiere decir esto.

Ahora sí, algunas películas

En casi todas sus películas se ha marcado el distanciamiento brechtiano en el tratamiento afectivo–erótico de los cuerpos de los actores y actrices. Los cuerpos que aparecen desnudos aparecen como an–eróticos. Esos cuerpos se a–sexúan, en tanto las historias que despliegan muestran que no hay relación afectiva ni sexual que sea posible de realizar positivamente. Por ejemplo, por este motivo se dice en *El soldado americano* (1970) que «los negros americanos cogen bien». Además, en *Katzelmacher* (1969), que es un término que se predica del extranjero semental que tiene sexo con las nativas, el protagonis-

ta es golpeado justamente por tener sexo con las alemanas. Fassbinder parecería decir: en casa no hay buen sexo, en la Alemania del milagro económico no hay lugar para la sexualidad ni para el amor.

Dinero y prostitución. El sentido común de la posguerra inmediata en una sociedad como la alemana quizás obligue rápidamente a que se olviden algunas cosas que pasaron. Se sabe que Fassbinder se prostituyó de joven mientras que hizo que dos actrices de su seminal Antiteater Company hicieran lo mismo mientras él escribía. Es Alexander Kluge quien en una de sus *120 Historias del Cine* nos cuenta la historia del oficial de la primera guerra que se hace bailarín y luego prostituto en un salón de bailes en la primera posguerra para luego ser llamado de nuevo al ejército alemán y ser un oficial exprostituto (2010:98). Franz Biberkopf, el personaje de *Berlin Alexanderplatz* solo tiene relaciones con prostitutas y solo parece haber prostitutas y prostitutos en esas ciudades. En una escena, una de sus más queridas amantes le pide que por favor no salga a trabajar, porque no tiene sentido que pierda el tiempo con lo que podía ganar, mientras ella ganaba mucho más en menos tiempo. Esta situación no está demonizada ni moralizada, no podemos parangonarla a las situaciones dostoievkianas o prototangueras de Roberto Arlt, por ejemplo, en tanto tampoco están moralizadas. Pareciera que es como afirma un veterano de Vietnam: esta es la guerra, esto es lo que hacemos. Pero, ¿cómo amar así? ¿O es la esencia afectiva del capitalismo?

El soldado americano es la historia de un exsoldado que estuvo en Alemania y fue a Vietnam. Lo esperan para hacer trabajos sucios para la policía. En el hotel pide una mujer a sus empleadores y cuando la mujer llega, se desnuda y se tira en la cama al lado de él. Luego visita a una «madre» con la que parece tener una relación erótica mientras su supuesto hermano lo espera ansioso y aterrorizado. En el final los matan, a él y a su cómplice interpretado por Fassbinder, por amor. En la supuesta galería donde iba a recoger el dinero que le debían por su trabajo, lo encierran. Cuando están por escapar, su «madre» y su hermano (el actor Kurt Raab) los vienen a buscar, los distraen y los policías aprovechan y los balean. Luego viene la escena más próxima a una escena de amor en sentido positivo fassbinderiano, *pero es con un muerto*.

El deseo del otro es el deseo del otro de clase, afirman Deleuze y Guattari en *El Antiedipo*. Dan la sensación de que el otro de clase referido es el rico o la rica de la cuadra. Pero en Fassbinder encontramos que puede ser del otro de clase baja. En *La ley del más fuerte / Fox and his friends / El derecho de libertad del más fuerte (Faustrecht der Freiheit)* aparece una inversión de un miedo que circula entre ciertos agentes que tienen relaciones con agentes de otra clase social. En la novela de Roberto Echavarrén *Con el diablo en el pelo* el miedo es que el chongo joven lumpen le robe al narrador, de clase media

alta uruguaya. Fassbinder invierte todo exactamente. Siendo él mismo un joven lumpen, gana un billete de lotería. Deviene rico, o con mucho dinero disponible en efectivo. Se enamora de Eugen, un hijo de un empresario que está por ir a la quiebra. Franz Biberkopf, el nombre elegido por Fassbinder actor, obviamente ayuda a su amor. ¿Quién no lo haría? Antes de partir en busca de su destino, vemos una escena en la que Eugen había invitado a sus padres a cenar, y cuando viene Franz a tomar la sopa, Eugen le enseña qué debe hacer. Pero los habitus de clase son de una inercia espantosa. Seguidamente Franz corta el pan en trocitos y los echa en la sopa. Horror. La vergüenza que le hace sentir Eugen y su familia (quienes están viviendo literalmente del dinero de Franz) deviene ira. Es verdad, no solo no sabe trabajar en una imprenta (cortó mal 40 mil ejemplares de una revista) sino que no sabe comer en una mesa de la clase empresaria. El espacio del comedor en el que su amante anuncia que compró tres entradas para ver el *Rey Lear* de Giorgio Strehler le es extraño y no le pertenece, ergo, tiene que irse. En un garito lo despluman, muere solo en un subterráneo, mientras unos niños le roban la billetera. La ironía espantosa es que el capital cultural de Eugen no se transforma en empatía por quien lo mantiene.

Un hombre vuelve de la legión extranjera de donde lo expulsaron porque su jefe lo encontró practicándole sexo oral a su amigo en el baño. La madre lo recibe preguntándole de qué va a trabajar. El amor de su vida es una mujer de otra clase social. Más elevada. No dejan que se case con ella. Este hombre necesita trabajar y ascender para poder ser feliz. No feliz, sino más bien aceptado. Por su familia. Por su madre. Lee un afiche callejero que invita a la comisaría del barrio. El hombre va y escucha atentamente la información. Decide hacerse policía. Metropolitano. Va todos los días a su trabajo, su madre empieza a hacerle el desayuno, su experiencia en la legión extranjera le es muy útil. Pero la policía no es un ejército de desamparados. Tiene otras reglas muy diferentes. Esta vez lo agarran con una prostituta haciéndole sexo oral a él. Lo exoneran. Su madre deja de hacerle el desayuno. Su familia no lo saluda, sus primos se le ríen por detrás. Un día conoce a una mujer con quien puede casarse. El hombre logra comprarse un carro con dos ruedas para vender fruta en la calle.

Ahora tiene un oficio, es verdulero, aunque solo venda frutas, siempre distintas de acuerdo a lo que consiga en cada estación del año. Su madre está un poco menos triste, y sus primos no lo molestan tanto, aunque siempre miran si las manos del hombre están sucias. Su mujer no fue aceptada por la familia, y por eso no va a almorzar los domingos con todos los parientes. El precio de la fruta no varía mucho, salvo inundaciones o nevadas imprevistas.

También se puede vivir sin fruta, lo que a veces la convierte en un producto oneroso y lujoso. ¿Ananá? No, solo manzanas, peras y bananas.

El hombre va al médico. El médico lo ausculta y le detecta algo grave. No puede caminar mucho y tiene que dejar la cerveza. Su mujer le ofrece conseguirle un ayudante. El ayudante es un ex amante de ella y ahora deviene empleado de su marido. Ahora su madre es feliz, porque el hombre es un empresario de la fruta, en tanto tiene un empleado y puede echarlo si no le gusta como hace su trabajo.

Esta es parte de la historia de *El mercader de las cuatro estaciones*, en la que el protagonista es directamente humillado por su trabajo. Notemos que ya no había podido casarse con otra mujer, que va a ir a su entierro, por cuestiones de clase. De dinero. No solo de dinero, sino de prestigio, ese supuesto cobertor del olor a sangre del dinero. Solo le espera la muerte.

Elegí estas películas porque son las que anuncian las que luego hará posteriormente a su descubrimiento de Douglas Sirk. Sin embargo se puede presenciar que hay finales felices. La posibilidad de la reconciliación y del encuentro, parece sostener Fassbinder, solo se efectiviza si se rompe todo lo que conocemos hasta ahora. Así en *Whitty*, una de sus películas más bizarras, luego de que el siervo y la prostituta se escapan y matan a todo la familia que lo esclavizaban a él, se abrazan y bailan en el desierto, juntos.

La segunda es en *El mundo conectado*, donde luego de que dos amantes viajan a otro mundo se encuentran y hay posibilidad de amar. Después de destruir todo. No se puede amar en el capitalismo porque sus afectos son nefastos. Pero entonces surge la pregunta, similar a la que se hacía Hume respecto de la expectación de la tragedia: ¿para qué ver estas películas si son pesadillas antes que sueños?

Las pesadillas del sueño capitalista alemán no nos pertenecen totalmente. Hay ya presente en algunas pelis de Fassbinder una diferenciación de lo que puede suceder en otros lugares del mapa. En *Rio das Mortes* los dos personajes necesitan dinero para ir a Perú, como si fuera un nuevo El Dorado, donde los esperan riquezas. Se lo menciona a Helder Cámara, se entrevistan con un bibliotecario de izquierda y le plantean si el tercermundismo no es una salida novedosa al encierro del comunismo soviético. Adaptación y apropiación, entonces, de lo que nos pueda dar placer en la expectación del cine de Rainer Werner Fassbinder.

El cine. La familia. La familia del cine. Fassbinder trabajaba con su madre, y su mismo equipo, relativamente, siempre. Se planteó, entonces, la continuidad vida-cine, arte-vida. El *star system* ¿no hace lo mismo? En la misma *Rio das Mortes* Hannah Schygulla cuenta la historia de Lana Turner. Luego nos en-

teramos de que en *Imitación a la vida*, Sirk filma a Lana luego de que su hija matara a su amante. Recordemos que *Imitación* es la historia de una mujer, su hija, su amiga–mucama y la hija de su amiga mucama y de cómo Lana deviene actriz famosa. Parecería entonces que la famosa y vanguardista continuidad arte–vida ya está instanciada en Hollywood. Entonces, Fassbinder fabricó para su dispositivo afectividad–cine–vida, un *star system* a su medida. Una medida quizás incomensurable e irrepetible, aunque sus películas, sea como fuere, nos afectan. Todavía. Por suerte.

Referencias bibliográficas

- Banega, Horacio (2014). Stock Of Knowledge As Determined By Class Position: A Marxist Phenomenology? *Schutzian Research*.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Anagrama.
- Brecht, Bertolt (1972). *La política en el teatro*. Alfa Argentina.
- Del Río, Elena (2009). *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1974). *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Corregidor.
- Döblin, Alfred (2013). *Berlin Alexanderplatz. La historia de Franz Biberkopf*. Cátedra.
- Echavarren, Roberto (2005). *Con el Diablo en el Pelo*. El Cuenco de Plata.
- Elías, Norbert (2009). *Los Alemanes*. Nueva Trilce.
- Elsaesser, Thomas (1996). *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*. Amsterdam University Press.
- Fassbinder, Rainer Werner (1991). *Sämtliche Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Fassbinder, Rainer Werner (2002). *La anarquía de la imaginación*. Paidós.
- Goffman, Erving (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Hayman, Ronald (1985). *Fassbinder*. Ultramar.
- Hume, David (2003). *De la Tragedia y otros Ensayos sobre el Gusto*. Biblos.
- Kluge, Alexander (2010). *120 Historias del Cine*. Caja Negra Editora.
- Lardeau, Yann (2002). *Rainer Werner Fassbinder*. Cátedra.
- Lorenz, Juliane (Ed.). (1997). *Chaos as Usual. Conversations about Rainer Werner Fassbinder*. Applause Printing.
- Peucker, Brigitte (Ed.). (2012). *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*. Wiley– Blackwell.
- Rossés, Montserrat (1991). *Nuevo Cine Alemán*. Ediciones JC.
- Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas (2001). *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu Editores.

Frankenstein: filosofía y cine

Pastiche, transposición y parodia

Emilio Bernini

Rousseau y Frankenstein

La primera cuestión en torno a las relaciones entre la filosofía de Jean-Jacques Rousseau y la novela de Mary Shelley *Frankenstein* (1818–1831), que no son solo textuales sino estéticas, políticas e ideológicas, tiene que ver con la singularísima operación de pasaje y de conversión que Mary Shelley ha hecho en su novela con la filosofía y con la figura de Rousseau. Precisamente, ¿qué clase de operación hace Shelley con Rousseau? No se trata propiamente de una transposición porque no hay un texto de base en particular que se transpone —como lo llaman los narratólogos, un hipotexto—. Transposiciones sí hay en lo que el cine de Hollywood hizo con la novela, porque todas las películas que se han hecho del texto de Shelley, toman en el texto, la figura central de la criatura y algunos episodios, como la creación del monstruo, la persecución, los crímenes, etc. Pero en el caso de la novela no hay ningún texto particular de Rousseau transpuesto, aunque, paradójicamente *todos* sus textos estarían presentes.¹ Según las lecturas que se han hecho, en *Frankenstein* estarían transpuestos: el *Pygmalion*, como una versión paródica; el *Essai sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, como mito de origen del hombre; el *Essai sur l'origine des langues*, como narración del primer encuentro con el otro, y la percepción de ese otro como un «gigante» que aterra; el *Émile*, por la observación rousseauiana de que «un hombre solo abandonado en la faz de la tierra, a merced del género humano, debe ser un animal feroz» (Rousseau, 1969:245), o aquella que señala que el hombre corrompe todo lo que toca, lo vuelve monstruoso.

También estarían algunos personajes de la novela de Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*: Alphonse Frankenstein se parece a Wolmar, el esposo de Julie, por su racionalismo ante los desvíos apasionados del joven Victor, cuando Wolmar en la novela de Rousseau es el que impone una racionalidad a la pasión amorosa de Julie, su esposa, y a Saint-Preux, su amante. Además, Victor mismo en sus paseos en bote en el lago de Ginebra se parece al Rousseau del Quinto Paseo de las *Rêveries d'un promeneur solitaire*, en el lago de Bienne. De modo semejante, también la culpa de Victor por la suerte de Justine, sobre quien recaen las consecuencias de sus propios actos, remite a la culpa atormentada de Rousseau, en *Les Confessions*, por la acusación falsa que él mismo

¹ Sigo aquí, en parte, la notable lectura de Marshall (1988:178–227).

hace de un robo cometido por él, a la criada Marion. Victor también es un padre que abandona a su hijo, como Rousseau abandonó a sus cinco hijos, para que no se convirtieran en «monstruos», como explica, literalmente, en el Noveno Paseo de las *Rêveries*. También la figura doble que componen Victor y su criatura respondería a la escisión del yo de Rousseau en su *Rousseau juge de Jean-Jacques*, donde «Rousseau» dialoga con «Jean-Jacques» acerca de la «monstruosidad» que se le atribuye a este último. Incluso, la criatura monstruosa puede leerse como una alegoría de la propia vida que Rousseau narra en la autobiografía, una alegoría de su persecución por sus crímenes (es decir, las publicaciones del *Contrat Social* y de *Émile*) y de su bondad natural. Asimismo, la narración del despertar de la conciencia al mundo por primera vez, por parte de la propia criatura (en el capítulo 11 de la versión de 1831 de la novela de Shelley), remite a la vuelta en sí de Rousseau, en el Segundo Paseo de las *Rêveries*, después del desmayo por el impacto que le produce un perro gran danés que lo atropella. También, la elocuencia finísima del monstruo remite a la elocuencia admirada y, a la vez, acusada, por sus contemporáneos, de la escritura de Rousseau. Esa misma elocuencia que, en las transposiciones al cine, está completamente anulada, ya que para el imaginario hollywoodense e inglés la criatura es monstruosa porque carece del lenguaje. En la novela, la criatura narra, en primera persona, su propia historia, como Rousseau en la autobiografía (en *Les Confessions*) para, con su elocuencia, conmover a los lectores y convencerlos de su inocencia; así como Victor narra también oralmente su vida a Walton, el científico que viaja en el Polo Norte, que la transcribe y la traduce, presuntamente del francés al inglés, también para persuadir a su lector (Walton) de su inocencia.

Otros vínculos están en la cuestión central, para Rousseau y para la novela, de la educación. La educación en la familia de Victor es ejemplar, por su domesticidad (Victor es educado en el hogar), por su republicanismo, por la relación horizontal que los padres establecen con los niños: no ordenan, no reprimen, no sancionan. Como la de Rousseau, es una educación para la libertad. Por esto, *Émile*, el tratado de educación de Rousseau, enseña a evitar incluso el uso de ciertas palabras que tengan que ver con la obediencia, la sumisión, así como con la dominación y el sojuzgamiento de otros (Rousseau, 1969:316). Pero, en *Frankenstein*, esa educación fracasa ahí donde el padre de Victor se desinteresa por su lectura de los alquimistas y no lo guía en lo que debería leer. La educación fracasa donde no hay una guía y ese fracaso está en la base del desastre. En el mismo sentido, la guía en la lectura es fundamental en la criatura: allí donde en Rousseau, la lectura debe evitarse y postergarse para el momento de la formación de la «razón intelectual», es decir, hacia la adolescencia, en la novela la criatura lee apenas nace al mundo, y en

esa lectura toma conciencia de sí misma y se escinde, se vuelve para sí misma monstruosa, y ahí empieza «la larga cadena de las desgracias» (Rousseau, 1959:349) después de la primera percepción inocente y feliz del mundo.

Parodia y pastiche

Entonces, ¿qué operación hace Shelley con Rousseau, si no es propiamente una transposición de un texto particular porque en la novela está toda la textualidad rousseauiana? La operación tiene que ver a la vez la transposición, la parodia y el pastiche de esa textualidad. Son diversas operaciones a la vez u operaciones de diversas gradaciones. En este sentido, la transposición es la de esa textualidad *in toto*, que es preciso considerar como una especie de acontecimiento discursivo: esto es, esa textualidad está constituida por todo lo que se sabe, se dice y se lee sobre Rousseau y de Rousseau, todos los lugares comunes, las ideas recibidas, y más precisamente *a posteriori* de la Revolución Francesa. La parodia puede notarse, ya de entrada, en la monstruosidad *literal* de la criatura en la novela —la criatura es *literalmente* un monstruo y comete crímenes—, cuando en Rousseau esa monstruosidad es sin dudas una metáfora propia, un modo de nombrar su propia situación de terror por la persecución política que padece el individuo. En el mismo sentido, la parodia está en el mito del hombre del origen, o del origen del hombre, en su bondad y su belleza moral, precisamente ahí donde ese nuevo hombre, que es la criatura, es horrendo en su apariencia y es el espanto de todos, además de que se vuelve una amenaza para su creador.

En cuanto al pastiche, hay que verlo ahí donde se trasponen *todos* los textos, o mejor, partes indiferenciadas de los textos de Rousseau, partes mezcladas, recicladas, transformadas, asumidas por distintas voces, por diferentes personajes (todos los personajes hablan la voz rousseauiana), donde su filosofía está propiamente desfigurada. Esa operación de pastiche supone socavar la autoridad de los textos, no solo en términos de su (des)orden, de su mezcla indiferenciada, sino en términos de cierta desacralización de Rousseau. Rousseau ya no es, para una romántica como Mary Shelley, únicamente una figura de identificación plena y de veneración, sino un sujeto del que tomar ciertas distancias, por algunos de sus actos o por las consecuencias de su filosofía en términos histórico políticos. Mary Shelley escribe además una crítica severa a Rousseau por el abandono de sus hijos, por su «natural deficiencia en el sentido del deber» (Lardner, 1839:173), y por sus ideas «incorrectas» sobre la vida (174) en un ensayo biográfico que publicó sobre él, veinte años después de escribir la novela, en el volumen II de la *Cabinet Cyclopaedia*, dedicado a las *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of France*.

Entonces, se podría señalar que para un lector que conoce los textos de Rousseau, ciertas ideas, ciertas situaciones, cierto tipo de discurso (en primera persona) de ese todo indiscriminado con el que trabaja la novela; para ese lector, en el momento de publicación y de recepción de la novela, Rousseau es reconocible en las operaciones de la parodia y el pastiche. Precisamente porque la parodia demanda ser reconocida como tal, es decir, exige que se note en el monstruo y en Victor una representación que exagera la letanía, el lamento constante de Rousseau en sus textos autobiográficos sobre su persecución, sobre el desconocimiento de los otros de su inocencia y sobre la culpa de sus actos o sus decisiones, así como una representación que literaliza su escisión en dos sujetos. En el pastiche ocurre lo mismo, ya que no habría efecto de pastiche, esto es, efecto de banalización de los textos investidos de autoridad sino se los reconociera en ese estatuto. Aun así, en esa distancia parodiante y pastichante, la novela no deja de marcar un profundo vínculo afectivo con su objeto, Rousseau. En *Frankenstein*, hay a la vez identificación y crítica en las relaciones que establece con Rousseau.

La monstruosidad

Ahora bien, si la novela opera una mutación sobre la textualidad rousseauiana por medio del pastiche y de la parodia, el cine realiza otra serie de transformaciones, esta vez sobre la novela, al trasponerla al audiovisual. En principio, entre esas transformaciones, es preciso señalar dos de ellas que establecen los fundamentos de *todas* las representaciones de la novela en el cine: por un lado, el desconocimiento completo del intertexto–Rousseau que es constitutivo de la novela: no hay filme que haga referencia a la presencia (ausencia) de esa textualidad. Las razones de esa ignorancia deben buscarse en la deliberada elusión del nombre del filósofo y de sus textos en la novela (por motivos que tienen que ver con un malestar por las consecuencias atribuidas a la filosofía de Rousseau en la Revolución Francesa y aun en el período del Terror), que lo vuelve literalmente inencontrable y, pues, irreconocible para el lector popular y para el lector masivo.

Por otro lado, otra de esas transformaciones, y tal vez la más notoria, es aquella que hace de la criatura un monstruo. En la novela, por el contrario, la criatura tiene un *devenir* monstruoso: es inicialmente una criatura bondadosa, inocente, ya que su modelo es el hombre de la naturaleza de Rousseau que no conoce el mal, precisamente porque está fuera de la dimensión moral, que tiene lugar una vez que la sociedad se forma. Se trata

de un proceso que vuelve a la criatura aquello que no es inicialmente, que la expulsa procesualmente de la «cadena de los seres» y que encuentra sus motivos en las confusiones de la apariencia física, en los afectos de resentimiento y venganza, y sobre todo, en la ausencia de la figura paterna y en la exclusión del ámbito de la familia. En las películas, en todas, esa monstruosidad está *ya dada* en el ser mismo de la criatura.

Asimismo, esa eliminación del proceso de envilecimiento y expulsión de la criatura que la hace un monstruo a priori, está asociada a otra mutación que produce el cine respecto de la novela: la fusión —en el imaginario de la cultura de masas y de la industria cultural— de la criatura innominada con el nombre de su creador. Frankenstein es, en efecto, el monstruo. Si en el texto de Shelley, el creador, Victor Frankenstein, y su criatura, establecen un vínculo de desprecio y de terror mutuo, que por cierto los hace indisociables, ¿qué ha ocurrido en el transcurso del siglo del cine para que el científico pase a cierto olvido y su creación se identifique popularmente con su nombre? ¿Y qué operaciones han tenido lugar para que la criatura sea siempre ya monstruosa?

Lo sublime y el espectáculo

Ya en el corto de Edison de 1910 (dirigido por J. Searle Dawley), la primera versión cinematográfica de la novela, la criatura es efectivamente un monstruo que, con aspecto de un *homeless* más alto de lo común, invade la escena doméstico burguesa, y aterra. Esa escena de invasión del espacio íntimo, por un cuerpo socialmente monstruoso, excluido del orden familiar, procede sin dudas de algunos semas presentes en la novela, pero se constituye como una escena fundante de las transposiciones cinematográficas cuando hace de la criatura-monstruo un espectáculo para el placer del espectador. Esa operación de espectacularización es propia del cine (de la industria de Hollywood) y de lo que el cine hace con la novela. Pero a su vez, en este caso, la espectacularización es un modo de transponer el sublime de la novela. Aquello que en la novela es el sublime humanizado —la criatura como creación aberrante del hombre que usurpa el rol del dios cristiano y altera el orden teológico—, en el espectáculo industrial se transforma en los efectos devastadores de las decisiones de un hombre definido (ya en la versión de Edison) como maligno, diabólico (como una *evil mind*), cuya creación no puede sino ser tan monstruosa como su maldad (Figura 1). En la novela, en cambio, la «maldad» de Victor es una consecuencia inesperada, lamentable, de sus proyectos científicos para contribuir, en el sentido ilustrado, al progreso de la humanidad y de su felicidad (Shelley, 2006:97).



Figura 1. *Frankenstein* (Edison/Searle Dawley, 1910). Lo sublime espectacularizado

Allí, en la maldad de Victor, ya está configurada la identidad (cinematográfica) de la criatura y el creador. Como se trata, entonces, de una espectacularización, la adquisición de la conciencia de sí de la criatura no tiene lugar por medio las lecturas (la criatura lee a Milton, Plutarco, Goethe y Volney), como en la novela, sino por medio de la imagen, porque el espectáculo cinematográfico concibe la conciencia por medio de su propia materia, que es la imagen. En la novela, la criatura lee y en el proceso de las lecturas elabora su propia identidad: lee el *Paradise Lost* de Milton y se identifica en su lectura tanto con Adán como con Satán (Shelley, 2006:139–140). En cambio, en el filme la conciencia de sí, la conciencia de la propia identidad, no ocurre por la lectura sino por la imagen de sí, cuando el monstruo invade el espacio doméstico y se ve a sí mismo en un espejo. En esa escena, hay que notar que la imagen de sí que devuelve el espejo es la imagen del monstruo que imagina Edison/Searle Dowley y la industria incipiente: la de un asocial, un pobre, un *homeless*. No precisamente un excluido de la cadena de los seres, como dice de sí misma la criatura en su relato en la novela, sino un excluido del sistema económico. En esto mismo, en el corto de Edison, el monstruo, para el espectador, ya es un monstruo antes de que este tome conciencia de sí como criatura aberrante en la imagen del espejo. A su vez, en el mismo corto, la secuencia del espejo está construida en paralelo con la secuencia final, porque allí se pone en escena la idea de que la identidad de Frankenstein y el monstruo se debe a que se trata de la invención de una *evil mind*. En efecto, cuando el monstruo desaparece de la imagen, Frankenstein al mirar en el espejo se refleja él mismo. De este modo

la cuestión del doble y de la escisión en la novela se desplaza, en el corto, enteramente a la conciencia, y así, la invención científico alquímica se define exclusivamente como un problema de orden moral que amenaza el orden doméstico (como sin dudas autoriza la novela a leerlo).

Estas secuencias relativas a la conciencia y al reconocimiento de la propia identidad son fundantes en la tradición cinematográfica, en la medida en que vuelven a desplegarse. De hecho, el motivo del espejo está retomado en *Bride of Frankenstein* (1935), la segunda película que filma el británico James Whale, parte de la serie de los estudios Universal Pictures, como voy a retomar enseguida. Se trata de una escena que tiene lugar en un lago de un bosque, que remite indudablemente a la narración en la novela de las primeras percepciones. La escena transpone, con la locación en el bosque, la adquisición del conocimiento por medio de los sentidos, de acuerdo a la gnoseología empirista (que Shelley ficcionaliza desde Rousseau y no desde Locke), y la satisfacción de las necesidades en el ámbito natural, que tiene lugar en la novela. La escena es idílica y produce la felicidad del monstruo por el placer de los sentidos en la naturaleza: hay cascadas, el monstruo corta una flor para olerla, hasta que se ve y toma conciencia de sí, por medio de su imagen reflejada en el espejo del agua. En esto *Bride of Frankenstein* sigue a la vez la novela y la versión de Edison/Searle Dawley.

Gótico y expresionismo

En la primera versión de James Whale (de la productora Universal Pictures, de 1931) que transpone la obra de teatro de Peggy Webling, precisamente la dramaturga que identifica a la criatura con el nombre del científico, en su versión teatral de la novela de 1927), en esa primera versión, que es muy conocida, ese estatuto maligno del personaje de Victor se concibe desde un imaginario que indudablemente es expresionista y es alemán (no solo expresionista alemán, sino expresionista y alemán, como observaré). Ese imaginario expresionista está, por un lado, en la puesta lumínica que opone las fuerzas de la oscuridad a las de la luz; por otro, en la representación del científico como personaje del mal, es decir, de la oscuridad, con lo que establece un lazo directo con la *evil mind* de Edison/Searle Dawley. La película empieza precisamente con una secuencia en la que durante la noche Victor y su ayudante contrahecho, Fritz, roban cadáveres, incluso de suicidas, por lo que se asigna la naturaleza de los pecadores a la criatura, en la tradición moral de Edison. Pero en la versión de Whale/Webling hay un elemento frenológico

que se añade, cuando Fritz, el ayudante contrahecho, roba en la universidad, por error, el cerebro de un asesino: en el sentido frenológico los pecadores y los asesinos llevan inscriptos en sus propios órganos el mal. De allí que, en esta versión, la criatura sea ya monstruosa por la concepción frenológica.

La primera secuencia de la película, donde se roban los cadáveres, entonces, es pura invención de la transposición de Whale y de Webling. La puesta expresionista puede notarse en que toda la secuencia es opaca; está toda compuesta en un ligero contrapicado y enmarcada por una cruz de tamaño natural con el Cristo crucificado al lado de una alegoría de la muerte con una espada, para connotar la transgresión sacrílega que operan Victor (que aquí se llama Henry) y su ayudante. El mal está representado en la composición: la luz y los contrapicados configuran la imagen de las almas caídas (sobre todo de Victor/Henry). El espacio es una especie de materia inorgánica, como postula Deleuze, una oscura vida cenagosa (Deleuze, 1984:79). El mal está también en las miradas, sobre todo cuando Victor habla al cadáver, pero se dirige al espectador. Finalmente, la escena para descolgar al suicida está, casi simétricamente, hecha de un picado que rápidamente se vuelve contrapicado.

Esa puesta expresionista, que define toda la serie de películas de la productora Universal Pictures, y pertenece solo a ella, demanda una explicación. ¿Por qué la serialidad de la Universal recurre al expresionismo para transponer la novela? ¿Por qué imagina la historia en un mundo en que se combaten la luz y la oscuridad? Esto es así porque busca un modo de trasponer, al cine, el gótico que es el imaginario de la novela de Mary Shelley. El expresionismo se vuelve así, para Universal Pictures, un análogo en el cine del gótico en la literatura (Figura 2). De allí que, para transponer, no solo se trate de un tipo de encuadre y de un tipo de iluminación expresionistas, sino incluso de una transposición de secuencias de la misma tradición expresionista, de modo tal que la operación de la Universal es una transposición del gótico al expresionismo y del expresionismo alemán al propio filme. Justamente, en una de las escenas de *Bride of Frankenstein* se transpone una secuencia de *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920). Si se observa la estructura de cada una, en ambas hay el ingreso del monstruo al espacio de la víctima, el rapto de la mujer y el grito de esta, los planos de los hombres alertados y de la sala que atraviesan, y la mujer raptada llevada en andas. En *Caligari* está el modelo: se trata la misma estructura secuencial.



Figura 2. *Frankenstein* (James Whale, 1931). La torre expresionista traspone el gótico de la novela

Pero la película de Whale/Webling es decisiva también puesto que en ella se pone en escena la operación espectacularizante misma, esto es, la escena propiamente dicha de la creación (de la criatura) monstruosa, que en la novela está deliberadamente elidida, es decir, que en la novela no tiene representación: en una torre expresionista, Henry Frankenstein armó un descomunal dispositivo tecnológico, que se eleva por medio de poleas hasta una abertura en lo alto, para captar el rayo (de la tormenta eléctrica) que crea la vida. Y el momento mismo de la creación de la vida *tiene sus espectadores* (el maestro de Frankenstein, la novia Elizabeth y su primo, con los nombres ligeramente cambiados según la versión teatral de Webling). De este modo, *Frankenstein*, el filme mismo, pone en evidencia la representación; es un momento que da cuenta de la autoconciencia de toda la puesta en escena, cuando Victor en efecto dice: «*quite a good scene, isn't?*» y señala a su familia y al doctor precisamente como «espectadores» (*three spectators*, dice) que ven cómo el cuerpo compuesto de partes de cadáveres adquiere vida y sus reacciones de espanto y regocijo, como el espectador en la sala de cine. Es una escena también fundante, ya que constituye un tópico que se despliega en casi todas las películas que siguen: la creación de la criatura en el momento en que cobra vida. En el filme de Whale, pues, el espectáculo representa la producción misma de lo espectacular. En esto, el espectáculo es autotético, no hace más que referirse a sí mismo.

Linaje aristocrático y forclusión del espacio público

En todas esas versiones y en las de la productora británica Hammer, el otro estudio que produce serialidad con la novela, no solo está la identidad de criatura y creador, ni solo la criatura es ya un monstruo que no accede al lenguaje sino, sobre todo —en todas— Frankenstein tiene ahora un linaje aristocrático prusiano, es hijo de un barón alemán y hereda ese título nobiliario, cuando en la novela Victor Frankenstein es de familia suiza y republicana. La invención de ese linaje en el cine, y solo en el cine, ya está en la versión de Whale /Webling, que llama al padre de Victor (Henry) Herr Frankenstein. En la novela, muy por el contrario, las monarquías son criticadas explícitamente como sistemas de dominación que producen miseria e infelicidad, tal como lo expone Elizabeth en una carta a Victor, relativa a Justine Moritz, la niña huérfana maltratada por su madre que es incorporada como criada de la familia (Shelley, 2006:67–68).

Si es posible transformar la cultura republicana de Victor Frankenstein en un linaje aristocrático y, además, alemán, eso quiere decir que la operación de Whale y Webling ya se encuentra autonomizada respecto de la novela, porque la transposición misma es una operación intertextual autónoma: la autonomía es la independencia del texto de base; no hay ninguna ley del texto que domine el texto nuevo; el texto de base está ahí como un material más (Genette: 1982:237). Esa autonomía no hace más que acentuarse con las versiones de la productora Hammer en Inglaterra, que también serializa en el sentido industrial: por ejemplo, en *The Curse of Frankenstein* (1957, de Terence Fisher), la primera película de la serie, narra, en el siglo XIX, la infancia y la adolescencia de Victor, hijo del barón Frankenstein, título que hereda con la fortuna de la familia y que transforma la formación del científico en la Universidad de Ingoldstadt en una formación doméstica con un tutor, como es propio de la educación aristocrática en el siglo XIX. De este modo, la película forcluye el espacio público, que es central en la novela: no hay universidad, no hay nada exterior al interior de la mansión en que tiene lugar casi toda la historia, donde Victor posee incluso su laboratorio; no hay padre, porque este ha muerto durante su infancia: no hay en consecuencia ley. Así pues, el retorno de lo forcluido es la forma alucinatoria del monstruo mismo. En esto, es una película de la *intimidación* del científico y es una película cuya ideología, si bien representa un modo de vida de la aristocracia, es burguesa (Figura 3). En este mismo sentido, el Victor de *The Curse of Frankenstein* ya no es una *evil mind*, sino alguien cuya «maldición» (*the curse*) es la consecuencia inesperada, alucinada, de un largo proceso de investigación, por parte de alguien que no sabe lo que hace, no tiene conciencia de sus actos.



Figura 3. *The Curse of Frankenstein* (T. Fischer, 1957). Forclusión de lo público en la Inglaterra victoriana

Por esto mismo, la chispa eléctrica que da vida, en *The Curse*, es un accidente, a diferencia del rayo que espera el científico en la torre expresionista. La secuencia del origen de la vida, en *The Curse*, vacía literalmente de maldad la creación: ella ocurre cuando los científicos están en otra parte, fuera de campo, discutiendo. En esa forclusión de lo público, el monstruo muere por la propia mano de su creador y por medio del fuego: en el laboratorio mismo de la mansión. El monstruo muere en lo alto, esta vez asesinado por el propio Victor, que por error mata a Elizabeth, su prometida, y cae desde lo alto para morir en el fuego, pero cuando cae lo hace en una tina llena de ácido. Entonces, el monstruo no muere, como en la versión de Whale/Webling, como consecuencia de una rebelión popular, ya que los actos del monstruo son inescindibles de sus desastres en la esfera pública. Aquí también, en la versión de Whale, la muerte es por el fuego: pero no se trata del fuego de la lámpara con que se iluminan los ambientes interiores de la casa, sino del fuego de la justicia popular, que producen las antorchas con que se iluminan durante la oscura noche expresionista. Es preciso hacer notar que, en la misma versión de Whale, el monstruo muere en lo alto, en lo alto del molino, de un molino que está en una colina, y que muere en el fuego. Ante esto, es preciso preguntarse ¿por qué muere víctima del fuego si en la novela se pierde en el desierto helado del Polo Norte? ¿Por qué Hollywood y la industria inglesa cambian el hielo por el fuego? Habría que decir que en la tradición expresionista que es el imaginario del filme (de la serie de Ho-

llywood), el fuego es el triunfo de la luz, y también que en la tradición cristiana es la condena del mal; mientras que, en el caso de la industria inglesa, el fuego constituiría una cita, un intertexto de las versiones hollywoodenses.

Parodia y porno modernista

Ahora bien, la autonomía, que es propia de toda transposición, y la serialidad, que es propia de toda producción industrial, da lugar indudablemente a la parodia. Cuando hay serialidad, tradición constituida, hay parodia. La parodia aquí es de tradición cinematográfica, y no tiene, en esto, ninguna relación con el pastiche paródico del intertexto rousseauiano en la novela. La novela es un pastiche y una parodia de Rousseau, un intertexto complejo porque, como señalé, no tiene referente en el texto mismo. En cambio, la parodia en el cine es explícita sobre su propia tradición. Hay ya, muy rápidamente, en *Bride of Frankenstein* (1935, James Whale) una secuencia paródica que utiliza su propia tradición como material. En esa segunda película de la serie, hay una secuencia en la que Lord Byron, acompañado de Mary Shelley y Percy, narra fascinado la película previa de la misma productora Universal Pictures, esto es, el *Frankenstein* del mismo Whale, de 1931) como si se tratara de la novela, y usa las imágenes de toda esa primera película como materiales de su relato: la serialidad es una redistribución de los materiales y esa misma redistribución ya es paródica.

La otra parodia, ya de los años 70, *The Young Frankenstein* (1974) de Mel Brooks, interesa no tanto porque toma cada uno de los tópicos de la tradición para burlarlos sino porque coincide con otra operación propia de esos años, vinculada a la vanguardia experimental norteamericana. Esto es, en el momento en que Brooks parodia cada uno de los lugares comunes de una tradición que empezó en 1910, Andy Warhol produce *Flesh for Frankenstein* (1973, Paul Morrissey) que cruza la historia de la novela con dos géneros de la obscenidad: el *gore* (que explicita la violencia sobre los cuerpos) y el porno (que explicita industrialmente el goce).

Flesh for Frankenstein importa porque constituye un punto de contacto entre la vanguardia experimental y las producciones de clase B. De este modo, *Frankenstein*, el hipertexto, se vuelve pornográfico por una operación que es de orden modernista, en la medida en que sigue los intereses estéticos de Warhol por la industria cultural que usa como material de sus propias obras. En el cine de Warhol y de Morrissey la pornografía es un material y es un modelo de actuación: el actor no desempeña completamente su rol, pero tampoco es un tipo de actuación que supone una distancia del actor y el per-

sonaje en el sentido brechtiano.² Ese tipo de actuación se basa en el porno porque la performance del actor no termina de construir propiamente un personaje, no busca evidenciar el artificio, ni el engaño de la puesta en escena, y tampoco constituye un documental de la propia actuación. El modelo de ese actor es Joe D'Allessandro, el actor porno de las películas de la Factoría Warhol. Esto puede verse en *Flesh* (1968) que comparte el significante del título con *Flesh for Frankenstein*, comparte también al actor D'Allessandro, así como la concepción del filme. El corte arbitrario de los planos, que tiene lugar en *Flesh*, es parte del montaje del porno, así como el juego erótico de su primera secuencia es, a la vez, una escena cotidiana de una pareja como el preludeo del acto sexual en una porno, pero que aquí no tiene lugar. El actor actúa y no actúa. En *Flesh for Frankenstein* el modelo es el mismo y ese imaginario porno es el que define la diégesis: Victor Frankenstein fabrica una mujer y un hombre para, por un lado, satisfacer sus propios deseos necrófilos y, por otro, para crear, del apareamiento de ambos, una especie andrógina que multiplique el goce. Se trata de una erótica porno necrófila que rápidamente evoluciona hacia el porno gore en la excitación sexual por el cuerpo resucitado y sus órganos internos (Figura 4).



Figura 4. *Flesh for Frankenstein* (P. Morrissey, 1973). El modernismo y porno gore

² Véase, en este aspecto, el notable estudio de James (1989:58–84).

Ese cruce porno gore también es fundacional: sienta las bases estéticas de todo el cine posterior a los años 70 que vuelve sobre el hipertexto que es la novela. En esa línea, una de las operaciones más notorias es la que politiza el gore o el gore que utiliza la política como material: me refiero a *The Frankenstein's Army* (Richard Raaphorts, 2013) que, por un lado, convierte el linaje prusiano aristocrático en un antecedente del nazismo. Esta operación se puede comprender si se tiene presente que la serie de películas de la Hammer británica, que se producen a partir de la posguerra, puede haber resemantizado la germanización de Frankenstein, en el sentido de hacer de esas películas un dispositivo moralizador contrario al totalitarismo nazi.³ De hecho, en la película de Raaphorts, en la que se narra un episodio de la Segunda Guerra Mundial, con el procedimiento de la cámara en mano, soldados rusos aliados se enfrentan a una creación aberrante de los alemanes. Los tópicos son todos los mismos: tumbas abiertas para usar los cuerpos en el experimento, una vieja iglesia como laboratorio, con lo cual se connota, como en la versión Whale, la acción como sacrílega, y luego nuevamente la fuerza de la electricidad que hay que activar con una palanca, como en la versión Whale, en la que el ayudante de Victor hacia la misma acción para elevar el dispositivo al cielo. Luego, la visión del monstruo, cuyas extremidades son armas, que adquiere vida con la electricidad. A su vez, el monstruo está por primera vez feminizado, es decir, erotizado, de modo que se mantiene la asociación gore/porno abierta por Warhol/Morrissey.

El hipertexto

Queda por observar la última transposición de lo que ya se ha constituido como un hipertexto, compuesto no solo de toda la tradición cinematográfica industrial y modernista, sino incluso de la novela misma, como puede notarse en la versión de Kenneth Branagh, *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) que vuelve al texto para diferenciarse de esa tradición, aunque reitera todos sus tópicos. En cambio, en el marco sintagmático de una serie de televisión, *Peeny Dreadful* (John Logan, Sam Mendes, 2014–2016), hay un trabajo con el hipertexto–*Frankenstein* que se reconoce en tanto tal, esto es, como producto industrial de baja calidad estética ya en el título mismo de la serie (los *penny dreadful* son publicaciones económicas de enorme circulación y escaso valor estético, en la Inglaterra del siglo XIX). En eso mismo, la transposición

³ Para una lectura notable de esa serie de películas moralizadoras respecto del nazismo, que no incluye la serie Hammer, véase Farocki (2013:133–146).

de la novela de Shelley está hibridada en la serie con la de otros mitos literarios: Drácula, el hombre lobo y Dorian Gray. Pero, precisamente en esa misma condición, vuelve sobre la novela *por afuera* de la tradición cinematográfica: a diferencia de todas las que hemos relevado, (re)atribuye el lenguaje a la criatura, cuya elocuencia y sensibilidad finísimas están fundamentadas en su conocimiento de los poetas románticos ingleses. Esa (re)atribución implica entonces una des-monstrificación de la criatura (Figura 5). Si hay lenguaje, en efecto, no hay monstruosidad. En ello, es importante el primer experimento de Victor narrado en la serie: lo que se representa allí, en el origen de la vida, es la angustia de la existencia. En esa angustia se reconoce el creador y, a diferencia de toda la tradición e incluso de la novela, no hay ahí rechazo ni abandono.



Figura 5. *Penny Dreadful* (Sam Mendes, John Logan, 2014–2016). Frankenstein es un hipertexto yo no monstruoso

Podría decirse, pues, que, en este relevamiento, hay tres imaginarios, tres estéticas, tres modelos de transposición de la novela, que son intertextuales uno de otros: en principio, el expresionismo que traspone el gótico de la novela, en toda la serie Universal; en segundo lugar, el imaginario burgués de la intimidad y la forclusión de lo público; y por último, la estética gore-porno, que procede de la vanguardia experimental neoyorquina. Cada uno de ellos se reconoce en los otros, en ciertos elementos, en ciertos tópicos, aun cuando alguno de ellos prevalezca. Por último, con el fin del siglo del cine y el comienzo del audiovisual expandido, la novela no solo se ha vuelto un hipertexto sino que ha cambiado para siempre sus sentidos.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- James, David E. (1989). Andy Warhol: The Producer as Author. En *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton University Press.
- Lardner, Dionysius (1939). Eminent Literary and Scientific Men of France. Vol. II. *The Cabinet Cyclopaedia*. Longman-Orme-Brown-Green and John Taylor.
- Marshall, David (1988). *The Surprising Effects of Sympathy. Mariveaux, Diderot, Rousseau and Mary Shelley*. The University of Chicago Press.
- Rousseau, Jean-Jacques (1969). Émile. En *Oeuvres Complètes, IV*. Gallimard/Pléiade.
- Rousseau, Jean-Jacques (1959). Les Confessions. En *Oeuvres Complètes, I*. Gallimard/Pléiade.
- Shelley, Mary (2006). *Frankenstein*. Colihue.

Un país suplementario llamado cine

María Verónica Galfione¹

Lo que no puede prometer la imagen
—la vida verdadera— tampoco lo hace desear.
(Silvia Schwarzböck)

Para Daney, el cine no solo se encuentra entreverado con una ausencia biográfica, la de su padre, desaparecido en los campos de concentración, sino también con una ausencia de carácter histórico y político: la de un mundo completo, como aquel que el cine clásico había sido capaz de representar. Desde el punto de vista de Daney, esta falta sustentaba la existencia del cine en cuanto forma artística de representación y le otorgaba a la imagen cinematográfica un carácter intrínsecamente melancólico. No obstante, la melancolía del cine moderno no tiene, para Daney, un sentido contemplativo sino más bien polémico y conflictivo. Pues, al constituirse a sí mismo en tanto promesa quebrada de un mundo completo —con padre y sin campos de concentración—, el cine moderno se autodefine en función de la confrontación con la imagen falsa de un mundo sin fisuras, esto es, con *la imagen del mundo* que surge de la negación de la conciencia estética de las imágenes.

El carácter fundante de la contraposición entre el cine y la falsa imagen de un mundo reconciliado, que ofrece la imagen publicitaria, permite entender la particular virulencia de la crítica que hace Daney al famoso travelling de *Kapo*, pero también torna visible el sentido estético de la misma. Ciertamente, Daney hace suyas las palabras de Rivette, según el cual «el hombre que en ese momento —en el que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados— decide hacer un *travelling* hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio».² No obstante, su rechazo del *travelling* de *Kapo* no se

1 El presente texto fue leído durante las II Jornadas de Cine y filosofía (UNL) y revisado durante mi estancia de investigación en la Universidad de Frankfurt, que fue subvencionada por una beca de investigación de la Fundación Alexander von Humboldt.

2 Esta idea se encuentra probablemente más clara en el texto de Rivette: «Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un *travelling* hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio» (1961:55).

funda en una consideración acerca de la actitud abyecta del cineasta, sino más bien en una reflexión muy precisa acerca de las cualidades estéticas de la imagen. Lo que haría de *Kapo* una película inaceptable no sería la pretensión —consciente o no— de estetizar el horror, sino más bien la transformación de la imagen en una figura plana que puede ser inmediatamente leída y decodificada.

Así entendida, la distinción que establece Daney entre imágenes justas e imágenes injustas tendría un sentido eminentemente estético, pues remitiría a aquella estratificación interna que le otorgaba a la imagen cinematográfica un carácter enigmático. De hecho, si el «bonito *travelling*» de *Kapo* embellece una escena que solo podría ser atestiguada es porque atenta contra el estatuto estético de las imágenes y porque suprime, en última instancia, aquello que, en la estela de la tradición estética alemana, Adorno había identificado como la «apariencia estética». En este sentido, la crítica de Daney a la estetización del horror conecta con su tesis acerca del poscine y con sus consideraciones acerca de la mercantilización contemporánea de la imagen. *Kapo* anticipa la perversión del lenguaje cinematográfico, su renuncia a ese plus de realidad que, a la vez que evitaba que el arte se convirtiese en una cosa entre las cosas, impedía que este se viese tentado a ocupar él mismo el lugar de lo real.³

La consumación de este proceso de mercantilización de la imagen cinematográfica tendrá lugar en el *Amante chino*, otra película emblemática para el crítico francés. En su crítica a esta película, Daney se concentra en un plano solo, de la misma manera que lo había hecho Rivette en su crítica de *Kapo*. Y se concentra en un plano por el simple hecho de que el plano se presenta a sí mismo como una imagen aislada, como un «plano sin memoria y sin proyección», que se encuentra preparado para ser inmediatamente asimilado. Se trata del plano del zapato del amante chino, cuando baja del auto, al comienzo de la película. Este plano es lo contrario de lo que Benjamin denomina «imagen dialéctica», tanto porque la ruptura de las continuidades no conecta, en este caso, con la primacía del objeto —sino más bien con reafirmación del sentido sistémico instituido—, como porque dicha ruptura acaba definitivamente con la posibilidad de cualquier tipo de relación. En el filme de Annaud, nada resulta misterioso porque nada es más de lo que efectivamente es. Annaud filma como si la historia del cine no existiera y como si no existiera en lo absoluto una práctica de la memoria. En su filme, cada imagen se recorta sobre sí misma, como un spot publicitario. Por eso

3 Esto explica por qué Daney podía decir que no había visto nunca *Kapo* y que no necesitaba verla; esto explica esta afirmación aparentemente anticinéfila en boca de un verdadero cinéfilo. *Kapo* no era cine.

mismo, el mundo de Annaud es un mundo donde todo es completamente transparente; donde nada se comunica, dice Daney, porque todo es plenamente comunicado:

el efecto es, por cierto, deplorable. Pues al convertirse en dueño, de punta a punta, de un filme que se le comunica imagen por imagen, el espectador cae en la trampa de su pobre habilidad de consumidor–decodificador. No tiene tiempo de reconocer nada más que lo que ya «conoce», es decir, nada, o lo ya visto, lo mal visto, la publicidad, el cromó, el logo, lo visual, en suma: el lugar común. (1992a:26)

En este punto deviene central la distinción que establece Daney entre la imagen y lo visual. Esta distinción le permite a Daney caracterizar el estatuto estético de las imágenes cinematográficas y diferenciarlo de la lógica del consumo, que es propia de las imágenes publicitarias. Según Daney, lo propio de la imagen sería la dilación de «la asunción de lo visto por lo ya visto» (2004:21–2), mientras que lo visual se caracterizaría por la supresión de toda distancia y por la suscitación de «comentarios claros y transparentes». Al respecto sostiene:

Llamo imagen a lo que se apoya aún sobre una experiencia de la visión y visual a la verificación óptica de un procedimiento de poder —ya sea tecnológico, político, publicitario o militar—, procedimiento que solo suscita comentarios claros y transparentes. Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico, pero, aun así, no es una imagen. (2004:269)

Aquí, Daney reformula en términos audiovisuales la famosa sentencia de Valery acerca de la diferencia entre el lenguaje prosaico, o útil, y el lenguaje poético. Se trata de una diferenciación que pone el acento en la oscilación entre la voz y el pensamiento (Valery, 2018:92ss), que sería propia del lenguaje poético, y que, en su reformulación derridiana (Derrida, 1989:262–263), ha devenido habitual en la estética contemporánea. No obstante, Daney se aparta en un punto importante de aquellas perspectivas contemporáneas que, en la estela derridiana, identifican lo estético con la fluctuación entre el signo y el sentido. Pues, si estas perspectivas hacen descansar dicha fluctuación en un determinado tipo de actitud —la estética— el crítico francés parece sospechar que existen ciertas condiciones materiales que hacen posible la postergación de la identificación o que hay, al menos, determinadas situaciones que atentan contra el carácter enigmático de la imagen. Esta referencia a un momento previo o independiente de la experiencia estética ya

se encontraba presente en Valery. Para este, la posibilidad de una oscilación entre la idea y la materia resultaba dependiente de la impureza que era constitutiva del lenguaje poético (Valery, 2018:88). En este punto la poesía se diferenciaba radicalmente de la música, la cual tenía ante sí, «dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios hechos expresamente para su arte» (Valery, 2018:88).

En el cine, la impureza del material artístico adquiere un carácter aún más extremo que en el caso de la literatura. A esto justamente se refiere Kracauer en su *Teoría del cine* cuando contrapone el cine a las demás formas artísticas en función de su capacidad para preservar los objetos en su estado natural. A diferencia de las artes tradicionales, que hacen desaparecer «la vida material en las intenciones del artista», el cine se apoya en la materia prima registrada por la cámara (Kracauer, 2006:366ss). Sin embargo, la impureza constitutiva de las imágenes cinematográficas no parece alcanzar para garantizar el movimiento pendular al que hacía referencia Valery. Como lo pone en evidencia el caso de Pontecorvo, uno de los objetivos fundamentales de la industria cultural era justamente neutralizar ese excedente que parecía ser propio del material cinematográfico. De hecho, la industria cultural se caracteriza por prefigurar el propio material estético y por eliminar, de este modo, toda posible fricción entre lo particular y lo universal. Como sostienen Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* que «en la industria cultural el material surge, hasta en sus últimos elementos, del mismo aparato del que brota la jerga en la que se vierte» (2007:174).

No obstante, la posibilidad de un movimiento pendular entre la materia y el sentido no solo se encuentra amenazada por la industria cultural. Daney deja entrever que también las condiciones de producción y de recepción del cine moderno ponen en peligro la ambigüedad de la imagen cinematográfica. Aquí el blanco de Daney es sin duda la gran división entre el cine comercial y convencional, por otra parte, y el cine moderno, por la otra, que se consume a partir de los años 70, pero que es consustancial a la propia constitución del cine moderno. De hecho, una vez que el cine moderno se canoniza, ocurre con él lo mismo que las artes visuales: su grado de libertad deviene inversamente proporcional a la posibilidad de que traspase el círculo cerrado de la institución–arte con independencia de que este tipo de obras se presente como un atentado contra la propia institución–arte. Daney, como diversos autores del cine moderno, tales como Rossellini, Godard, Huillet y Straub o el propio Alexander Kluge, parece advertir que este hecho no solo pone en entredicho la posibilidad de un impacto práctico del cine sino que afecta también a su propia constitución estética. Con la canonización del cine moderno, y la constitución de un público especializado, también las

imágenes negativas se ven sujetas a la posibilidad de ser reconocidas. «En el cine, sostienen en este sentido Straub y Huillet, si uno se contenta con oponerse al sistema, corre el riesgo de acabar probablemente consolidándolo» (Straub y Huillet, 2011:47).

En este punto, la reclusión del cine moderno y la eliminación de la posibilidad de que la obra llegue a un espectador equivocado, a un público que no se encuentra preparado para ella, adquiere relevancia estética ya que, una vez que se suprime esta posibilidad, los procedimientos destinados a entorpecer la dación de sentido quedan unívocamente circunscriptos al ámbito estético y se convierten en un signo de distinción. En este contexto, ellos dejan de incomodar o desconcertar a un espectador desprevenido, para ser esperados, exigidos y valorados por las instituciones y por el público especializado. Esto convierte a las imágenes cinematográficas, pese a su pretendida negatividad, en imágenes mercancías, en imágenes consumibles. Ciertamente, ellas se presentan como el extremo opuesto de las imágenes publicitarias. Sin embargo, el círculo mágico del arte hace de ellas justamente aquello que, en tanto imágenes negativas, nunca podrían ser, esto es, imágenes artísticas, que pueden ser identificadas y apaciblemente degustadas como tales. Las imágenes cinematográficas pierden así aquella tensión interna que había llevado a Adorno a definir al arte auténtico en función de su carácter antitético, esto es, a defender como arte auténtico a aquel arte que ya no contaba como tal.⁴

En este sentido, la mercantilización de la imagen ya no se presenta como un peligro meramente externo, que el cine moderno hubiese podido contemplar a la distancia. Por el contrario, la mercantilización afecta a la propia constitución interna de la imagen y conecta al cine, desde el comienzo, con una segunda forma de ausencia, esto es, con una forma de ausencia que ya no hace referencia al objeto del deseo sino más bien a la existencia de aquel medio que debía hacer posible la representación de la ausencia. La temprana percepción de este problema llevaría a que numerosos cineastas modernos se volcaran a la televisión en busca de un sucedáneo de aquel alcance masivo que en un comienzo había caracterizado al cine. Este giro no solo se funda en la necesidad de disputar el único espacio público disponible sino también de recuperar aquella impureza sobre la cual se había cimentado hasta ese momento el estatuto estético de la imagen cinematográfica.

Como numerosos cineastas modernos, también Daney logró advertir el potencial utópico —estético y político— que se hallaba depositado en la TV

4 «Hoy día las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras» (Adorno, 2003:36).

y hacia comienzos de los años 80 abandonó la redacción de los Cahiers para dedicarse de lleno a la crónica las imágenes televisivas:⁵

El asunto consistía en tomar muy en serio la televisión: ver sus programas, hablar bien de ella cuando era el caso, informarse sobre la evolución del video, interesarse por todo tipo de imágenes. Teníamos varias páginas a nuestra disposición para decir que tal publicidad o tal filme constituían un acontecimiento, en base a una jerarquía que se improvisaba diariamente. (Daney, 2015:154)

No obstante, el propio Daney puede constatar rápidamente el carácter infundado de las expectativas que se habían depositado en la tv y termina sus días escribiendo una revista de cine. Para ese entonces, Daney ha reconocido que «lo que es grande, lo es de entrada» (1992b:23) mientras que la tele, con el paso del tiempo, solo se puso gorda. Quizás aquí Daney confirma algo que ya sospechaba a comienzos de los años 80, esto es, que así como la canonización del cine moderno recorta el costado prosaico de la imagen y convierte el quiebre significativo en un mecanismo de afirmación, la televisión acaba normalizando la distancia del cine moderno frente a la experiencia del horror. La televisión, sostenía Daney en ese entonces, habría sustituido, generalizado y automatizado por otro medio el momento prosaico del cine moderno, su cierre a todo posible significado de carácter inmediato. «El horror frente a la indiferencia, que confiere a los filmes de Godard ese *pathos* de sobresalto moral, se ha convertido, en la televisión, en indiferencia pura y simple frente al horror» (Daney, 2004:82).

Aquí resulta evidente la desconfianza de Daney frente al cine moderno o, al menos, su desconfianza frente a ciertas interpretaciones que hacen una lectura meramente deconstructiva de él, sin advertir que esta predisposición a la negatividad solo adquiriría sentido sobre el trasfondo de una presencia negada: la del otro. De hecho, lo contrario de la imagen es aquello que suscita «comentarios claros y transparentes» y que niega, en tal sentido, toda posible forma de alteridad. En este punto, Daney se hace cargo de la herencia baziniana y, distanciándose de la crítica radicalizada de finales de años los 70, vincula la dilación de «la asunción de lo visto por lo ya visto» (2004:21–22) con la capacidad del cine para mostrar «lo que nunca ha sido mostrado, al menos en una pantalla» (21–22). Desde su perspectiva, el encuadre cinema-

5 Se trata de un potencial utópico que hoy resulta particularmente visible, a la luz de la fragmentación del público que se produjo con el surgimiento de la TV por cable y que se profundizó con el desarrollo de internet y de Netflix. Aquí se realiza de manera perversa el lema de «a cada cual de acuerdo a sus necesidades». Y los buscadores asumen la tarea de evitar todo posible error en la distribución en el caso de que el consumidor no sea el mejor juez a la hora de evaluar sus necesidades.

tográfico no es solo un *caché*, como sostenían los diversos herederos de la perspectiva althusseriana. Ante la completa desaparición incluso de aquellos estereotipos que habían orientado la representación occidental de medio Oriente, ante la supresión de toda imagen del otro durante la guerra del Golfo, Daney reafirma su confianza en las posibilidades del aparato cinematográfico. El cine desempeña un papel central en la producción de aquella subjetividad que hace posible el establecimiento del sistema capitalista de explotación, pero ofrece, a la vez, al menos «una elaboración intencional, consciente, donde alguien acepta el riesgo de los personajes y el riesgo de una historia» (Daney, 2004:281). Dicho en otros términos, el cine ofrece la posibilidad de retratar al otro, aunque sea malvado y sea retratado como malvado. En este sentido, Daney se muestra a favor de poner coto a la desconfianza moderna frente a la imagen, pues, llevada hasta sus últimas consecuencias —es decir, hasta la deconstrucción del dispositivo ideológico de base— esta se presentaría como un anticipo de la tendencia a la supresión de la imagen del otro que sería propia de las nuevas formas audiovisuales.

De tal modo que la vuelta de Daney al cine durante los años 90 supone la vuelta a una forma de la conciencia cuyo momento histórico ya se encuentra superado. Se trataba de una vuelta al cine tras la muerte del cine, que solo puede tener como objeto la reflexión acerca de aquello que se habría perdido con el cine. A este respecto, la crítica reocupa el lugar del cine e interioriza, de este modo, aquella melancolía que había sido propia de aquel. Esto es, antes la desaparición de aquel medio que hacía posible el recuerdo de la falta de un mundo completo —como aquel que representaba el cine clásico—, es la crítica la que asume la tara de recordar que no hay que olvidar (Daney, 2004:284). Pero Daney es perfectamente consciente de que, tras la muerte del cine, también los días de la crítica se hallan contados y remite esta amenaza a la misma causa de la cual había hecho depender la muerte del cine moderno. Me refiero precisamente a la progresiva pérdida de la impureza de la imagen a la que había dado lugar la canonización del cine moderno. Es que la crítica se sostiene sobre esa ambigüedad constitutiva del cine a la que alude Daney cuando recuerda la sensación inolvidable de «caminar sobre dos piernas». Al igual que la pintura, tras la crisis de la academia francesa o la literatura alemana a finales del siglo XIX, el cine había sido un arte a mitad de camino entre el «el populismo y el elitismo» (Daney, 2004:284) y justamente por ello había hecho posible, y necesario, el desarrollo de la crítica. Para Daney, son esos márgenes los que hacen posible la emergencia de la crítica, en la medida en que solo allí donde los límites entre el arte culto y arte popular dejan de estar claros la dilación del sentido aparecer como algo más que un mero recurso calculado. Tras la muerte del cine, en cambio, se vuelve nece-

sario elegir entre el aire asfixiante de las cimas y el «innoble valle de lágrimas audiovisual» (Daney, 2004:288). Una situación que torna innecesaria la crítica, en la medida en que permite el restablecimiento de un canon, y para la cual Daney no encuentra ninguna solución, más que insistir en la autonomía de la crítica, más que transformar a la propia crítica en ese medio impuro que haga posible el recuerdo de que no hay que olvidar.

Para concluir, habría que profundizar acerca de cuáles son estas nuevas formas audiovisuales a las que hace referencia Daney y en función de las que reivindica cierta herencia humanista del cine moderno. Esto es algo que Daney no hace, pero que sí hará algunos años más tarde Harun Farocki. Por otra parte, y en la misma línea de Farocki, sería necesario analizar cómo estas nuevas formas de visibilidad, que neutralizan la falta de una imagen y vuelven imposible el ejercicio de la crítica, se articulan con los nuevos modelos posdemocráticos que se expanden por el planeta y que, con mayor o menor integración de lo reprimido, con mayor o menor justicia social, alientan formas cada vez más radicales de negación del conflicto y supeditan la posibilidad de participación política al costo de la integración. Una respuesta a este problema sería difícil de imaginar. De todas maneras, creo que medir la distancia que media entre la crítica de Daney, destinada a ocupar el lugar de la memoria inolvidable que había dejado la muerte del cine, y el actual estado de la reflexión, permite reconocer la profundidad de los cambios que se han producido en los últimos tiempos. Pues, si Daney estaba a la búsqueda de una imagen que hiciese posible el recuerdo de la falta de un mundo completo, en la actualidad la idea de un mundo completo se ha vuelto hasta tal punto insostenible que toda forma de reflexión que denuncie la falta de su falta resulta por lo menos irrisoria. Sin embargo, una vez que advertimos el modo en que se ha modificado el marco de reflexión, se vuelve necesario preguntarnos hasta qué punto el abandono de la idea radical de negatividad no termina coincidiendo con la mera afirmación de lo existente, es decir, con una forma de ideología que, en lugar de apelar a contenidos especiales —y problemáticos, como el sexo o la raza—, se limita a descubrir la positividad de lo meramente dado. Se trata de una pregunta que evidentemente no nos encontramos en condiciones de responder, pero que reaparece de manera necesaria cada vez que pensamos acerca del cine. Ya que el cine fue para el pensamiento del siglo una ventana abierta que, justamente porque se encontraba en el corazón del sistema capitalista, ofrecía un punto de fuga del estado de ofuscación universal. El cine era, en este sentido, un país suplementario, un fuera de campo, que permitía mirar aquello que las imágenes de la era digital ya ni siquiera no se ven obligadas a prometer.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Akal.
- Daney, Serge (1992a). *El amante o la ignorancia del cine*. *Punto de vista*, (44), 24– 26.
- Daney, Serge (1992b). El amor del cine: Serge Daney. *Punto de vista*, (44), 19–26.
- Daney, Serge (2015). *Peseverancia*. Asociación Shangrila.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Kracauer, Siegfried (2006). *Teoría del cine*. Paidós.
- Pinto Veas, Iván; Bernini, Emilio; Choi, Domin (Eds.); Daney, Serge (Dir.) (2004). *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos Editor.
- Rivette, Jacques (1951). De l'abjection. *Cahiers du cinéma*, (120), 55.
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danielle (2011). *Escritos*. Intermedio.
- Valery, Paul (2018). *Teoría poética y estética*. Machado.

Comedia, felicidad y trabajo. Hacia una dialéctica del sinsentido

Paula García Cherep

Mediante el triunfo de lo inteligible en el individuo que hace frente espiritualmente a la muerte, el individuo se hincha como si él, portador del espíritu, fuera pese a todo absoluto. El arte avanzado escribe la comedia de lo trágico; lo sublime y el juego convergen. (Adorno, *Teoría Estética*)

El ineludible fin del mundo

Cuando unos años después de la crisis económica mundial de 2008 se estrenaron dos películas europeas que tenían al fin del mundo como temática —*Melancholia* de Lars von Trier y *El caballo de Turín* de Béla Tarr—, se popularizó aquella frase según la cual el fin trágico de la humanidad resulta mucho más comprensible que cualquier concebible alternativa al capitalismo. Cada una a su manera anunciaba la inminencia del fin. En *Melancholia* todo conduce a la reafirmación del nihilismo de Justine, protagonista que juega como contrapunto de las formas comunes de la racionalidad burguesa encarnadas por su hermana, Claire, y el marido de esta, quienes representan al científico y la mujer coherente y centrada. En *El caballo de Turín*, por otra parte, el espectador es presa de la angustiante repetición de la miseria en que habitan sus dos personajes principales. «Todo ha sido degradado desde que lo han adquirido (...) han envilecido todo. (...) y todo lo que tocan, y tocan todo, lo degradan. (...) Comprar, degradar, degradar, comprar», se dice en uno de los pocos diálogos de la película, y se advierte que incluso aquellos que no han participado en la forma de vida de la sociedad de consumo tendrán que sufrir igualmente las consecuencias de lo que vendrá por el simple hecho de ser humanos, es decir, de pertenecer a esa especie envilecida.

Aunque en 2011 el cine no haya podido sobrepasar los límites de lo que la coyuntura económica permitía pensar, en 2014 aparecieron dos películas que supieron transgredir esa limitación a través de la denuncia de la dinámica capitalista como un destino carente de sentido.

La felicidad como mercancía

Una paloma se posó sobre una rama a reflexionar sobre la existencia, de Roy Andersson, cierra la trilogía sobre el ser humano inaugurada por su director catorce años antes. La película consiste en unas 36 viñetas que se van sucediendo sin respetar una cronología ni una lógica de relato. El humor absurdo y la falta de linealidad llevaron a muchos a decir que la película sencillamente reúne escenas que solo tienen en común un criterio estético, sin estar relacionadas entre sí por ninguna temática específica. Tal lectura es posible solo a costa de ignorar que la película de Andersson denuncia no solo desde su forma sino también desde su contenido el hecho de que el mundo empírico reproduce una existencia totalmente vacía y banal en la que los esfuerzos por alcanzar la felicidad resultan casi siempre inútiles.

La expresividad de los actores a lo largo de la película es nula, y si algo se manifiesta es el tedio, la frustración, la angustia y el desencuentro, como en el caso del hombre que aparece dos veces frente a un restaurant esperando a alguien que no llega, y una vez más contándole a otra persona, lo difícil que le resultó llegar a esa reunión (salió sin paraguas, se largó a llover, perdió el colectivo). El tedio queda plasmado en una conversación de bar sobre un cliente habitual de los últimos 60 años, sordo, sobre el que alguien dice «mejor que sea sordo, si lo que hay para escuchar es un montón de basura».

Hay una confianza desmedida en la idea de la felicidad como un bien adquirible, al punto de que Jonathan y Sam —los únicos personajes cuyos nombres conocemos y dos de los pocos que aparecen en más de una escena— recorren las calles intentando vender máscaras y dientes de vampiro. Dicen que están en el negocio del entretenimiento porque quieren llevarle felicidad a la gente. Sin embargo, ni siquiera esta equiparación de la felicidad a una baratija logra animar a quienes observamos en la sucesión de viñetas. Una imagen a la que se va habituando el espectador durante la película es a la de gente diciendo una y otra vez en conversaciones telefónicas «me alegra que estés bien». Todas las veces en que la frase se escucha, ya sea por la repetición o por la marcada imperturbabilidad en el tono de quienes la profieren, suena de forma por lo menos rara, más como una fórmula que como una sincera expresión de alegría.

Jonathan es un personaje tendiente a la reflexión, motivo por el cual suelen tratarlo de loco. La primera vez que lo vemos en la película está entrando a un bar. La cantinera le pregunta cómo está, y él dice que no se puede quejar, porque claramente hay gente que está peor. En otro momento, lo vemos con Sam en otro bar, al lado de una vía. Una chica que pasa caminando se detiene a sacarse una piedra del zapato, y sigue caminando. Jo-

nathan la observa y dice «qué agradable». Cuando alguien, desde la mesa de al lado, le dice que no hay nada agradable en tener una piedra en el zapato, Jonathan aclara que para él es agradable pensar que la chica se la sacó. Lo que sostiene el optimismo de Jonathan es, aparentemente, el haber asumido que la mayor aspiración que puede tener una persona es la de no estar tan mal como sería posible.

Las tres primeras viñetas de *Una paloma...* se llaman «Tres encuentros con la muerte». Dejando de lado el primero —en el que un hombre muere intentando destapar una botella de vino—, en los otros dos encuentros con la muerte el dinero tiene un rol central. En uno de ellos, un hombre cae redondo en el medio de un autoservicio de comida rápida, y la cuestión que se discute es quién va a consumir lo que el difunto pagó apenas antes de quedar sin vida. El otro encuentro con la muerte es el de los hijos que van a visitar a su madre que está a punto de pasar a mejor vida y se terminan peleando por las joyas; la madre, en una cama de hospital, abraza su cartera porque quiere llevarse sus joyas al cielo mientras sus hijos intentan arrancársela.

Más adelante, vemos a Jonathan en su habitación, con la cara cubierta por una máscara. Está escuchando música desde un tocadiscos y cuando Sam le pregunta qué hace, responde que está escuchando una canción triste. La canción habla sobre una persona que está por morir y está feliz porque se va a reencontrar con sus padres; él la encuentra triste porque no puede dejar de pensar que no tiene ganas de ver a sus padres cuando muera. Así, en la película de Andersson el fin de la existencia es solo un momento más de la absurda dinámica de la existencia.

Hay también algunos momentos de expresión auténtica de sentimientos positivos: el comerciante que al abrir su negocio exclama «Hoy me siento bien. Me siento generoso» —mientras que una mujer, desde adentro del negocio hace un gesto indicando que el hombre está loco—, y algunas escenas no mediadas por el diálogo: una pareja en la playa, una señora con un bebé, niñas haciendo burbujas en un balcón. Aunque pasen por demás de desapercibidas en el contexto de las demás viñetas, estas escenas marcan una resistencia a lo que pareciera ser el total vaciamiento de sentido que experimenta el mundo.

La infelicidad de un determinado estilo de vida

La película de Julian Radlmaier estrenada en el mismo año que la de Andersson, *Un cuento proletario de invierno*, vuelve a tratar en tono de comedia el tema del envejecimiento de la existencia humana en un mundo dominado por relaciones mercantiles. La cámara estática, los colores claros, las tomas

distantes al estilo *tableaux* y los espacios amplios con poca escenografía hacen que muchos de sus cuadros guarden un cierto parentesco con los de la película de Andersson. En ambas películas el trabajo de los actores —casi siempre no profesionales— parece estar orientado a no tener ningún tipo de expresión. Si el predominio de los planos generales otorga a los objetos inanimados un mayor protagonismo del que tendrían en películas donde predominen los planos cercanos de los rostros de los personajes, la nula actuación, que de por sí contribuye a transmitir una imagen alienada de las personas, completa un escenario en el que estas son más parecidas a cosas que a seres vivientes.

En *Un cuento proletario de invierno*, los personajes principales son Shota, Otar y Maka, tres trabajadores georgianos que son contratados para hacer trabajos de limpieza en un castillo de Berlín que se está preparando para ser escenario de una muestra de arte contemporáneo. Durante el día, vemos a los georgianos en su jornada laboral y la manera en que trabajan empieza a perfilar cómo cada uno de ellos se relaciona con la autoridad —es decir, el empleador—. Mientras que Shota es el estereotipo del trabajador sumiso y obediente, Otar es todo lo opuesto: un trabajador con conciencia de clase y con poca predisposición para acatar órdenes. Él y Maka están la mayor parte del tiempo buscando formas de evadir la responsabilidad: examinan los cuadros de la sala, juegan con el piano o hacen competencias de equilibrio.

A la noche, cuando llegan los invitados a la apertura de la exposición, los servicios de los proletarios georgianos ya no son requeridos y se les ordena que permanezcan en el ático hasta el día siguiente, porque, como dijo la empleadora al principio de la película, recibir a los trabajadores implica que «es importante para nosotros que nuestro cliente también experimente un determinado estilo de vida». Una vez encerrados los tres en la habitación, Otar les propone a los otros dos bajar —a pesar de la prohibición— para comer una porción de torta, argumentando que es una pena estar ellos allí encerrados mientras los demás se divierten y comen manjares. Shota, el más obediente de los georgianos, naturalmente se opone a esa idea.

A lo largo de la noche los proletarios van a debatir entre sí acerca de si deben obedecer a la autoridad o no, lo que motiva que cada uno de ellos cuente una historia. El elemento común de todas esas historias es el intento por parte de los postergados de la sociedad por realizar una acción con fines emancipadores, que siempre quedan truncados. En la primera, el poder castiga un reclamo de derechos; en la segunda, una rebelión culmina en la imposición de un poder más duro que el que derrocó; y en la tercera, dos anarquistas postergan indefinidamente el atentado que habían planeado al presentárseles la posibilidad de ascender socialmente.

En un momento, los tres georgianos deciden que Maka bajará para robar una porción de torta. Su travesía a través de las zonas del castillo vedadas a los proletarios sucede de manera perfecta, ya que nadie advierte su presencia. Sin embargo, cuando llega al objetivo deseado aparece un elemento surrealista en el filme: una nube blanca que ingresó por una de las ventanas se posa sobre su cabeza, cegándola. La nube la desconcierta de tal manera que los dueños del castillo terminan descubriéndola y, a modo de castigo, les anuncian, a ella y a sus dos compañeros, que no se les pagará por el trabajo que hagan al día siguiente.

Consideraciones finales

La película de Andersson y la de Radlmaier advierten, al igual que aquellas mencionadas al comienzo de este capítulo, que una sociedad ordenada en torno al cálculo egoísta no puede aspirar más que a generar situaciones de injusticia y a elevar a la felicidad al estatus de lo irrealizable. Sin embargo, las diferencias formales entre los dos pares de películas conllevan distintos efectos sobre la situación fáctica a la que se refieren. Si las películas que anuncian el fin trágico de la humanidad envilecida pueden ser acusadas de atenerse pura y exclusivamente a lo pensable de su momento histórico es porque tienen una actitud seria respecto de un tema solemne. En cambio, las otras dos trascienden ese límite de dos maneras simultáneas: enfatizan la fragmentariedad de los relatos e introducen el humor absurdo.

Una paloma se posó sobre una rama a reflexionar sobre la existencia está construida a través de cuadros o viñetas aparentemente independientes entre sí, al punto que la unidad de esos componentes necesita ser rastreada, pues no es explícita. Por otra parte, aunque *Un cuento proletario de invierno* sí tenga un núcleo argumentativo, esa centralidad se ve erosionada por la irrupción de las historias que cuentan sus personajes; no hay allí una historia de cuya inmanencia no se pueda escapar. La superposición de relatos que en distinta medida se da en ambos casos pone de manifiesto la disparidad de las partes, desautoriza a la unidad pero sin eliminarla. Se trata de un solapado de historias que posibilitan la entrada de lo heterogéneo y dispar en la unidad que resulta, de esa forma, trascendida sin llegar a ser descartada.

La negación de la centralidad del relato principal es también la subversión en contra del envilecimiento del mundo, tema en torno al cual aquel relato se construye. Si el quiebre del relato no conlleva al fin de la unidad —ni del capitalismo, ni de la humanidad, ni del mal— al menos pone el acento sobre todo lo que funciona como fundamento de ella. El lenguaje que co-

rresponde al corrimiento respecto del lenguaje hegemónico es el del humor absurdo, que no está sometido a la coacción del sentido sino que remite a lo oscuro, enigmático y misterioso. Lo absurdo se expresa tanto en la ausencia de razones como en las pretensiones de grandeza que tiene lo insignificante. Lo que comparten las películas de Andersson y Radlmaier es que ambos denuncian lo absurdo que resulta el hecho de que el capitalismo —un sistema económico creado por seres finitos— sea más fuerte que la mismísima finitud del mundo porque, a pesar de que todo análisis serio de la situación condene a la humanidad a la extinción, ese sistema siniestro, no universal, histórico y no necesario, continua resistiendo a los fatales presagios. Este sinsentido es la razón última de la infelicidad en el mundo. Si bien la advertencia en cuanto a ese sinsentido despierta intenciones que buscan atacarlo —los trabajadores que quieren robar una porción de torta, o que venden elementos de cotillón para, a pesar de todo, llevarle felicidad a la gente— las mismas no pueden ser más que acciones aisladas, no sin pretensiones de enormidad, que quedan ridiculizadas cuando se enfrentan al poder enorme e ilógico de aquello contra lo que se dirigen. En el contexto de una situación que pareciera no poder sustraerse a la fatalidad, la irreverencia formal recupera la noción de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría Estética*. Akal.
Krackauer, Siegfried (1996). *Teoría del cine*. Paidós.

Una imagen arrancada a la muerte

Sobre una política de las distancias

Bruno Grossi

¿Es verdad que las películas matan la vida?

—Hoy es bastante cierto.

(Jean-Luc Godard)

Antes de que pudiéramos comprender algunas de las múltiples determinaciones de la materia, de niños éramos introducidos en los misterios de la trascendencia. En ocasión de la muerte se nos presentaban explicaciones que desafiaban toda lógica y ponían en duda la consistencia del mundo que por otro lado pretendían configurar. Lo que no podía ser simbolizado (más por los adultos que por los niños) sobre la ausencia de un sujeto querido era suturado en el nivel de lo suprasensible. De allí que en filmes infantiles como *All Dogs Go to Heaven* (1989) y *Coco* (2017), pasando por *The Lion King* (1994), la representación del cielo tuviera una función casi pedagógica y redentora: el más allá era el lugar último para producir la reconciliación que los personajes no podían realizar en el más acá. La mistificación no solo producía la ilusión de vaga inmortalidad, sino la relativización misma de lo empírico. Antes que la explicación al enigma de la existencia, era la solución provisoria ante la imposibilidad de hacer frente a la negatividad. La muerte era por lo tanto desplazada temporal y espacialmente a una zona feliz que completaba el círculo de la experiencia, a la vez que la enrarecía.

Si, como sostiene Adorno, «las categorías metafísicas no constituyen simplemente la ideología encubridora del sistema social, sino que en cada caso expresan la esencia de este, la verdad sobre él, y en sus variaciones quedan plasmadas las experiencias más sustanciales» (1951:240), las explicaciones sobre la muerte tienen también su correlato histórico: solo el mediocre ontologista podría pensar que la muerte, y con ella los conceptos para pensarla, no sufrieron ningún cambio a lo largo del tiempo. En este punto resulta necesario abordar la muerte, ya no en su carácter existencial, sino como un hecho social, culturalmente determinado. De allí la novedad que nuestra época nos ofrece: la muerte en la era de su reproductibilidad técnica. Es decir, el conocimiento de la muerte tal como puede aprehenderse vía la imagen en movimiento, pero también la muerte cuando deviene sistemática, administrada, estatalizada. Modos radicalmente distintos a aquellos que generaciones anteriores pudieron construir sobre ella. Hay por lo tanto una

especificidad de la imagen de la muerte acontecida o representada que redundaba en modos distintos de conceptualizarla. Formas, cercanas o lejanas, responsables o delirantes, que implican a su vez una posición ideológica con respecto a su tratamiento.

Hay dos imágenes tempranas de mi infancia que cuestionaban la explicación teológica por una dimensión material, ética e ideológica de la muerte. En la primera un documental anónimo y sin atributos (visto en la primaria, en el subsuelo de la escuela) nos informaba rigurosamente sobre la actividad volcánica de ciertas zonas de Italia, más precisamente en Pompeya. Entre una miríada de imágenes anodinas que pasaban al olvido en el mismo acto de proyectarse, una me turbó especialmente: un cuerpo convertido en una símil estatua por la irrupción violenta, durante la madrugada, de la lava volcánica en una pequeña casa de adobe y techos bajos (inquietantemente parecida, detalle no menor, a donde nos encontrábamos mirando el filme). El sujeto (imposible era ya distinguir su género), había quedado fijado eternamente en posición horizontal, como si la erupción del volcán que tenía a un par de kilómetros lo hubiera sorprendido en el medio mismo del sueño. No solo era la muerte de un sujeto, sino de toda una metafísica. La muerte se me presentaba solo como un volumen, un contorno, una superficie, una materia a la cual se le había retirado toda individualidad, historia y aura. La estatuaificación era la hipérbole mediante la cual comprendía que la muerte era finalmente algo muy parecida a una cosa. Ninguna abertura, ninguna temporalidad, ninguna transmigración del sentido. La muerte era una pura evidencia tautológica: es eso que yace allí. Pero antes de que pudiera procesar dicha inmanencia recién descubierta, la cámara comenzó a panear lentamente esa objetualidad yacente, mostrando de cerca allí donde anteriormente habían existido rasgos, protuberancias y concavidades. Había algo incómodo e inmoral en esa imagen, como si de pronto la cámara y nosotros estuviéramos invadiendo una cierta privacidad.

Pocos años más tarde mirando la tv por cable me crucé con *Comando* (1985). En ella Schwarzenegger (en la infancia el actor se impone al personaje) llegaba a «Sudamérica» a rescatar la hija que un malvado dictador le había secuestrado. Herederos involuntarios de Hitchcock, la trama parecía diluirse a cada paso y ser la mera excusa para el despliegue de los efectos especiales y las dotes de acción del héroe. Llegando al final del filme, Schwarzenegger se enfrentaba él solo a todo un ejército. De manera épica avanzaba de frente sobre el enemigo sin que ningún disparo de ellos consiguiera ni siquiera llegar a rozarlo, mientras que todos los suyos parecían llegar impecablemente a destino. En el momento más álgido de la batalla, asediado por

todos los flancos, Schwarzenegger giraba y disparaba a un punto casi ciego. De pronto veíamos en la esquina superior del plano un soldado hacer el gesto convencional de la muerte en batalla: cuerpo que cae hacia atrás, manos hacia arriba, fusil suspendido en el aire. El verosímil, aun para un niño de 9 o 10 años, aparecía extrañamente violentado: el disparo, por cierto improbable, había causado la muerte de un sujeto cuya participación en el conflicto era tan lejana como segura, burocrática, diríamos. En dicho momento fui sustraído del hechizo de la ficción y comencé a pensar en ese soldado. Un anónimo sin más motivaciones que impedir el paso al héroe. Comencé a dotarlo de una biografía: joven, voluntarioso, confiado de sí mismo, con intención de ascender en la jerarquía militar. Imaginé luego que en sus últimos instantes había pensado en la insignificancia de su vida, en la injusticia de su muerte, en lo imposible de ese disparo. Esa muerte banal e instantánea de un extra, esa muerte de utilería, era el mero decorado sobre el que se recortaba y singularizaba el héroe mismo, el que dotaba en contraposición los valores sobresalientes de este. David Oubiña sostiene que «en el cine bélico (...) es necesario que los otros no valgan nada para que el espectador pueda concentrarse en la única vida o la única muerte que al filme realmente le importa» (2019:88). Tiene razón, es la convención del género; pero simultáneamente comprendí algo más allá: puede que Schwarzenegger encarnara el bien y nuestro soldado el mal, pero mediante la forma cinematográfica se me revelaba la arrogancia y la omnipotencia con la que el destino de unos se imponía de modo arbitrario al de otros. El fondo, los figurantes, los *nadies*, el pueblo que nunca alcanzamos a conocer cobraba repentinamente figura y relevancia en mi consciencia. Esa intuición benjaminiana o brechtniana se vio reforzada en el final del filme. En el último parlamento, tras salir victorioso de la batalla, de la mano con su hija, el héroe se encuentra con el que intuimos es el jefe del ejército norteamericano. Interrogado de manera irónica por este último sobre si ha dejado algo para ellos, Schwarzenegger, mirando de dónde ha venido, responde: «Just bodies». Pero ya no eran más meramente cuerpos.

Es fama: en el momento de máxima tensión de una película apocalíptica, es decir allí cuando el desastre, ecológico o alienígena, finalmente se ha desatado y todos huyen para garantizar su supervivencia, debe haber un animal perdido o desencontrado de sus dueños para acrecentar la angustia del espectador. ¿Por qué frente a la destrucción generalizada de la humanidad, la inminente muerte de un perro o un gato nos desencaja? ¿Es nuestro pos-humanismo innato? ¿O es que somos unos misántropos que, ante la muerte injustificada de un animal, pensado como víctima inocente de una humani-

dad que ha llevado a todo el planeta hacia su propia destrucción, tomamos partido por este como un modo de reprender a aquella? Sin embargo la singularización, que intuimos manipuladora del animal, no solo sirve para salir de la esfera de la totalidad abstracta, de la muerte generalizada que afecta a todos y por lo tanto no afecta a nadie, sino que a su vez nos identifica, nos iguala extrañamente con aquellos de los que tan fervientemente queremos diferenciarnos: frente a la muerte, parecen decirnos esos filmes, no somos mucho más que un animal asustado.

Por miedo a contradecir el principio de realidad al que en apariencia se enfrenta, el cine desastre enfatiza paradójicamente la ficción, sugiriendo o representando entre otras cosas la muerte de los animales: nos manipula con ella, pero nunca se atreve pasar al acto. En cambio el cine documental, experimental o *underground* encuentra ahí mismo la clave para exhibir su modernidad. La muerte efectiva del animal como un modo de transgredir y superar el antiguo pacto de ficción que el cine clásico construía sobre la lógica de postergación del goce. Ya no el efecto de real barthesiano, sino lo real mismo, en toda su infranqueable crudeza. Es lo que ocurre con *Nanook of the North* (1922): si durante años el documental estuvo en discusión por los elementos ficcionales de su puesta en escena (casi con los mismos términos con lo que se intentó a su vez refutar ciertos principios de la antropología), frente a la muerte concreta de los animales los críticos no pueden menos que enmudecer. Un pescado, una morsa, una foca son filmados en el proceso mismo de su captura y muerte. Metonímicamente, y más allá de cualquier tipo de intervención humana o maquínica, esos momentos «auténticos» todo el filme: la verdad es una foca abierta a machetazos. Sin embargo, de la distancia prudente del plano general del observador no participante de Flaherty a la tortuga brutalmente decapitada, desollada y destripada en primer plano de *Cannibal Holocaust* (1980) había solo su paso. Es el paso hacia la explicitud que —tal como lo sostiene Schwarzböck (2017:123)— da el cine contemporáneo. La muerte explícita del animal (como en tantas otras películas gore de la época) funciona menos para mostrar la alimentación forzada de los personajes en un contexto adverso, que un modo de exhibir la violencia extrema que es el propio tema del filme y que el cine no puede mostrar sin recaer en el crimen, aunque coquettee constantemente con él. Es evidente que cada muerte animal cumple un rol distinto en la economía de cada filme, de allí que lo que *shockea* en el filme de Deodato se vuelve natural en *Los muertos* (2004). ¿Pero por qué avalamos en uno lo que en el otro nos parece terrible? En el filme de Alonso vemos a Argentino Vargas asearse, dormir, cagar, coger, viajar, comer y matar para comer. Estructural y narrativamente, la muerte de la cabra ocupa el mismo lugar que cualquier otra

actividad, aún más: Vargas la realiza con la misma ausencia de *pathos* con la que hace cualquier otra cosa. La coartada (como tantas otras veces) parece extracinematográfica: esa muerte iba a realizarse de todos modos; el *non-actor* Vargas va a comerse realmente esa cabra. No obstante, bajo esa premisa nosotros como espectadores hemos visto un ser vivo morir en pantalla: el camino de la frialdad burguesa está pavimentado de nominaciones de Cannes. Ese proceso de naturalización es lo que parece Haneke criticar en *Benny's Video* (1992). En la primera escena del filme vemos una grabación de la muerte de un cerdo en primer plano. El hecho, terrible de por sí, por la crudeza del disparo, es puntuado todo el tiempo por los gruñidos desesperados del cerdo. Pero cuando pensamos que lo peor ya pasó, la imagen se rebobina y vuelve a empezar, solo que esta vez la imagen de la muerte tiene el agravante de ser en *slow motion* y reencuadrada mediante un zoom sobre la zona exacta del disparo. La misma imagen se repetirá dos veces más a lo largo del filme. Que el niño de clase alta vienesa mate a un compañero luego de ver el video de la muerte del cerdo interesa menos que aquello que el video nos hace a nosotros en tanto que espectadores: si en un primer momento seguíamos la escena con asco y resistencia, a la tercera repetición la muerte parece efectivamente normalizada, neutralizada en nuestra consciencia. Podríamos leer en ese sentido a la película de Haneke de forma fenomenológica como una versión condensada de la historia del cine moderno, es decir, la historia progresiva de la indiferencia del espectador ante el horror. Si en el cine clásico nos convertíamos por transposición en el animal que muere, en el moderno somos el que fríamente lo mata.

Retrospectivamente, *De la abyección* pareció traerle consecuencias negativas al cine. Allí Rivette sostenía que

hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interrogante en lo que se filma. (1961:37–38)

La crítica puntual sobre un plano de *Kapo* (1960) de Pontecorvo que invalidaba el filme entero se transformó de inmediato en un pseudo manifiesto; pero allí donde el francés llamaba a repensar la ética implícita en las decisiones formales, otros se quedaron solo con el miedo. En lugar de repensar el rol del sujeto y el objeto del filme, se lo leyó como una exaltación a favor del ascetismo. Daney, dos décadas después, tradujo dicho ensayo en una fór-

mula que se volvió célebre: la imagen justa (1992:25). Sería injusto, paradójicamente, criticar a Daney por la normalización del ensayo de Rivette: latía en él un sentimiento de justicia que se imponía al de un improbable *aurea mediocritas*. Sin embargo, la tríada Rivette–Daney–Lanzmann se convirtió progresivamente en el *super–yo* de toda una generación de cineastas: la mirada severa de un padre que señala los límites a sus hijos. Algo de ello puede verse en *Shtikat Haarchion* (2010). Allí Yael Hersonski trata de reconstruir los entretelones de *Ghetto*, una película nazi secreta encontrada en los archivos de Alemania del Este. En ella asistimos a la vida diaria de los judíos en el gueto de Varsovia antes de ser enviados a Treblinka en 1942. Sin ningún tipo de información, diálogo, voz en off o narrativa expresa, las imágenes se suceden yuxtaponiendo meticulosa y extrañamente el registro de decadencia y lujo en el interior del gueto. Cuarenta y seis años más tarde es encontrado un rollo extra con material repetido e inédito que permite apreciar imágenes de la puesta en escena deliberada de los nazis: se los ve trayendo pieles, muebles, candelabros, labiales, comidas exóticas desde el exterior del gueto; se los ve repitiendo varias veces una misma toma para producir imágenes lo más naturalistas posible. Inmediatamente el documental se hace la pregunta que nos hacemos todos:

¿Por qué el equipo de la película fue enviado a filmar el gueto poco antes de que fuera destruido? ¿Y por qué se interrumpió la edición en las primeras etapas? En ausencia de una versión final de la película, la intención de los propagandistas no se puede determinar, solo conjeturar. (Hersonski, 2010)

Hersonski se mete sola en un problema: si conjeturar es hipotetizar, especular, imaginar y —llevado al extremo— inventar las razones detrás de las imágenes descubiertas, eso la obligaba a ponerse, momentáneamente, en el lugar de los cineastas nazis. Ese salto de ficción, ese riesgo es el que su filme no toma. Se queda de este lado del horror y nos exhibe con frialdad archivística unas imágenes que demandaban una hermenéutica tan enloquecida como la de las mentes que las idearon.

Si Hersonski no se compromete, Oppenheimer y Cynn se van al otro extremo. En *The Act of Killing* (2012) se sigue la rutina de Anwar Congo y Herman Koto, dos *gansters* exmiembros de un grupo paramilitar que, tras el golpe de Estado de 1965, produjeron un genocidio brutal en Indonesia. El documental parte de ellos y plantea una premisa que de tan arriesgada linda con la complicidad: «Para entenderlos, les pedimos que recrearan escenas de las matanzas, de la manera que ellos quisieran. Esta película sigue ese proceso y documenta sus consecuencias». Con total impunidad y orgu-

llo los dos *gansters* cuentan a cámara las torturas, violaciones y asesinatos que realizaron en esos años. Pero si en un primer momento la imagen de estos dos sujetos imitando los gestos con los que mataban a sus víctimas (gestos que increíblemente admiten haber aprendido del cine norteamericano) adquiere, a pesar de lo siniestro de todo, un cierto tono bufonesco, lo que ocurre promediando el filme lleva todo a un paroxismo de omnipotencia, delirio y maldad nunca antes visto. Con la intención de recrear un incendio de una pequeña aldea que causó en su momento cientos de muertes, varios exmiembros del mismo grupo paramilitar se reúnen para actuar el momento cumbre en el que ingresaron en la aldea. Pero la representación les parece insuficiente y deciden incendiar nuevamente las pocas chozas existentes para así darle mayor dramatismo a la recreación. En un momento, los hijos de los sobrevivientes de los sesenta ven azorados como los mismos victimarios rehacen las fechorías que sufrieron sus padres. La historia se repite como farsa, sí, pero una farsa de la que solo se ríen los victimarios. La autoutilización de la humanidad no solo devino planificada —como afirmaba Benjamin— sino que es propiciada y filmada por aquellos mismos que intentan repudiarla. La lejanía neutraliza y la cercanía quema. «La distancia —decía Adorno— no es una zona de seguridad, sino un campo de tensiones» (1951:132), de allí que el camino del conocimiento no esté escindido de la incomodidad, la injusticia y el dolor.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2004). *Minima Moralia*. Akal. 1951.
- Daney, Serge (1998). El travelling de *Kapo*. En *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*. El Amante. 1992.
- Hersonski, Yael (2010). *Shtikat Haarchion*. Largometraje ('86, b&n). Oscilloscope.
- Rivette, Jacques (2005). De la abyección. En De Baecque, Antoine (Ed.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de la nueva cinefilia*. Paidós. 1961.
- Oubiña, David (2019). La panorámica de *Ugetsu*. *Revista de cine*, 6(6), 81–89.
- Schwarzbock, Silvia (2017). *Los monstruos más fríos*. Mardulce.

Marco Ferreri, o cómo encontrar el culo de Godard

José Miccio

Nos hemos acostumbrado a las palabras muertas
que solamente afirman, pero son mejores
las que llaman a la vida
(Gombrowicz, *Diario argentino*)

Un culo debe oler a culo. Y no como agua de Colonia
(Apollinaire, *Las once mil vergas*)

Empiezo con *La Grande Bouffe*, un objeto kafkiano, opaco hasta la desesperación y la risotada. Ustedes recuerdan, seguramente: trata de cuatro tipos que se reúnen en un caserón para comer hasta matarse. Son nada menos que Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Marcello Mastroianni y Philippe Noiret. El cocinero que interpreta Tognazzi tiene sus recetas y también unos cuchillos que le regaló su padre y lo acompañan desde que dejó el pueblo hasta su presente exitoso como dueño de un negocio respetable y esposo de una mujer fina. Pero es como si no tuviera historia. Lo mismo sus compañeros: un tipo de la televisión, un piloto y un juez. Todos burgueses bien integrados. En un momento alguien dice (sobre un pollo): «Pero está vacío». Y otro contesta: «Como la vida». Es el único diálogo que expresa una idea.

Es obvio que Ferreri piensa en la sociedad de su tiempo. En su opulencia vacua y en su anomia. Se dijo y se dirá siempre porque la interpretación es más adictiva que la heroína. Pero lo que pasa ese fin de semana en el caserón excede largamente el análisis social y queda lejos de las metáforas. La película está demasiado llena como para que una idea pueda abrirse paso entre los elementos, reunirlos, ordenarlos y darles un sentido preciso y tranquilizador. Eructos, pedos, arcadas, una explosión de mierda en el baño y otra en el cuerpo de Piccoli: además de un asco, todo es excesivo, ultramaterial, felizmente grosero. El tema del estilo aparece en la propia película. En el tito de Boileau que visita una maestra con sus alumnos. Ferreri filma contra ese árbol. Contra la preceptiva, contra la proporción, contra el decoro, contra el respeto por la alta cultura. Una vez Piccoli recita *Hamlet* con una cabeza de cerdo en lugar de una calavera. Otra vez hace unos pasos de ballet entre pedos, vestido con tutú rosa. La música se reduce a un piano mal tocado. Algún plano imita la pintura cortesana de Velázquez.

Ferreri es una bestia resplandeciente. Piccoli no puede comer más. Noiret le dice: «Pensá que sos un indio de Bombay y tenés hambre». Y así todo, durante dos horas que no respetan jerarquías y se ríen de la idea misma de lo sagrado. ¿Cómo no iba a enojarse la gente buena? En Cannes, en el estreno, allá en el '73, los ofendidos hablaron de nihilismo, de escatología, de pornografía y de crueldad. Es todo cierto, por fortuna. Pero si yo tuviera que imaginar qué es lo que generó tanto rechazo no me jugaría por las asquerosidades ni por las incorrecciones sino por algo más escandaloso: la completa falta de temor por la muerte con la que se mueven los cuatro protagonistas. *La Grande Bouffe* es un carnaval tanático. Podría definirla así, sin honrar su grandeza ni (espero) traicionarla.

Una vez soñé que participaba de una encuesta para elegir las mejores muertes del cine. Ganaron tres que ocurren fuera de campo. Yo elegí la de Piccoli en el balcón, lleno de mierda.

Es sobre esto que quiero hablar. Sobre la mierda, digo. Ferreri (que junto a Herzog y a Raúl Ruiz ofrece un camino alternativo al de Godard para recorrer la historia entera del cine) supo ser un tipo godardiano. Por lo menos durante cierto tiempo. Aparece en *Le Vent d'Est*, por ejemplo, y muestra en al menos dos películas (*Dillinger è morto* y *Il seme dell'uomo*, las dos del '68) vínculos evidentes con el cine que Godard hizo en los años 60. ¿El tipo de *La Grande Bouffe* godardiano? Claro que sí. Pero un godardiano especial, en absoluto obediente. Y sobre todo: un godardiano que ríe.

Por ser un director tan distinto, tan pegado al cuerpo (alguna vez definió *La Grande Bouffe* como una *farsa fisiológica*) pero por mostrar al mismo tiempo unas cuantas conexiones con Godard, Ferreri permite ver las cosas de otra manera, reorganizar las jerarquías y poner en primer plano fenómenos desatendidos. Por ejemplo, que hay un Godard guarango y cutre. Un Godard que dice culo además de decir Wittgenstein. Para reencontrarlo hay que buscar caminos nuevos, porque está sepultado bajo la moralina y la biblioteca de nombres importantes que los sacerdotes y los canas vienen echándoles encima a sus películas desde hace décadas con la inestimable ayuda del propio Godard, que se la pasa alzando el dedo y mirando cómo asienten los que le dan bola. «Crean que me vencieron pero en la soledad invento las palabras que vendrán a buscar los elegidos», parece decir Godard una y otra vez, por lo menos desde *Prénom Carmen*. Hay mucha gente culta dispuesta a darle la razón. Citan sus aforismos, le ponen al lado nombres celestes, organizan congresos en su honor, dicen cosas importantes y por supuesto, lloran las lágrimas del otro. ¿Y cómo no? Para el cine, la modernidad es un mito de proporciones homéricas y Godard su héroe y patriarca. Mar-

chan a la par, como en la canción de Pappo, así que lo que le pasa a una le pasa también al otro, y obviamente viceversa. La modernidad usa anteojos y fuma habanos. Godard es un proyecto inconcluso.

También de eso quiero hablar.

El miedo al gran cine mata al gran cine. Y el miedo a los grandes nombres, el desvelo por adjudicarles en todo momento el lugar que corresponde a su presunta excelencia, mata a la cinefilia, que no tiene más sostén que su prosa y el orgullo de su origen plebeyo. No digo que sea sencillo. Son lindas las autoridades. Nos abrigan, nos dan un vocabulario, nos explican el mundo, nos ponen en el camino respetable y a cambio de todo eso nos piden como tributo apenas la libertad. La enseñanza de Ferreri es esta: si la cinefilia quiere a Godard tiene que buscar en sus películas lo que obligue a los sacerdotes y a los canas a dar vueltas, a mirar a los costados buscando apoyo, a redimirlo o disculparlo, a tropezarse con sus consignas y a quedar en evidencia. Sino es mejor dejarlo con los muertos.

En un momento de *Il seme dell'uomo* (una curiosa distopía) el protagonista le pide a la mujer que traiga ropa colorinche para hacer una señal en la arena y la mujer vuelve con cosas azules, rojas y blancas, o sea con la bandera de Francia, en tonos fuertes, como el pop de Godard, que tanto brilla en películas como *Made in Usa* y *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Encima la mujer es Anne Wyazemsky, por entonces actriz y pareja de Godard. Apocalipsis, restos civilizatorios, canibalismo, Wyasemsky: *Il seme dell'uomo* es la *Weekend* de Ferreri. O mejor dicho: *Weekend* es la *Il seme dell'uomo* de Godard. Porque de eso se trata: de mover el eje para que todo vuelva a respirar. Hace ya mucho tiempo que el cine de Godard no pertenece a la cinefilia sino a las instituciones del Conocimiento, que no dejan de reprimir todo lo grosero que habita en sus películas mejores, o que se la pasan sometiéndolo a las costumbres académicas, que es adonde el mismo Godard se convenció en algún momento que pertenecía. No importa que en *Adieu au langage* ponga a un tipo en el inodoro con un libro y lo haga decir: «El pensamiento encuentra su lugar en la caca». Porque a diferencia de la de Ferreri, la caca de Godard no huele, rodeado como está de aduladores armados con desodorantes de ambiente.

Pero más allá de lo que haya hecho la Cultura con su cine y con él mismo, lo que Godard filmó tiene vida propia, y no hay por qué cedérselo a la gente seria. La cinefilia tiene que decidir: o lo abandona o lo disputa en sus propios términos. Desde hace décadas las películas de Godard están condenadas a ilustrar un plan: es hora de celebrar sus caprichos. Desde hace décadas todo en el cine de Godard ocupa un lugar justo y necesario, como si fuera el mapa del cosmos más perfecto jamás dibujado: es hora de reivindicar el barullo. Porque

donde se supone que solo brilla el pensamiento con mayúscula, y qué digo mayúscula, con letra capital, con carteles luminosos, con P de Poesía, hay de todo, huevada y magia, y es esa convivencia la que hace que el cine de Godard tenga el valor que tiene. No la Necesidad. No la Filosofía. No la indignación moral de sus angustias europeas, tan tilingas.

Ahora vuelvo al tano para hablar de una de sus películas más notablemente actuales. La obra de Ferreri es díscola en todo sentido, por lo que establecer una división en ciclos, periodos o series resulta muy complicado. Pero si en su filmografía hay algo así como una película de transición esa película es *L'ultima donna*. Es como si en 1976 Ferreri hubiera decidido poner blanco sobre negro algunas cosas que lo acompañaban desde siempre pero que necesitaban ajuste, revisión y (sobre todo) formas nuevas. A esto se debe probablemente que haya tantas declaraciones, tantos diálogos que dicen cosas. *L'ultima donna* es una película muy cargada, imposible de reducir a una línea como *Oggi, domani, dopodomani*, *Dillinger è morto* o *La Grande Bouffe*, y con varios personajes que reflexionan sobre sus circunstancias con líneas como salidas de libros, e incluso con consignas.

El repertorio de temas es sorprendentemente actual: familia, patriarcado, feminismo y en primerísimo primer plano los roles sociales de la mujer y el varón. El personaje de Michel Piccoli, quien asume una actitud cínica ante los cambios, es el que dice las cosas con mayor claridad:

Es necesario discutir las leyes que regulan las relaciones entre hombre y mujer. Son leyes inventadas por nosotros, los hombres, y son leyes anacrónicas, yo diría incluso antihistóricas. No hemos respetado la sexualidad de la mujer. Le hemos inventado una a nuestra imagen, como dueños de ellas. (Ferreri, 1976)

Suena superado, correcto, progresista. Pero en boca de Piccoli, quien anda con una yanqui que no entiende lo que dice y a la que trata bastante mal, este discurso bien aprendido es catecismo y basta, nada más que eso. Piccoli es la contracara del personaje de Renato Salvatori, un hombre a la vieja usanza. La oposición es muy clara. Piccoli está siempre bien vestido, tiene modales finos, habla elegantemente. Salvatori usa ropa de gimnasia, le tira piñas al aire y no hace más que hablar de sexo como después del gimnasio. Uno ya se acomodó a las novedades, seguramente sin creer en ellas. El otro ni se debe haber enterado de que existen. Entre los dos está el maravilloso personaje de Gerard Depardieu. El tipo que no sabe qué hacer ante los cambios y sufre porque su chota no le basta. El bruto, el machito, el angustiado, el tierno, el conmovedor Giovanni: ese el punto de atracción para Ferreri.

Es en el cuerpo y la cabeza de este hombre joven, saludable y profesional donde está la historia. De ahí que la película tenga una dimensión trágica. A fin de cuentas, trata de alguien que siente (en el sentido más denso que podemos darle a la palabra) que no hay nada que le dé un asidero. Ni el trabajo, ni la familia, ni la pareja, ni la paternidad. Pelea como puede contra una fuerza que no es capaz de interpretar ni conducir y termina entregándole un pedazo de sí mismo. El pedazo, justamente. Ferreri filmó muchos planos inolvidables. Este es seguramente el número uno. O estos, en realidad, porque son dos: el cuchillo eléctrico que secciona la pija y la mano que la sostiene al final. La castración es fundamentalmente eso: un par de planos detalle de impacto brutal e ingobernable. Y también el tributo que un hombre desesperado le entrega a la Historia para que detenga su acoso. Giovanni no tiene referencias. Los modelos de vida que conoce ya no funcionan y los modelos nuevos no están claros todavía. La escena en la que saca la foto de su familia y se la presenta a Valeria (Ornella Muti) como solución a todos los problemas es patética como solo saben serlo las cosas verdaderas.

Depardieu (todavía no lo dije: des-co-mu-nal) se pasa toda la película en bolas, tocándose el ganso, o jugando con el de su bebé Pierino. Hay tantos falos en su departamento como en la maravillosa *Supervixens* de Russ Meyer: una pistola y un cañón de juguete, un salami, una longaniza, una banana, una botella de vino. Giovanni ve una manifestación feminista por la tele, dice un par de pavadas sobre las mujeres y se toca de nuevo la chota. «¡Sin eso no existís!», le dice Valeria. En el final, un plano de elaborado aislamiento muestra al hombre en una habitación y a la mujer en otra. Depardieu le dice a su hijo estas palabras terribles: «Tenés que ser mi amigo, Pierino. Estoy solo y desesperado». Después se clava una botella de vino con la misma ansiedad con la que recién su bebé se clavó una mamadera. Un rato antes lo vimos comer la papilla, usar el chupete, gatear al lado de Pierino mientras da sus primeros pasos. Tahití en *Dillinger è morto*, el pueblo chico en *L'ape regina*, la primera infancia en *Chiedo assilo*, el útero en *Storie di ordinaria follia*, las cavernas en *Ciao maschio*: el cine de Ferreri está lleno de figuras de la regresión, y esas figuras le corresponden siempre a los hombres.

A la mujer le toca el futuro, como dirá después un título-consigna y contra lo que puede hacer creer este *L'ultima donna*. Así como Giovanni está entre dos tipos de hombres, Valeria está entre dos tipos de mujeres. De un lado, la mujer de Salvatori, que se mantiene dentro del código en retirada, como esposa que cuida en casa a su hijo y es infiel en secreto. Del otro, una banda: la empleada del *nightclub* («Con mi cuerpo hago lo que quiero»), la madre de Pierino, su pareja («Afirmación antiestética de la superioridad fálica», comenta entre risas, sin escándalo ni moralina, cuando Giovanni se

pone la longaniza como pija), la chica del shopping, todas las minas que aparecen en la manifestación feminista que muestra la televisión. La semejanza estructural es importante: también Valeria está en movimiento, asumiendo la crisis. La diferencia en las cantidades es decisiva: solo las mujeres forman comunidad. «Soy joven, no quiero recuerdos», le dice a Giovanni ya en el final. Diez años después, con *Diavolo in corpo*, Bellocchio le pondrá historia y cuerpos nuevos a estas palabras.

L'ultima donna transcurre durante unas vacaciones forzadas: Giovanni y Valeria se encierran en el departamento mientras la fábrica en la que trabajan (él como ingeniero, ella en la guardería) reduce o suspende su producción. Este parate funciona como dato histórico (el estado del capitalismo industrial en la Italia de mediados de los '70) y como resorte dramático: pone un montón de tiempo a disposición de los personajes para que se conozcan y vean si son capaces de inventar algo. Ferreri filma los interiores de manera más bien fría. La fábrica, en cambio, es una bestia bella y agonizante. Imposible no pensar en su admirado Antonioni: mucho en *L'ultima donna* recuerda al maestro ferrarés.

No digo que Ferreri y Antonioni traten sus temas de manera similar. En realidad, ni siquiera están preocupados por las mismas cosas. Lo que tienen en común no son las líneas verticales de tantos planos o el humo espectral de las chimeneas sino algo más importante: ninguno filma el paisaje fabril para que veamos en él los males de este mundo y digamos lo que es obvio decir. Lo filman fascinados, incluso aunque lo rechacen, como Herzog filma los pozos de petróleo incendiados en Kuwait, porque eso es lo que hacen los cineastas: producir imágenes densas y conmovedoras, cuyo peso sensorial desborda las ideas que pretenden explicarlas. En los fenomenales primeros minutos de *El desierto rojo* Antonioni encuentra una escultura abstracta en los desechos industriales, combinaciones cromáticas en los caños, alucinaciones en el vapor. Estos planos, que valen la carrera de mil y un directores, no merecen ser convertidos en la ilustración de un mensaje. Por el contrario, merecen los dibujos de un nene, como los que cuelgan en la pared de la habitación de Monica Vitti, y que están más cerca de Antonioni que todas las meditaciones sobre la alienación y la vida moderna que podamos imaginar, con sus glosas de Marx o de Heidegger, tan indispensables, tan atractivas y a fin de cuentas tan mudas. Lo mismo pasa en Ferreri. Una vez que las humanidades y los filántropos hicieron sus visitas y eligieron sus *souvenirs*, los planos de la fábrica y de los edificios siguen exhibiendo su gloria táctil y oscura. Ferreri dijo una vez esta genialidad: «Sigo haciendo neorrealismo, pero ahora lo califican de posmodernidad porque nadie ha ido a visitar estos lugares. Están ahí y constituyen un espectáculo

hermoso, pero tremendo». *Hermoso y tremendo*. Ferreri no filmó nunca las ruinas de la guerra, como hizo el neorrealismo, pero filmó como nadie más (salvo Antonioni) estas otras, las ruinas del futuro. Debe ser por eso que es el cineasta que está más cerca de nosotros.

Mucho más cerca que Godard, hay que decir. O por lo menos que el Godard oficial. Porque el otro —el pendejo, el caprichoso, el barullero—, ese sí que puede hablarnos. Hay una escena en *Le Mépris* (una escena de baño limpio) en la que Michel Piccoli y Brigitte Bardot discuten sobre el estado de su matrimonio. Ella, enojada, le dice pelotudo (*con*). Él le responde que las palabras vulgares no le quedan bien. Y entonces la Bardot empieza: «oje-te» (*trou du cul*), «puta», «mierda», «carajo» (*nom de Dieu*) «*piège à cons*», «*saloperie*», «quilombo» (*bordel*). Y concluye: «¿De verdad pensás que no me quedan bien?». Godard podría haber dicho (y quién sabe, tal vez podría decir todavía): «Brigitte Bardot soy yo».

Sigo este hilo.

En *Weekend* (o la película malhablada de Godard) una mujer dice: «Quería coger, pero preferí esperar», y habla de sexo así, sin vueltas. «Solo quería que me cogiera, donde fuera, incluso en el ascensor» / «Se acercó y me metió el dedo en el culo». La escena (de casi diez minutos) está filmada en plano secuencia (un cartel lo interrumpe, en realidad) con una cámara que se acerca y aleja de los actores, musicalizada con énfasis contemporáneo e iluminada en contraluz. El texto se inspira en Bataille. Es una atractiva combinación entre lo bajo y lo culto. Digamos: entre culo y atonalidad. Godard es eso. Con el paso del tiempo, sin embargo, los elementos finos prevalecieron por sobre los groseros. O en todo caso, los elementos groseros terminaron por convertirse en otra cosa. Fueron redimidos, lamentablemente, como si tuvieran alguna culpa, y quedaron desplazados, al punto que no hay admirador de Godard que los recuerde. Busquen algo en los himnos que se le dedican. No hay. Les apuesto lo que quieran. Lo más valioso. No sé. Mis discos de Spinetta, mi foto con Bochini. Por eso hay que insistir. En Godard está la literatura, está la pintura, está la filosofía. Y también la fijación anal.

Antología.

En *Passion*, el personaje de Michel Piccoli le dice a una mujer: «Ya veremos esta noche. Prepará tu culo». En *Prénom: Carmen*, el mismo Godard le dice a una enfermera: «Sé que si le meto el dedo en el culo y cuenta hasta 33 do re mi fa sol la, tendré fiebre», y más adelante la maravillosa Maruschka Detmers afirma: «Todo tiembla. La tierra, la casa, yo. Puede ser. Puede ser que también mi culo». En *Masculin féminin*, el personaje de Jean Pierre Léaud se ríe como un nene cuando descubre que en la palabra *masculino* están la palabra

máscara (*masque*) y la palabra culo (*cul*). En *Détective* (que es la segunda película grosera de Godard, su *Weekend* de los '80) una mujer llora porque un tipo le tocó el culo con más delicadeza que su prometido y otra le dice a su amante que lo que todavía la mantiene en su matrimonio es la boca, la verga (*la queue*) y el culo de su marido. En *Sauve qui peut (la vie)* una mujer le muestra el culo a las vacas y dice que es hermoso recibir su lengüetazo. Por supuesto, en *Le Mépris* está el culo de la Bardot, no una vez, al principio, como seguro todos recuerdan, sino dos, porque en la mitad vuelve a aparecer, en cuatro planos, uno sobre blanco, otro sobre azul, otro sobre rojo y el último sobre blanco otra vez, es decir, sobre los colores de Francia, porque para Godard Francia es el culo de la Bardot, y todo esto apenas unos minutos después de que Piccoli hojee un libro con pinturas pornográficas antiguas y lea en voz alta este fragmento:

Era el juez en un concurso de traseros (*fesses*) entre tres bellezas. Me habían elegido como juez y me mostraban su desnudez espléndida. La primera meneaba su cabellera blanca rizada en la espalda. La segunda abrió las piernas, y su carne rosada resplandecía. La tercera mantenía la quietud de un mar tranquilo, solo su piel delicada se agitaba con escalofríos involuntarios. (Godard, 1963)

En *Pierrot le fou*, Belmondo mira una revista de moda y dice (con espíritu crítico, claro): «Hubo una civilización griega, luego el Renacimiento y ahora hay una civilización del culo». Como se ve, Godard contribuyó bastante a esta última. Repaso: *cul* («culo»), *fesses* («nalgas») y *trou du cul* («ojete»). Casi nunca *derriere* («trasero»). Por si no alcanza, en *Weekend* Godard pone un cartel que separa la palabra «Análisis» en dos partes, y la primera es, obviamente, *Anal*.

Me quedo acá un segundo. Con enorme gusto, porque hay muchas cosas hermosas en *Weekend*. Hermosas y todavía llenas de vida. Los colores, el fuego, la gracia de los movimientos de cámara. Pero lo mejor es la genial escena del asesinato de una mujer fuera de campo, que bien podría haber quedado ahí, protegido, pero cuya corrección estética Godard demuele con el asqueroso primer plano de un conejo despellejado bañado por una cantidad inverosímil de sangre de la víctima. Godard quita algo del plano para mostrar de más en lugar de para mostrar de menos. Dicho en *su* idioma (discúlpenlo): Godard le mete un dedo en el culo al procedimiento elegante por excelencia. Es lo que Ferreri hizo siempre.

Termino.

Barthes decía que si leía las máximas de La Rochefoucauld salteadas, sin ningún tipo de compromiso con la linealidad que impone el libro, sentía que ve-

nían hacia él atravesando los siglos para hablarle con un tono especial, como si le hubiesen sido dedicadas. Imagino que todos sentimos alguna vez esa intimidad y esa gloria: la de ser los destinatarios secretos del gran arte. Lo imagino porque es propio del gran arte que eso ocurra. En Barthes, la fuerza de La Rochefoucauld emerge por una decisión de lectura: es por la interrupción de un continuo que la voz se libera y sale de sí misma, hasta caer en un tiempo que nada tiene que ver en principio con ella. Porque si se sigue el orden, dice Barthes, entonces La Rochefoucauld habla solo para sí, y en todo caso testimonia un tiempo, sirve para reconstruir una mentalidad, expresa una ideología o una obsesión. Es pasto, en fin, para las ciencias humanas, esas vaquitas del arte. Con Godard me pasa algo parecido. Obligado a seguir sus pasos, a respetar su Obra, a invocar la continuidad en la ruptura o cualquiera de las consignas que nos ofrecen sus custodios, no veo en Godard más que a un tipo que decidió en cierto momento iniciar las exequias del mundo que lo vio nacer y ponerse en el margen como el loco de la verdad, pero no para demoler toda ley a golpes de absurdo y de comedia, como su admirado Jerry Lewis o el gigante Raúl Ruiz, sino para afirmar su propia gloria caída. En ningún lado se ve mejor que en *JLG / JLG*, su mortuorio autorretrato, en el que se filmó solo en una esquina de la biblioteca, encorvado y con gorrito de pompón, en parte perro sabio, en parte abuelo loco, la historia entera de una idea que el mundo no quiso, por cobarde o por traidor. Hoy, cuando nada de lo que hace puede ser otra cosa que revelación y oráculo, para que el cine de Godard deje de drenar la Ley es necesaria una operación de lectura como la que hace Barthes con La Rochefoucauld. Pero no el salteo sino la intermediación, porque no es el tiempo lo que lo separa de nosotros sino el muro de la respetabilidad.

Referencias filmográficas

- Ferreri, Marco (1976). *La Dernière Femme*. Largometraje ('112, color). Flaminia Produzioni Cinematografiche, Les Productions Jacques Roitfeld: Italia-Francia.
- Godard, Jean Luc (1963). *Le mépris*. Largometraje ('103, color). Les Films Concordia: Francia-Italia.

La máquina orgánica, los desplazamientos del cine de Vertov

Santiago Santillán Zabaljauregui

No es aventurado decir que el cine soviético adquiere su determinación en un movimiento de ruptura con el cine ruso, como extensión de la lucha ideológica imperante entre revolución y contrarrevolución. En ese contexto, la formación del cine soviético significó una constante superación de la adversidad. Cada instancia de producción implicaba una carencia. Por un lado, no se disponía de instalaciones, ni de maquinaria, ni de película; por otro lado, no se contaba con cineastas formados profesionalmente sino con personas ajenas tanto a la industria como a la *intelligentzia*: Eisenstein, Kulechov, Pudovkin, Kozintsev. La guerra civil había impuesto la necesidad de pensar la función del cine en la nueva sociedad y el aprendizaje de estos nuevos cineastas estuvo ligado a ese escenario: la cinematografía soviética fue una extensión del campo de batalla. Frente a la idea de que el cine soviético fue una herramienta propagandística creada por el impersonal Partido hay que contraponer el trabajo apasionado de ese grupo de marxistas comprometidos con la consecución de un cine socialista, poniendo en juego una serie de innovaciones que significarían una bisagra en la historia del cine.

Es en particular importante el rol que cumple Dziga Vertov en esta historia. Vertov comienza su carrera en 1918 trabajando en un tren propaganda que llevaba la *Kinonedelia* (literalmente «cine-semana»), semanarios de noticias propagandísticas. Es en ese tren itinerante que Vertov aprende el oficio de cineasta. La *Kinonedelia* se concibió como la contraparte socialista de las actualidades de *Pathé* o *Gaumont*, pero no se diferenciaba mucho de ellas más que en el tono ideológico de los intertítulos. Restrospectivamente, Vertov verá las limitaciones de la propaganda en la *Kinonedelia*; donde, si bien el contenido mostraba las bondades de la vida en la Unión Soviética, todavía repetía las fórmulas del cine burgués. La respuesta de Vertov a estas limitaciones encuentra cuerpo en la teoría del *Kino-glaz* (el «cine-ojo») y en las *Kino-pravda* («cine-verdad»). En las páginas que siguen intentaremos describir las innovaciones de la propuesta vertoviana, expresadas como desplazamientos o pasajes respecto al cine burgués y articuladas en un pensamiento que intenta rever las relaciones del cine con la praxis.

De la ficción al documental

Creemos que existen dos grandes momentos en la teoría vertoviana. Por un lado, la *pars destruens*: la crítica al cine dramático, el cine-arte, el cine de ficción, el cine burgués. La *pars construens*, por otro lado, consiste en la propuesta que viene a reemplazar ese cine y que recibe el nombre de *Kino-glaz*. Dentro de este segundo momento debemos incluir no solo los escritos de Vertov sino también sus películas, que él mismo consideraba manifiestos teóricos. Así, en la factura conceptual de la teoría del *Kino-glaz*, el filme *El hombre de la cámara* vale tanto como el artículo programático de «La revolución de los kinoks».

Vertov enfatizaba ya en 1925, en «Principio del Cine-Ojo», que este método implicaba el desciframiento de «la vida tal cual es» mediante la grabación directa de hechos que encontramos en el mundo real. También insistía en que el *Kino-Glaz* tenía que actuar no mediatamente, a través de los medios del teatro o la literatura (ideológicamente nefastos) sino a partir de sus propios medios (Vertov, 1974:83). Se empieza a ser vertoviano, se es uno de los *kinoks*, cuando se empieza a antagonizar con el teatro, el drama, la literatura y todo lo que Vertov llama el arte elevado.

El método de la grabación fiel de la realidad no es para Vertov algo que se haga por amor al arte, no se hace cine por el cine mismo. Cuando el material fílmico es auténtico, cuando es reorganizado en estructuras cinemáticas, entonces el resultado es una nueva unidad que tiene un significado ideológico particular. Significado que, evidentemente, está en sintonía con la *Weltanschauung* soviética. El método del *Kino-glaz* reúne el aspecto estético, formal del documental con una actitud ideológica frente al arte en general. De ahí que para Vertov los *kinoks* tienen que interesarse no en la relación «arte-realidad» sino en la relación «realidad y organización de la realidad».

La exigencia del *Kino-glaz* es grabar la vida tal como es, sin embellecerla, y al mismo tiempo propagar la cosmovisión comunista. Esta doble necesidad podría parecer problemática, pero para Vertov no hay contradicción posible entre ambas, ya que esas dos exigencias reflejaban el mismo proceso dialéctico de la evolución de la sociedad socialista. Para Vertov un artista socialista debe enfrentarse a la realidad como existe, sin esconderse de los hechos, sin enmascarar los problemas. De hecho los *Kino-pravda* mostraban muchas veces aspectos no tan placenteros de la vida en la Unión Soviética. Incluso en *El hombre de la cámara* aparecen escenas de la vida en Kiev y en Moscú que no son ideales (desde borrachos en las calles hasta las condiciones de trabajo de los obreros en la mina). Pero la organización del material fílmico según esta nueva estructura cinemática refleja, al menos en principio, la propia ideología comunista del filme. Ese trabajo consiste en la reorganización que los *kinoks*

hacen del material; organización que tiene muchos niveles y que se define en la instancia final: el montaje. La película terminada debería ayudar a los espectadores a percibir la realidad de un modo en el que no podrían haberla percibido por otro medio. Les permitiría *ver*, ver en serio, más allá del torpe mirar cotidiano. Las cosas que vemos en nuestra vida diaria son nimiedades, pero el *Kino-glaz* nos permite verlas en su totalidad, nos permite captar el sentido de las cosas. Por eso Vertov no ve ninguna contradicción entre documental y propaganda: el cine es instrumento de la revolución, es un arma en la lucha ideológica, *precisamente* cuando muestra toda la realidad. Con el *Kino-glaz* lo que se proyecta es la imagen de un «Hombre nuevo», más perfecto que Adán, y se anticipa la nueva sociedad internacional. Esa es la síntesis vertoviana entre la grabación de hechos de la vida y la presentación de esos hechos desde una perspectiva nueva.

De la visión natural a la visión maquinal

La manera en la que Vertov explica este método del *Kino-glaz* recuerda a la manera en que Hegel presenta el proceder dialéctico en la *Fenomenología del Espíritu*: como un método que permite aprehender la experiencia de modo científico, o sea objetivo, de alcance universal. Del mismo modo que en Hegel el relato de la conciencia, su exposición, es ya el estudio *científico* de la experiencia de la conciencia, del mismo modo en Vertov el método del cine-ojo (ver-escribir-montar) «es el método de estudio científico-experimental del mundo visible» (Vertov, 2005:§5). La cámara, para Vertov, permite por primera vez en la historia un acceso inédito a la realidad, dejándonos ver por vez primera cosas que antes no podíamos: «El cine ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre» (Vertov, 2005:§7). ¿Qué es lo que el cine-ojo ve que nuestros ojos no? La cancelación de las determinaciones espacio-temporales tal como las entendemos. El cine nos permite recorrer con la mirada lugares remotos y acontecimientos muy alejados en el tiempo, podemos ver simultáneamente lo que pasa en lugares opuestos del globo, así como observar toda la vida de una persona o toda la historia de una nación.

El *Kino-glaz* es superación del ojo biológico. Si en algo pueden estar de acuerdo Vertov con los realistas cinematográficos es en que el cine reproduce la realidad y que en ello reside su valor. La diferencia está en el escepticismo de Vertov respecto al valor cognitivo de la visión normal. En A. Bazin, por ejemplo, encontramos que la confianza en la cámara se debe a su parecido con nuestros ojos y en que el resultado, la grabación, imita nuestras percepciones

visuales (Bazin, 1990). El cine no debería simplemente mostrarnos una cosa, sino hacerlo de forma tal que recree de algún modo los procesos fisiológicos o mentales que se dan en nuestra percepción natural. De hecho Bazin elogia las técnicas estilísticas de directores como Jean Renoir y William Wyler, tendientes al plano secuencia que imita mejor la percepción natural, en oposición al corte de la edición. Pero para Vertov el ojo humano no es una fuente de información confiable acerca de la realidad. Si el ojo humano es limitado a la hora de reconocer el mundo entonces no podemos tomar las formas de representación que lo imitan; por el contrario, nos acercaremos a la realidad en la medida en que nos alejemos del modelo de la visión normal. Aquí entran en escena las técnicas que vemos en *El hombre de la cámara*: cámara lenta, aceleramiento, primeros planos extremos o planos largos igualmente extremos, edición marcada, superposiciones, etc. Dice Vertov:

Hasta hoy ocurría que un observador se hacía pasible de amonestaciones por haber filmado un caballo desplazándose con una lentitud poco natural (rodaje rápido de la manivela de la cámara); o, por el contrario, un tractor labrando un campo a toda velocidad (rodaje lento de la manivela), etcétera...

Por supuesto, se trataba de accidentes, pero nosotros preparamos un sistema, un sistema reflexionado de casos de este tipo, un sistema de aberraciones aparentes, de fenómenos buscados y organizados.

Hasta hoy, violentábamos la cámara forzándola a copiar el trabajo de nuestro ojo. Cuanto mejor copiado estaba, tanto más contento de la toma se estaba. En adelante liberamos la cámara y la hacemos funcionar en una dirección opuesta, muy alejada de la copia.

Al diablo con las debilidades del ojo humano. (1974:26)

De este modo, las técnicas experimentales del montaje vertoviano no son incompatibles con la captación y reproducción de la realidad; por el contrario, son esas mismas técnicas las que permiten al cineasta reproducir la realidad como es en verdad.

Lo propio de la posición de Vertov es pensar que en el cine opera, no una expresión artística ni una mera presentación de hechos, sino una revelación. La propiedad más importante del cine es la capacidad de revelar características de la realidad que permanecen invisibles al ojo desnudo. Pone la cámara al servicio de un «perfeccionamiento» mecánico del ojo, que le permita ver lo que, por su deficiente estructura biológica, no puede ver; y para ello utiliza innovaciones técnicas que presentan el material filmico alterado en una forma que descubre un acceso privilegiado a lo real.

¿Qué es, entonces, lo que hace la imagen cinematográfica? Muestra lo que es como en verdad es, muestra una verdad vedada a nosotros por las limitaciones físicas de nuestra biología. La organización del material fílmico siguiendo patrones precisos (que en última instancia son, como veremos, geométricos), permite al obrero proletario tomar conciencia de un fenómeno que lo involucra pero que se le presenta siguiendo la lógica fragmentaria y confusa de la experiencia sensorial directa.

Del lenguaje artístico al lenguaje cinematográfico

Esta concepción de la imagen cinematográfica juega un papel crucial en la formación del espectador. Vertov apuesta por el perfeccionamiento de la sociedad a partir de la técnica. La técnica cinematográfica es el modelo de la sociedad: si llevamos la relación entre el ojo humano y la cámara a un ámbito político, vemos que en la revelación posibilitada por el montaje el espectador accede a una dimensión de lo real a la que no puede acceder como individuo. El montaje cinematográfico permite trascender las barreras espacio-temporales de la individualidad y permite establecer relaciones que como sujetos finitos no podemos establecer de forma directa. En la base de esto hay un planteamiento ideológico que pretendía, en línea con los bolcheviques, anteponer las necesidades de lo común a las individualidades creativas. Esto impedía a los cineastas soviéticos abrazar el modernismo, entendiendo el arte como actuación creativa, inventiva, individual e inútil desde un punto de vista social. En ese sentido, los cineastas del *Kino-glaz* no son creadores sino *mostradores* de la realidad, con un carácter casi docente: el cine toma partido, es activo y se separa de las creaciones lúdicas que Vertov llama al pasar «cine-nicotina».

Es evidente que para Vertov el cine tiene algo nuevo que decir acerca de la realidad que escapa al goce estético o al interés tecnológico. El cine es realidad, es una *presentación* de la realidad, «un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción» (Vertov, 2005:§6). Por eso Vertov separa el cine-ojo de las más obvias asociaciones que podemos hacer con la literatura y el teatro, de todas las artes las más cercanas al cine. El cine tiene una técnica, un lenguaje y un método que le son propios, adoptar los del teatro o la literatura es una desviación degenerada. Lo propio del cine es el montaje, la «escritura» del filme, que acompaña todo el proceso creativo de la película, y que trasciende por mucho la selección de metraje orientada a reconstruir una escena o un texto (estas desviaciones dan como resultado ese «cine-piel» (Vertov, 2005:§17) que él

crítica de sus contemporáneos: no son obras *cinematográficas*, sino híbridos producto de la prostitución del cine con la literatura, la música o el teatro). El montaje es lo que distingue al cine, su lenguaje único que lo aleja de las artes y lo acerca a los hechos: «nosotros buscamos nuestro propio ritmo, que no habrá sido robado en ninguna parte, y lo encontramos en los movimientos de las cosas» (Vertov, 2005:§15). Ese es el montaje, la traducción técnica del movimiento de las cosas. Y el montaje está presente desde el principio, desde la acción psicológica de la elección de un tema, pasando por la acción técnica de rodar, hasta la más obvia y específica acción de organizar los segmentos filmados. Es en el montaje donde se juega la «ecuación visual» (Vertov, 2005: §13) del *Kino-glaz*, mediante los numerosos recursos que están a la mano del cineasta (mezclas, desplazamientos, cortes) se nos ofrece una *síntesis*, nuevamente, de la experiencia del ojo-cámara: «el filme al cien por cien, el extracto, el concentrado de «yo veo», el «cine-yo veo»» (§13).

La célula del montaje, su unidad mínima viviente, es el intervalo. El intervalo es el movimiento entre las imágenes, el montaje debe realizarse obedeciendo al impulso visual del intervalo pero de manera tal que el conjunto de intervalos se presente de manera «racional», un todo en el que las imágenes no solo se vinculan con su vecina inmediatamente anterior e inmediatamente posterior, sino que además se vinculan con todas las otras imágenes. Aquí tiene sentido la alusión de Vertov a la organicidad del filme: si bien la película es presentada como un artefacto que se construye siguiendo un procedimiento fijado, que consta de partes independientes (los cine-documentos) que se ensamblan siguiendo una fórmula visual, también es cierto que la progresión de las imágenes es «una unidad compleja» (2005:§14) que atiende a la lógica *interna* de las correlaciones. Finalmente, e inscribiéndose en una larga tradición de materialistas, Vertov acaba por decir que el trabajo del cine-ojo «mecaniza» nuestra visión del mundo. No es que el cine sea un arte humano (como la novela, la música, el romance, y todos esos venenos), sino que el ojo-cámara nos acerca a las máquinas, nos presta la precisión del cronómetro (Vertov, 2005:§15):

NOSOTROS caminamos, con la cara descubierta, hacia el descubrimiento del ritmo de la máquina, hacia la admiración del trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos, cantamos a los temblores de la tierra, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros, y los gestos de los proyectores que deslumbran las estrellas. (§16)

Del proceso creativo a la matemática superior de los hechos

El manifiesto visual del *Kino-glaz*, la puesta en práctica de esta concepción del cine-ojo y del nuevo lenguaje cinematográfico centrado en la potencia del montaje, es *El hombre de la cámara*.

Algunos declararon que *El hombre de la cámara* era una experiencia de música visual, un concierto visual. Otros consideraron el filme desde el punto de vista de la matemática superior del montaje. Otros, en fin, declararon que no era «la vida tal cual es» sino la vida *tal cual* ellos no la ven, etcétera.

No obstante, el filme no es más que la suma de los hechos fijados sobre película o, si ustedes quieren, no solamente la suma sino también el producto, la «matemática superior» de los hechos. (...) Esta experiencia compleja, considerada como lograda por la mayoría de los camaradas que hasta aquí se expresaron en primer lugar nos ubica definitivamente fuera de la tutela del teatro y la literatura y nos enfrenta con el cine un ciento por ciento, y en segundo lugar opone brutalmente «la vida tal cual es» vista por el ojo armado de una cámara («cine-ojo»), a «la vida tal cual es» vista por la mirada imperfecta del ojo humano. (Vertov, 1974:101)

El esfuerzo de las teorías del cine-ojo está en la vertebración de los dos principios complementarios que están presentes en los manifiestos de Vertov, a saber:

1. El rechazo a una concepción del cine «representacional». El cine-ojo no representa la realidad, escapa a guiones y puestas en escena, rehúsa de los estudios, los actores y los decorados. La idea de representación cinematográfica en esos términos anula la depuración operada por el ojo perfecto de la máquina, ya que reconduce la imagen a los procesos psicológicos de los sujetos naturales.
2. La necesidad de material fílmico que tome a la realidad por sorpresa. La realidad que se muestra en el cine-ojo está basada en material obtenido de tomas neutras, no captadas para un uso específico.

Aquello que articula estos dos puntos, el medio que hace posible la utilización de imágenes asépticas y carentes de un guion, de actores, de decorados, no es otra cosa que el montaje.

Estos principios desde luego se intentaron llevar a cabo por el colectivo creado por Vertov. En 1923, el «Consejo de los Tres» redactó un texto que apuntaba líneas de acción que los *kinoks* del cine-ojo pretendían seguir. Así, podemos leer en esta memoria:

La sentencia de muerte pronunciada por los kinoks en 1919 contra todos los films sin excepción sigue siendo válida hoy. El examen más atento no reveló el menor filme, la menor investigación que traduzca la aspiración legítima de liberar la cámara reducida a una lamentable esclavitud sometida a imperfección y miopía del ojo humano. (...) aprobamos plenamente la utilización del cine en todos los sectores de la ciencia, pero definimos esas funciones como accesorias, como ramificaciones secundarias.

Lo principal y lo esencial / es la cine-sensación del mundo.

(...) Yo obligo al espectador a ver tal o cual fenómeno visual como más ventajoso para mí es mostrarlo. (...) La cámara «arrastra» el ojo del espectador de las manos a las piernas, de las piernas a los ojos, etc. . . ., en el orden más ventajoso, y organiza los detalles gracias a un montaje cuidadosamente estudiado. (Vertov, 1974:25-27)

Pareciera que la realidad que muestra la cámara no deja de ser un arquetipo que pretende ser objetivo a partir de tomas subjetivas, obtenidas de la observación cotidiana y, por lo tanto, contingentes. Pero a ojos de Vertov el medio del *Kino-glaz* es el medio de la máquina, liberada de las ataduras de la imperfección humana, omnisciente, libre. Hay una diferencia *real* entre el medio de la cámara y el del ojo, que no es la de la nitidez, ni la de la durabilidad, es una diferencia ontológica. El «Consejo de los Tres» prosigue anunciando el advenimiento de una nueva humanidad producto de la técnica cinematográfica:

Yo soy un cine-ojo. Soy un constructor. Te ubiqué, a ti a quien hoy creé, en un cuarto muy extraordinario que hasta entonces no existía y que también creé. En este cuarto hay doce paredes que saqué de distintas partes del mundo. Yuxtaponiendo las secuencias de las paredes y los detalles, logré disponerlos en un orden que te gusta y edificar en una forma conveniente, sobre los intervalos, una cine-frase que justamente es este cuarto.

Yo, cine-ojo, creé un hombre mucho más perfecto que el que creó Adán, yo creé miles de hombres diferentes según distintos dibujos y esquemas previos.

Yo soy el cine-ojo.

A uno le tomo los brazos, más fuertes y más diestros, al otro le tomo las piernas, mejor formadas y más veloces, al tercero la cabeza, más bella y expresiva, y, mediante el montaje, creé un hombre nuevo, un hombre perfecto. (Vertov, 1974:28)

Escrito como está, entendemos que es el mismo ojo de la cámara el que escribe. No es Vertov (que al ser imperfecto, como persona que es, carece de la visión de la cámara).

No se trata de una deificación de los procesos mecánicos (aunque la prosa de Vertov podría sugerirlo) sino de una visión colectiva. Detrás del ojo mecá-

nico que filma hay un número de personas que trabajan en un organigrama diseñado por Vertov, que ilustra un punto importante del *Kino-glaz*: para que se llegue al punto del montaje la cadena de producción de la película ha pasado por múltiples fases a cargo de múltiples personas, lo que implica que la creación autoral deja lugar a la creación de masa (el artículo «Instrucciones provisionales a los círculos del cine-ojo», describe todos los estadios por los que ha de pasar un filme para poder ser considerado *Kino-glaz*). La esperanza de Vertov era que este modo de producción acelere el naufragio del cine artístico burgués. El producto de todo esto, de todas estas fases, al menos en teoría, no tiene un realizador, un autor, un director, sino que se inscribe en un sistema acorde con la idea de producción colectiva que, en palabras de Vertov debe ser considerada como una fábrica más entre otras.

De la teoría a la película

En los primeros años de la Unión Soviética la propaganda fue entendida como la mejor arma para luchar contra la burguesía. En esa línea estaban dirigidas no solo las creaciones de Vertov sino las de Maiakovski en la literatura o Rodchenko en la fotografía y el diseño gráfico. Su posición ideológica queda clara en su voluntad de hacer un cine para el proletariado. En un artículo publicado en el diario *Kino* del 3 de febrero de 1925, Vertov afirma:

El movimiento del cine-ojo que dirigimos, nosotros Kinoks, cineastas de actualidad, es un movimiento de índole internacional y su desarrollo marcha al ritmo de la revolución proletaria mundial.

Nuestra tarea esencial y nuestro programa es ayudar a cada oprimido en particular y al proletariado en general en su ardiente aspiración a ver claro en los fenómenos vivos que nos rodean.

La elección de los hechos fijados sobre película sugerirá al obrero o campesino el partido que debe tomar. (1974:62)

Las películas ideológicamente favorables a la revolución se habían estado proyectando a lo largo y ancho de la Unión Soviética mediante diferentes métodos, pero el más efectivo fue el de los *agit-trains*, trenes en los que no solo se portaban los filmes de propaganda, sino incluso material y maquinaria que hacían posible la grabación y montaje de la vida en los lugares por los que pasaban los trenes. De manera que se generaba una especie de diálogo entre las proyecciones, los coloquios de los que las veían, las grabaciones de estos y el posterior procesado y montado en los mismos trenes.

Los primeros trabajos de edición de Vertov se proyectaron en estos trenes, cuyas imágenes de multitudes en los barcos fueron utilizadas por Vertov en todas sus películas hasta el final de su carrera. La preocupación por la formación del proletariado en las ideas de la revolución parte evidentemente de los máximos mandatarios nacionales. Lenin expresó directamente su preocupación por la proporción existente entre cine de entretenimiento y cine científico en una entrevista con el Comisario de Educación Anatoli Lunacharsky, que este último refirió:

Una vez más [Lenin] enfatizó la necesidad de establecer una proporción definitiva entre películas de entretenimiento y películas científicas. Lamentablemente esto está aún vagamente establecido. Vladimir Ilych me dijo que la producción de nuevos filmes, impregnados con las ideas comunistas, reflejando la actualidad de la Unión Soviética, debía comenzar con las actualidades, ya que, en su opinión, el tiempo para la producción de tales películas aún no había llegado. «Si tienes buenas actualidades, serias e instructivas, entonces no es importante que el público vea películas inútiles para divertirse, más o menos como las que comúnmente se pueden ver. Por supuesto, la censura es necesaria de cualquier modo. Las películas antirrevolucionarias o inmorales no se deben proyectar». A esto añadió: «Todo depende de cómo lo plantees, gracias a una adecuada gestión y si el país progresa adecuadamente, recibirás también algo de dinero para esto (...) especialmente debes impulsar cine saludable para la gente de la ciudad e incluso más para la gente del campo». (Layda, 1960:160-161)

El *Kino-pravda*, cuya primera emisión tuvo lugar en 1922, claramente sintonizaba ideológicamente con las premisas de Lenin. La génesis del cine-verdad se solapa con los programas del cine-ojo. *El hombre de la cámara*, la película más representativa del *Kino-glaz*, es de 1929 pero viene siendo pensada desde muchos años antes, desde 1923.

La estructura de la película es sencilla: la sucesión de pequeños fragmentos cotidianos va dibujando la vida diaria de un pueblo de la Unión Soviética. Las imágenes se suceden sin más armazón argumental que el que proporciona el complejo montaje; no tenemos otro hilo conductor, porque se suprimen incluso los intertítulos tan típicos del cine mudo y de las actualidades. Esta depuración al límite de la imagen y el montaje se sigue de lo dicho hasta ahora: no solo los *kinoks* no creen en la capacidad humana para ver la realidad, sino que ven en la máquina como ojo objetivo la única intermediación válida. Por lo tanto, todo aquello que el hombre creaba para representar esa realidad, no hacía más que ocultarla, enrarecerla, convertirla en algo artístico alejado de los parámetros asépticos que tan solo se conseguían mediante las imágenes y el montaje continuo y solapado de ellas.

En *El hombre de la cámara*, los *kinoks*, además de mostrar la vida de un pueblo, muestran un especial interés en referirse a sí mismos como integrantes del paisaje del proletariado ruso. Más allá de un ejercicio autorreferencial, el hecho de que el hilo conductor de la película lo lleve la propia grabación de la grabación de las imágenes supone la inserción de los *kinoks* en la cotidianidad obrera y redundante en los conceptos teóricos a los que aludíamos más arriba: el cineasta como trabajador inserto en una sociedad productora.

El tema de la cotidianidad admite dos lecturas. En primer lugar la comunicación, la voluntad de mostrar la vida de la ciudad a aquellos que viven alejados de ella y carecen de información acerca de lo que resultan ser esos núcleos de población y de producción (tan importante en esos momentos de reconstrucción económica). En segundo lugar, la crítica. La postura de la cámara (como entidad objetiva que pretende ser) no evita posicionarse frente al transporte burgués del coche de caballos en el que las mujeres que lo ocupan quedan retratadas en actitud ociosa. Todo ello, por otra parte no es más que un acercamiento real, no preparado, pero sí (inevitablemente) con una clara conciencia política.

El hombre de la cámara ha resultado ser, viendo la obra de Vertov con distancia histórica, su película de mayor repercusión. Supuso la culminación de toda una obra teórica en torno al cine-ojo y adquirió el significado de manifiesto llevado a la práctica de la voluntad técnica, ideológica y formativa de un nuevo cine.

De la Unión Soviética al presente

A partir del optimismo de Vertov acerca del futuro se hace patente su imaginación profética. En algunos casos, pareciera que podía vislumbrar la llegada de internet, de la televisión y la transmisión en vivo.

La técnica marcha a pasos agigantados. Ya se ha descubierto un procedimiento de transmisión de las imágenes por radio. Además se encontró un procedimiento de grabación de los hechos sonoros en película cinematográfica.

En un futuro cercano, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio en todo el mundo los hechos visuales y sonoros registrados por una radio-cámara. Debemos prepararnos para poner esas invenciones del mundo capitalista al servicio de su propia destrucción. (Vertov, 1974:69)

Estaba pensando también las posibilidades emancipatorias de plataformas *à la* Youtube, donde todos podemos ser *kinoks* y subir material, cine-hechos.

Lo que contrasta con la precisión de sus predicciones técnicas es su optimismo respecto de los efectos revolucionarios de la imagen liberada.

Teniendo en cuenta la velocidad de las relaciones entre los pueblos, teniendo en cuenta la transformación fulgurante del material fotografiado, un «cine–diario» debe ser un «panorama del mundo cada cierta cantidad de horas».

No lo que es.

Hay que llegar a eso.

(...) La *Kinopravda* no hace más que existir, y debe *vivir*.

El Estado y el Komintern todavía no comprendieron que sosteniendo seriamente la *Kinopravda* pueden encontrar un nuevo portavoz, una radio visual para todo el mundo.

Independientemente de las transformaciones de la sección foto–cine, es indispensable que el único Estado revolucionario del mundo posea y salvaguarde su cine–diario revolucionario. (Vertov, 1974:45)

Por limitaciones históricas, o acaso por un optimismo desmedido, Vertov no pudo prever la industria cultural y la imagen puesta al servicio de la alienación de las masas. No obstante, el gesto vertoviano ha tenido llegada a espacios de resistencia en la industria cinematográfica. Las teorías impulsadas por Vertov y el «Consejo de los Tres» supusieron un enfoque que tuvo continuidad a lo largo de todo el siglo xx. Así, cineastas como Godard o Marker resucitaron el cine–ojo en Francia tras Mayo del 68. Durante un muy corto período de tiempo produjeron una gran cantidad de filmes documentales que entroncan con la manera de narrar de Vertov y los *kinoks*. Ese legado es continuado en el Grupo Dziga Vertov (capitaneado por Godard) y el Grupo Medvedkine (formado por Marker a partir del colectivo SLON).

Permanece como esperanza el matrimonio entre técnica y masa, entre el ojo mecánico y el trabajo humano, que prometa como resultado una suerte de máquina orgánica u organismo mecánico, la conquista definitiva sobre la naturaleza, donde el resplandor de los proyectores supere al de las estrellas.

Referencias bibliográficas

- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Layda, Jay (1960). *Kino, a history of the Russian and Soviet Film*. Collier.
- Vertov, Dziga (1974). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Ediciones de la Flor.
- Vertov, Dziga (2005). El cine–ojo y el cine–verdad. En Colombres, Adolfo (Ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Del sol.

Sobre las autoras y los autores

Guillermo Arch · Arquitecto y estudiante avanzado de la Licenciatura en Filosofía (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Presidente y programador de Cine Club Santa Fe y muchos de sus ciclos de Extensión. Ha participado con ponencias en diferentes congresos y encuentros (AFRA 2015, ASAECA 2018 y Encuentros de Cine y Filosofía 2017 y 2018, Cine Club Santa Fe y cátedra de Estética FHUC, UNL). Ha sido jurado de los premios Escenario–Diario UNO Santa Fe y del certamen de video de la Bienal de Arte joven Santa Fe organizado por la UNL.

Álvaro Arroyo · Licenciado en Filosofía (Universidad Nacional del Litoral). Participa de los proyectos de investigación CAI+D «La política del arte. Las posibilidades de pensar políticamente el arte tras la crisis de las promesas de la modernidad estética» y PICT «Estéticas posadornianas». Los resultados de su trabajo de investigación han sido presentados en diversos eventos científicos nacionales.

Horacio Banega · Docente Investigador (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Nacional del Litoral). Codirige proyectos de investigación. Ha publicado artículos de sus especialidades. Sus líneas de investigación son fenomenología temprana, estética de las artes escénicas y audiovisuales, filosofía de las ciencias sociales. Actor, director, dramaturgo y performer. En 2018 protagonizó y escribió dos monólogos para *Fassbinder: Todo es demasiado*, de Lisandro Rodríguez.

Emilio Bernini · Doctor en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires). Profesor regular de Literatura del Siglo XIX en esa Facultad. Dirige la Maestría en Cine Documental (Universidad del Cine) y la revista *Kilómetro III. Ensayos sobre cine*. Autor de *El siglo de la Revolución. Teatralidad, secularización, lenguaje nuevo, El método Rousseau. Un dinamismo de los conceptos, Cine y Filosofía, las entrevistas de Fata Morgana*.

María Verónica Galfione · Doctora en Filosofía (Universidad Nacional de Córdoba). Investigadora de CONICET. Profesora asociada en Estética (Universidad Nacional del Litoral). Profesora adjunta en Teoría del cono-

cimiento (Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC). Ha realizado estancias de investigación en Alemania. Fue becaria de Secyt/UNC, CONICET, DAAD y Humboldt. Ha publicado artículos en revistas especializadas y dictado cursos sobre estética. Su trabajo de investigación hace foco en la filosofía alemana, especialmente en el romanticismo y la teoría crítica.

Paula García Cherep · Licenciada en Filosofía (Universidad Nacional del Litoral). Becaria doctoral de CONICET. Participa de grupos de investigación sobre filosofía contemporánea, siendo su principal interés la teoría crítica. Integrante del grupo organizador del Ciclo de Cine y Filosofía.

Bruno Grossi · Profesor en Letras (Universidad Nacional del Litoral). Doctorando en Literatura y Estudios Críticos (Universidad Nacional de Rosario). Becario doctoral (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Profesor adjunto de Teoría Literaria (Universidad Católica de Santa Fe). Se desempeña principalmente en las áreas de Estética, Teoría literaria, Literatura francesa y argentina.

José Miccio · Profesor en Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata). Docente. Crítico de rock, literatura y cine en distintos medios gráficos (*La Vida Útil*) y electrónicos (*Bazar Americano*, *Praïse*). Dirige el sitio especializado en cine *Calanda*.

Esteban Ponce · Licenciado y Doctor en Filosofía (Universidad Nacional del Litoral y Universidad Nacional de Buenos Aires). Docente–Investigador del IHUCSO (UNL–CONICET). Investigador Asociado del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Corresponsal en Argentina para la Société Diderot. Miembro fundador de la Asociación Argentina de Estudios del Siglo XVIII (AAESI8). Presidente de ARFIL (Asociación editora de *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*). Su principal tema de estudio es la filosofía de la Ilustración, especialmente el pensamiento de Denis Diderot, la Estética y *l'Encyclopédie*.

Santiago Santillán Zabaljauregui · Tesista en la Licenciatura en Filosofía (Universidad Nacional del Litoral). Integrante de diversos grupos de investigación: filosofía moderna y teoría estética. Como Secretario de Extensión Cultural de Cine Club Santa Fe, desde 2009 organiza el Ciclo de Cine y Filosofía y desde 2017 el Encuentro Nacional de Cine y Filosofía. Expuso sus trabajos en congresos y encuentros a nivel nacional.

