

La izquierda cinematográfica

El cine en el lugar de la política

En el curso del siglo XX, la izquierda cultural deviene cinematográfica. Reescribir la historia de las artes a partir de la del cine fue su principal cometido. Por eso el atributo de *cinematográfica*, en relación a ella, debería leerse como el de *hegeliana* o el de *estructuralista* en otras izquierdas, también teórico-prácticas. Esta reescritura, dentro de la izquierda cinematográfica, se desarrolla entre dos polos que son, a su vez, dos modelos de cine comunista. Uno lo encarna Sergei Eisenstein, entre la década de 1920 y la de 1940. Es el modelo estatalista. El otro, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, entre la década de 1960 y el presente. Es el modelo modernista. Entre uno y otro oscilan las vertientes cinéfilas de esta izquierda: Jean-Luc Godard y Alexander Kluge, con sus respectivas *Historias del cine*.

El cine es pensado, desde la izquierda cinematográfica, como la gran puesta en escena, pensada para las masas, en el momento en que ha cesado la fe en el mundo. Es aquello que le sigue, en la línea sucesoria de las imágenes, al cristianismo. *Apporter le monde au monde* fue, de hecho, el slogan publicitario de los emprendimientos de los hermanos Lumière y de la Pathé-Film.

El cine, interpretado así, es la respuesta modernísima a la modernidad, a la pérdida del vínculo con el mundo que ella trajo y que la puesta en escena del catolicismo (la antigua religión de las imágenes) ya no estaba en condiciones ni de reparar ni de compensar. Mientras el sistema de las artes –unificado, en los siglos anteriores, por los estilos públicos– estaba a punto de dejar de existir, repensar su historia desde el cine se presenta como una consigna de izquierda, de manera explícita, en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), el más célebre ensayo de Walter Benjamin.

Pero el cine sólo pudo estructurar una izquierda cinematográfica a partir del momento en que la Revolución sólo triunfa en el Tercer Mundo. Dentro de Europa y los Estados Unidos, en las capitales culturales del siglo XX, el cine trasmuta a la izquierda mientras ella intenta trasmutar, a partir del cine, el sentido de la historia de las artes. El cine, en ese trayecto, ocupa para ella el lugar de la política.

El deseo de pagar y el límite de la crueldad permitida

Hasta 1924, dice Kluge, se investiga en todo el mundo a qué emociones hay que recurrir, en materia de entretenimiento, para que alguien desee pagar por la entrada a una sala.¹ El cine tiene, en aquel momento, los mismos temas que la ópera, pero sólo en una sala de cine las entradas cuestan, todas ellas, el mismo precio. Que en el cine todos escuchen y vean lo mismo, sin importar dónde esté cada uno sentado, hace que se rompa, en materia de espectáculos, la tradición clasista del teatro. El lugar que se ocupa en la sala –sentado o parado, en una butaca o en un palco, más cerca o más lejos del escenario– sólo es irrelevante para ver una película. En el museo o en la galería se puede alternar entre estar parado o sentado, pero cuando uno se sienta es para descansar, no necesariamente para mirar mejor. En el teatro, en cambio, la posición sentada tiene un significado que excede la comodidad y remite al privilegio. Por eso sus salas reproducen la lógica del espacio propia de una Iglesia, incluso en relación a la acústica.

La desjerarquización de las salas de cine, no obstante, fue un proceso lento. Las primeras películas se veían de pie, así se pudiera pagar por sentarse. El dispositivo obligaba al sacrificio. Pero cuando fue posible sentarse, la sala de cine reprodujo, en el precio de la entrada, la lógica del teatro. Fue el Estado quien terminó por eliminarla, empezando por el Estado revolucionario. El 17 de diciembre de 1917 se abolió en Rusia la distinción de jerarquías en las salas de cine.

La izquierda cinematográfica, de todos modos, tiende a ser una izquierda estética. No sociológica ni sociologista. Por lo tanto, lo que encuentra de revolucionario en el cine no lo deriva, en ningún caso, de la técnica del cinematógrafo (que democratiza el espacio de la sala por descentralizar la visión), sino del lenguaje cinematográfico, de su sistema de planos y, sobre todo, de su idea del montaje. Es su peculiar modo de construir, más similar al de la arquitectura que al del resto de las artes, lo que hace que el cine se interprete, desde la izquierda,

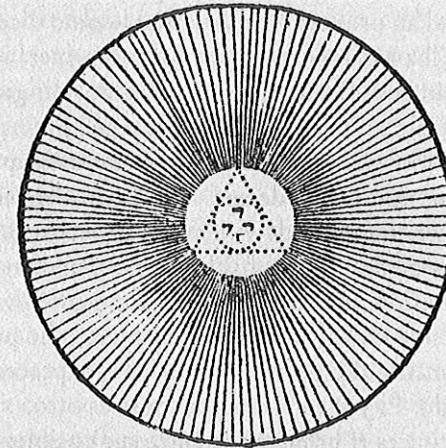
1. Alexander Kluge, «Traer el mundo al mundo», en: *120 historias del cine* [2007], trad. Nicolás Gerlomini, ed. al cuidado de Carla Imbrogno, Caja Negra, Buenos Aires, 2010, pp. 64-66; aquí, p. 66.

☉:☉:(6):☉:☉

I.

DEUS.

☉☉☉.



DEUS est
ex seipso,
ab aeterno
in aeternum.

Ens
perfectissimum
& beatissimum.

Essentiâ,
Spiritualis
& Unus.

Hypostasi,
Trinus.

Voluntate,

☉☉☉ ist
aus sich selber/
von Ewigkeit
zu Ewigkeit.

Das allervollkommenste
und allerseitigste
Seyn (Ding)

Im Wesen/
Geistlich
und Einig.

In der Persönlichkeit/
Dreysätzig.

Im Willen /

Sanctus,

como revolucionario y no meramente como un *arte de Estado*, que es como lo llama Lenin.²

Esa construcción equivale, en los comienzos, a «una patria por fuera de lo real» y la experiencia vivida, mientras se está en ella, a lo contrario de la «infelicidad irreflexiva». Si la infelicidad irreflexiva es lo que produce trauma, la felicidad irreflexiva es lo que produce recuerdo.³ Con el cine se podría llegar a provocar *algo* que nunca antes el arte había podido, *algo* que podría ser de la misma intensidad que lo que pretendían provocar los dadaístas –como dice Benjamin⁴–, pero que no necesariamente iba a entenderse, para quien no fuera su público natural, en los términos del escándalo. El cine no pretendía, por dirigirse a las masas, escandalizar al burgués. Lo que fuera en él arte, en aquel momento, lo sería sin el prestigio del arte tal como era conocido hasta él. Pero tampoco por eso iba a quedar del lado de algún tipo nuevo de anti-arte. Intensidad cinematográfica, en un principio, no iba a ser sinónimo de virulencia, provocación o vanguardismo. Tampoco de verdad. Ni de autenticidad. El cine no tiene ninguna capacidad de verificación ni de imputación. Sí la tendrá la TV, al captar en vivo y en directo la presencia del yo. En el cine no hay yo. Todo yo, en tanto no puede mirar a la cámara y hablarle directamente al espectador (si lo hace, el procedimiento se vuelve irónico), está desdoblado. El yo, en el cine, siempre es otro.

El uso científico del cine es el primero, de entre sus posibles usos no artísticos, que fracasa. La verdad científica es de una índole intelectual que no puede volverse, con recursos de la imaginación cinematográfica, atractiva al ojo. A su vez, lo que en ella podría volverse *imagen* no es susceptible de provocar sentimientos. Lo que se hace visible en el cinematógrafo no puede ser un hecho normal, como lo son las regularidades de la naturaleza. Hasta cierto momento de su historia, el cine respeta de las imágenes su pasado religioso. Cuando los hombres no entendían lo divino sino por medio de imágenes, todas las imágenes eran imágenes cultuales. No se pone en imagen, en principio, ni lo que es natural ni lo que es

2. El cine como «arte de Estado» es el tema central del número 8 de *Kilómetro 111*. Sobre este concepto en particular, véase: Silvia Schwarzböck, «Un arte de Estado. Cine y estéticas oficiales», en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 8: «Un arte de Estado», Santiago Arcos, 2009, pp. 9-29. Sobre la posibilidad de un cine sin Estado, véase: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 9: «Hacia un cine sin Estado», Buenos Aires, 2011.

3. Cf. Alexander Kluge, *120 Historias del cine*, op. cit., pp. 44-45 (aquí aparece la reflexión de Kluge sobre el concepto de «infelicidad ciega», que lo toma de una conferencia del arquitecto Rem Koolhaas) y pp. 59-61 («Una patria por fuera de lo real»).

4. Benjamin sostiene que el dadaísmo intentó provocar, con los medios de la pintura y la literatura, los efectos que el público, en 1936, podía encontrar en el cine. Véase: Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit» [Dritte Fassung], en: *Gesammelte Schriften*, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt, 1974, Band I.2 (Abhandlungen), XIV, p. 501.

útil. Sólo lo que lo trasciende. De ahí el éxito que tienen, en los comienzos del cine, las películas sobre ejecuciones (*Execution of Mary, Queen of Scots*, 1895; *Execution by Hanging*, 1905, *Beheading of a Chinese Prisoner*, 1900). Y las ejecuciones reales, como la famosa *Electrocuting of an Elephant*, filmada por Edwin Porter, en 1904, para la compañía Edison.

Si quien tiene que entrar en una segunda realidad es alguien que no está acostumbrado a la experiencia estética (a salir de la esfera de lo útil o de lo meramente agradable), sólo puede hacerlo si se le ofrece traspasar, en la sala de cine, el límite de la crueldad permitida. La crueldad no responde a una necesidad de los espectadores, sino que está ahí para indicarles, simplemente, que ya han abandonado el mundo de las cortesías y de la obediencia civil. Lo mismo vale para el beso, cuando se lo filma en primer plano.⁵ Todos los besos cinematográficos son premonitorios del acto sexual.

El cine tiene, por un tiempo, los mismos temas que la ópera y el mismo lenguaje, aunque menos explícito, que la pornografía. El beso se filma en primer plano porque es un acto en el que nadie puede verse mientras lo realiza. De ahí que resulte insólito cuando se lo ve filmado. Igual sucede con el acto sexual. Si el cinematógrafo es tan dependiente de lo pornográfico, en primera instancia, es porque todavía no ha creado su espectador, el espectador de cine. Para crearlo necesita de un lenguaje específico que, como arte, todavía no tiene.

Con el cine no se reprodujo, para el caso de las masas, la misma situación que había vivido la burguesía con su arribo a la cultura letrada, cuando reclamó, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, por su derecho a la distinción en cuestiones estéticas. La filosofía, esta vez, no sale mayoritariamente en auxilio, como entonces, de la clase en ascenso. Ni siquiera los marxistas más heterodoxos –exceptuando a Benjamin– estaban dispuestos a pensar en otra cosa que en las manipulaciones cada vez más sutiles que sufriría la conciencia del proletariado en su nueva condición de consumidora de cultura. El ensayo sobre «La industria cultural», de Horkheimer y Adorno, es de 1944/47. La *Teoría del cine* de Kracauer, de 1960. La Teoría Crítica piensa al cine, desafiando su propio corpus, recién en la década del sesenta. Kracauer es contemporáneo de Adorno y mayor que él en edad, pero cuando escribe su teoría del cine está filosóficamente más cerca de Kluge (que se llama a sí mismo «discípulo de Adorno y de Benjamin») que del que fuera su propio discípulo.⁶

5. Sobre cómo se filmaban, en los inicios del cine, las ejecuciones, véase: «Hambre de terror o tendencia a la experiencia directa», y sobre cómo se filmaban, para la misma época, los besos, véase: «The Kiss. El primer gran primer plano», en: Alexander Kluge, *120 Historias del cine*, op. cit., pp. 61-63 y pp. 63-64.
6. *Teoría del cine. La redención de la realidad física* se publica originalmente en inglés (en Oxford University Press) en 1960. En una carta del 22 de octubre de 1962, Adorno le escribe a Kracauer,

Ante la aparición del cine la filosofía no se ve obligada, en bloque, a defender con el nacimiento de una nueva disciplina (como en el siglo XVIII fue la estética) a la humanidad redimible en cada sujeto, una humanidad equiparada naturalmente en sus facultades cognitivas y sensoriales, pero de la que la burguesía haría responsable a cada individuo por cultivarla –o no– en su propia persona. Las masas no inspiran el equivalente filosófico de aquella «humanidad».

Que siempre se necesite traspasar un umbral de normalidad para que la experiencia estética exista (que no baste, para salir de la apatía, con el residuo de curiosidad que al adulto le quede de la infancia) y que ese criterio valga, también, para convocar a las masas al cine, muestra, en lugar de alguna similitud, la verdadera semejanza entre el tramo final del siglo XVIII y el primero del XX. Los estímulos sensoriales asociados a la revolución proletaria –a diferencia de los que acompañaron a las revoluciones burguesas– resultaron más parecidos a la crueldad cuando se pensó que esa revolución no iba a suceder (porque la Revolución de Octubre había fundado un nuevo Estado antes que una nueva sociedad) que cuando se intentó realizarla efectivamente. El cine ofrece los estímulos más crueles cuando nace y cuando se siente próximo a morir. Entre un momento y otro, construye un lenguaje artístico que va de la explicitud a la sugerencia y de la sugerencia, a la explicitud.

El autómata dialéctico bajo el ojo del soberano

Para Eisenstein, el tipo de choque que tiene que producir el arte, en el siglo XX, ya no es posible sino por los medios del cine. El cine, en materia de choque, ha superado a la ópera y al teatro. Así como Artaud compara la técnica cinematográfica con la escritura automática, Eisenstein asocia lo que la imagen tiene de intelectual con la superioridad del cine como arte. En una película, el monólogo interior se vuelve sensible. Eso no sólo lo hace más vívido que en una obra lite-

diciéndole que debería enmarcar su *Teoría del cine*, próxima a traducirse y publicarse en Alemania, dentro del así llamado Grupo de cineastas de Oberhausen. El Manifiesto de Oberhausen, que da origen al grupo, es también de 1962 y quien lo impulsa es Alexander Kluge. Adorno le recomienda, por eso, comunicarse con él. Sobre Kluge, le dice que «[...] pertenece al no totalmente escaso número de aquellos que, sin haber estudiado formalmente conmigo, se consideran mis discípulos [...]». Cuando Kracauer le contesta que no lo conoce ni de nombre, Adorno hace de Kluge una presentación un poco menos autocentrada: «[...] es el único teórico propiamente dicho del así llamado Grupo de cineastas de Oberhausen y ha tenido un éxito excepcional con un notable libro de prosa, *Lebensläufe* [...]» Véase: Theodor W. Adorno / Siegfried Kracauer, *Briefwechsel 1923-1966*, hrg. von Wolfgang Schopf, Suhrkamp, Frankfurt, 2008, pp. 552-553 y 557-559.

raria, sino también más intelectual. El pensamiento que hay en la imagen está en condiciones de provocar, a su vez, pensamiento.

Que la generación de pensamiento, por esta vía, sólo fuera posible para el cine se debe a lo mismo que lo hacía intransmisible a la vida. De eso podemos darnos cuenta hoy. Pero ni Eisenstein, ni Artaud –ni siquiera Benjamin– podían suponer, siendo el lenguaje cinematográfico todavía tan nuevo, que el pensamiento generado por él era un pensamiento impotente en términos políticos. A Artaud le va a alcanzar la vida para desencantarse del cine.⁷ A Eisenstein y a Benjamin, no. Pero cualquiera de los tres esperó del cine algo que el cine sólo podía prometerlo –por no estar todavía en condiciones de cumplirlo– en el momento en que ellos lo esperaron.

El momento en que el cine puede prometer el choque que teoriza Eisenstein es el mismo en que la revolución puede hacerse sin su ayuda. Cuando la imagen tenga el grado de intelectualidad que él espera, el ir al cine va a haberse convertido en un hábito de clase media (o de clase trabajadora, si se quiere, pero con hábitos de clase media). Hay un desencuentro histórico, en términos políticos, entre las masas y el cine, por más que el cine sea el arte de masas por excelencia. La izquierda deviene cinéfila, hacia 1960, mientras el sujeto de la revolución se desvincula del cine. «Las bases no van al cine», sostiene Raymundo Gleyzer, del colectivo trotskista argentino «Cine de la Base», refiriéndose a Latinoamérica a comienzos de la década del setenta. A esa altura del siglo XX, tenía plena razón.

Algo de lo que los primeros teóricos cinematográficos temían que fuera el destino último del cine, esto es, la división entre cine figurativo comercial y cine experimental abstracto, entre lucro con el sexo y la sangre y payasada formalista, formaba parte, en realidad, del destino próximo de la sociedad del espectáculo. Faltaba poco para que ésas fueran, en tanto escindidas, las partes del Todo que el cine, simplemente, sublimaba. Para lo que se sobreentendía que el cine podía ser adecuado, ya entonces, era para la propaganda. Para la propaganda de cualquier signo.

Cuando Kluge dice que los fascistas fueron generosos en sus promesas de felicidad,⁸ cualquier lector podría corregirlo: más generosos que los comunistas. O más realistas que ellos en lo que prometían. Los comunistas, de acuerdo con sus ideas estéticas al momento del nacimiento del cine, nunca habrían apelado a estímulos eróticos para seducir a las masas. De todos modos sabían, igual que los fascistas, que el aparato de percepción sensorial, recién empezado el siglo XX, se

7. Véase: Antonin Artaud, «La vejez precoz del cine» [1933], en: *El cine*, trad. Antonio Eceiza, Alianza, Buenos Aires, 5ª. reimpresión, 1998, pp. 28-32.

8. Alexander Kluge, *120 Historias del cine*, op. cit., p. 130.

había modificado. Y que el cine era la causa y la consecuencia de esa modificación. El problema de la izquierda, en relación a él, era cómo volverlo útil sólo para sus fines. Ese era su objetivo político. El cine de la Revolución de Octubre sólo era político por ese objetivo. Fuera de él, no tenía en sí nada que lo hiciera político. De hecho, *El Acorazado Potemkin* (1925) se abre con un epígrafe de Lenin (una frase de 1905) que bien podría explicar por qué no es político el cine revolucionario:

La revolución es la guerra. De todas las guerras, es la única legal, legítima, justa y verdaderamente gran guerra. En Rusia se ha declarado esta guerra y ya ha empezado.⁹

Terminada esa guerra justa que es la revolución, empieza la verdad. En realidad, en Rusia, empezaría la guerra civil, primero, y después sí, la verdad. El cine soviético pasa de revolucionario a estatista, sin llegar, en ningún momento, a constituirse como un cine propiamente político o político-militante. Revolucionario no es sinónimo de político. No es el cine de una parcialidad, la comunista, contra el de otras parcialidades posibles. Lo que el cine soviético tiene de político lo tiene en relación al resto del cine, al cine como parte de la historia de las artes y no en relación a la política como esfera de la realidad. De hecho, tras la revolución la esfera política se disuelve como esfera autónoma. La revolución estetiza la sociedad en lugar de politizarla. En poco tiempo, sólo habrá arte oficial y arte clandestino. Ni uno ni otro es propiamente político.

La intelectualización de la imagen –como objetivo de la izquierda cinematográfica encarnada por Eisenstein– no era una respuesta al fascismo del fascismo, sino al fascismo de la imagen, a las razones por las que el cine era parte de este mundo sensorial y no meramente del mundo del arte. Su combate primordial era contra el devenir-espectáculo de la imagen. El pensamiento cinematográfico de Eisenstein, si se lo lee como parte de un proyecto político en relación a la imagen y no como un proyecto de vanguardia comparable al de Artaud, no es la pieza de museo que lo considera Deleuze, en el capítulo 7 de *La imagen-tiempo*. Intelectualizar la imagen, cuando no se podía hacerlo, era el proyecto político-cinematográfico de Eisenstein. Un proyecto político donde –y cuando– no había política. Que en aquel momento de la historia del cine fuera imposible esa intelectualización él no lo veía como un obstáculo: vivía en un país que había hecho la revolución.

9. En *El acorazado Potemkin*, pero también en *La huelga*, *Octubre*, *Lo viejo y lo nuevo*, y *¡Qué viva México!*, la revolución aparece como la única guerra justa. Las guerras con otros Estados que Eisenstein muestra en sus otras películas (*Alejandro Nevski* e *Iván el Terrible*) son guerras que las provoca el enemigo o que se libran para recuperar territorio ocupado por él.

Antes de la revolución, Eisenstein iba a ser ingeniero. La revolución «lo hace artista». El arte revolucionario es eminentemente constructivo: «por aquellos años éramos todos terriblemente urbanistas». La vocación de cineasta recuerda haberla descubierto en 1917, mientras miraba, desde la orilla del río Neva, cómo una multitud de reclutas, perfectamente sincronizados, construían un puente.¹⁰ Alrededor del puente en construcción, en medio de la guerra civil, no había nada que se le pareciera. Nada que avanzara con esa regularidad –humana y, a la vez, maquina– hacia una meta. Sin embargo, la revolución exigía ver la realidad del modo en que el comunismo iba a construirla. No importaba en qué estado transitorio se encontrara. En un futuro próximo, la realidad sería construida igual que ese puente. Había que verla con el principio de la sección áurea¹¹ y como si fuera una espiral abierta. Por eso Deleuze –sabiéndose de su poco aprecio por la dialéctica– llama a Eisenstein «un Hegel cinematográfico».¹² No faltaba mucho para que «la construcción del socialismo en un solo país» fuera la «obra de arte total Stalin».¹³ La espiral abierta (el «autómata dialéctico») cederá entonces ante la sección áurea. El Hegel del sistema –podríamos agregar– se terminará imponiendo, bajo Stalin, al de la *Fenomenología del espíritu*.

La técnica del *pars pro toto* («el más popular de los métodos artísticos») nace en *El acorazado Potemkin*. Es propio de ciertos pueblos ágrafos –«primitivos», los llama Eisenstein– no diferenciar la parte del todo. La parte, para ellos, es al mismo tiempo el todo. Los pueblos ágrafos tienen formas de pensamiento pre-lógico y sensible. Lo que para «un primitivo» es pensamiento, para un artista sería *técnica*: una técnica de producción artística. El primer plano y el plano detalle, en un espectador soviético u occidental, no pueden no ser diferenciados del todo. A lo sumo puede esperarse de ellos que despierten la conciencia de la totalidad. Y sólo pueden despertar esa conciencia cuando la parte, en cada caso, representa *lo típico*. Para lo cual esos planos van a tener que pasar por el momento del concepto. El primer choque lo produce la imagen, que lleva al concepto y el concepto lleva a otra imagen, que produce el segundo choque. Así funciona el «autómata dialéctico», esto es, la espiral.

10. Sergei Eisenstein, *Yo. Memorias inmortales*, compiladas por Naum Kleiman y Valentina Korshunova, vol. 1, trad. Selma Ancira y Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1988, pp. 52-54.

11. Según este principio de proporción que es la *sección áurea*, la parte más pequeña debe ser a la más grande lo que la más grande es al conjunto.

12. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Paidós, Buenos Aires, 2ª. reimpresión, 2009, p. 278.

13. Así llama Boris Groys al proyecto estético del estalinismo. Es más, para él, el estalinismo es básicamente un proyecto estético. Véase: Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, trad. Desiderio Navarro, Pre-textos, Valencia, 2008, pp. 80-85 y 100.

Pero en la imagen existe *lo típico*: algo que se deja ver en lo sensible pero que no es eminentemente sensible. Lo típico es lo que expresa la esencia, no el fenómeno. Lo que muestra lo que todavía no es pero va a ser creado. Esta idea sobre lo típico está tanto en Eisenstein como en el realismo socialista.¹⁴ La realidad ya tiene forma. Está formada por el Partido. El artista realista socialista simplemente hace ver aquello que responde al acto creador del Partido. Eisenstein no es contrario a este pensamiento estético-político que lo hará padecer, no obstante, control asfixiante y censura. En todo caso, el control y la censura eran producto de que ni el Partido ni Stalin entendían el «autómata dialéctico» de la misma manera –compleja– que él. Ellos esperaban que lo típico fuera *claro y distinto* para el Pueblo, que era quien iba a ver la realidad, una vez preformada, con los ojos del Partido. Así se representa el autómata dialéctico, traspuesto al siglo XVII, en *Iván el terrible*. A un plano detalle del ojo de Jesucristo, tomado de un fresco en el Palacio del Zar, la cámara lo hace coincidir con los ojos de Malayuta, siervo fidelísimo de su Señor, espía implacable de sus enemigos, y encarnación virtuosa del Pueblo, al que los boyardos lo apodan, precisamente, «el ojo del Soberano».

Dejando de lado estas demostraciones de obviedad que requería un realismo socialista centralmente administrado, las películas de Eisenstein eran intelectuales en un sentido que nada tenía que ver con la *tendencia* propia de la vanguardia (el *programa*) y que nada tenía que ver, a su vez, con la *línea* del Partido (a pesar de que todo lo que él hacía pasaba por sus controles).¹⁵ En este sentido, el espec-

14. El método del realismo socialista fue formulado como tal –y aprobado– en el Primer Congreso de Escritores del año 1934. En 1935, Eisenstein explica que su método no es «[...] tendencioso (como el futurismo, el expresionismo o cualquier otro “programa”) [...]», porque es un método para el problema de la forma «[...] esencial y adecuada para cualquier género de construcción dentro de nuestro abarcador estilo de *realismo socialista* [...]». Véase: Sergei Eisenstein, «La forma filmica: nuevos problemas» [1935], en: *La forma en el cine*, ed. Jay Leyda, trad. María Luisa Puga, Siglo XXI, México, 7ª. ed., 2006, pp. 116-140; aquí, p. 138.

15. Eisenstein describe las disputas entre los colectivos de artistas en la década del veinte como «una batalla desigual entre el individuo y la organización» (organización –aclara– «todavía no totalmente desprestigiada por querer monopolizar la cultura proletaria»). «En un ambiente de fricciones propiciado por el *Proletkult*», los artistas «proletarios» aparecen como una «cantidad infinita de amores propios menospreciados y maltratados y de personas humilladas por el destino». Frente a tantos «izquierdistas y extremistas del arte» (entre ellos, Kasimir Malevich, a quien dice que llegó a querer mucho, y los escritores de «la pandilla de la RAPP» [Asociación Rusa de Escritores Proletarios]), siente la necesidad de crear una especie de «arca de Noé moral» con los pocos amigos que ya habían logrado superar la etapa del «yo» y el «ellos» y hablaban de «nosotros» en términos «soviético-revolucionarios». Malevich dirige el Instituto Estatal de Cultura Artística (GINJUK) de Leningrado entre 1923 y 1926. A su estilo de conducción Eisenstein lo califica de «bastante agresivo», aunque entiende que no había otro modo, por entonces, de hacer valer la propia línea, entre todos esos «buscadores de la verdad» y «extremistas» que luchaban contra él para imponer la suya. La RAPP surgió en 1925

tador de *El acorazado Potemkin* debía establecer la relación parte-todo como una relación entre el presente del film (la revolución frustrada de 1905) y el futuro (la revolución en curso, entendida desde el punto de vista de su total consumación). Pero esa totalidad, más allá de cuál sea la parte de ella que los films de Eisenstein hagan sensible, siempre coincide con el Estado, no con lo que sigue a su abolición, esto es, con la comunidad de hombres libres e iguales. Esta sería la vertiente más político-hegeliana (la más compatible con la *Filosofía del derecho* de Hegel) del pensamiento cinematográfico eisensteiniano.

De todos modos, la defensa pública del realismo socialista que, a modo de autocrítica, hace Eisenstein, para diferenciarse de las «ideas tendenciosas» de las vanguardias, lleva a pensar tanto en los límites como en la amplitud de lo que se entendía, en aquel momento, por realismo socialista. De hecho, el realismo socialista, más que un concepto estético con un significado preciso, era la calificación bajo la que se admitía algo como parte de la cultura, en un momento en el que todo lo que fuera cultura debía ser, a la vez, oficial.

Cuando el gobierno de Kruschchev (1953-1964) sucede al de Stalin (1928-1953) no sólo se revisan los crímenes de Estado, se liberan los prisioneros de los gulags y los presos políticos de las cárceles, sino que se discute, en el Vigésimo Congreso del Partido (1956), cómo debe ser el «regreso a Lenin». Como parte de ese proceso revisionista, futurismo y constructivismo pasan a ser valorados como vanguardias que contribuyeron al desarrollo del arte en el pasado, algo no del todo distinto de lo que se pensaba de ellos, para esa misma época, en Europa y Estados Unidos (cuando las novedades artísticas eran el pop y el conceptualismo).

Las vanguardias, vueltas pasado, terminan siendo compatibles con el realismo socialista. Cuando eran parte del presente, competían con él, aunque no pudieran ser plenamente conscientes de que su voluntad de poder, tal como la expresaban en un país que estaba construyendo el comunismo, excedía el campo del arte. En la medida en que esa voluntad de poder no se restringía –ni podía restringirse– al espacio asignado al arte antes de la revolución, entraba en conflicto real con el Partido. Partido y vanguardias querían por igual darle forma a la realidad, construirla desde cero. El realismo socialista es la estrategia estaliniana

y fue disuelta por orden del Partido en 1932. Eisenstein los había criticado en varias ocasiones por su concepción dogmática de las funciones y los métodos del arte. Las concepciones más dogmáticas sobre el arte proletario, de todos modos, eran las de Valerian Fiodorovich Pletniov, criticadas por el propio Lenin en 1922. Pletniov, dirigente de la sección moscovita del *Proletkult*, es quien acusa a Eisenstein de *formalista* y quien se opone a que el nombre del director aparezca como autor de *La huelga* (para él debía aparecer como una creación colectiva del *Proletkult*). Eisenstein, a su vez, acusa a las concepciones del *Proletkult* de «derechistas», «pequeñoburguesas» e incompatibles con el trabajo artístico. Véase: Sergei Eisenstein, *Yo. Memorias inmorales 1*, op. cit., pp. 140-147.

para llevar la discusión estético-política al interior del Partido y disolver fuera de él las tendencias.

Bajo Krushev se sostiene que el realismo socialista ha sido distorsionado por el régimen de Stalin y que hay que volver a sus verdaderos principios. El realismo socialista, no obstante, sigue siendo el único concepto por el que se decide qué arte es arte oficial. Es más permeable en relación al pasado que al presente. A lo proscrito no lo hace dejar de existir (como sucedía bajo Stalin, en que la obra podía dejar de existir junto con su autor), sino que lo deja existir como clandestino: no puede ser dado al conocimiento público.¹⁶

De no ser por la diferencia entre oficial y clandestino, el arte bajo el Estado estalinista podría pensarse –como de hecho se lo ha pensado– por su semejanza con el del Estado eclesiástico clásico de tipo bizantino. O con el de los Estados teocráticos contemporáneos.

Cine estatalista y cine comunista

Octubre, la película que el Comité Central del Partido le encarga a Eisenstein para, en 1927, celebrar los diez años de la construcción del Estado soviético (no de la revolución), expone como problema la teoría constructiva eisensteiniana. Lo único que se puede mostrar, en un lenguaje positivo, es la destrucción de un orden viejo y la construcción de uno nuevo. La revolución, entendida como el salto entre los dos polos, resulta infilmable. Lo que se ve en *Octubre*, igual que en el *Potemkin* y en *La huelga*, es el estallido de las masas, un estallido que, a diferencia del de los films anteriores, termina victorioso. Lo visible, en términos cinematográficos, es la revuelta, no la revolución. El instante, y no el salto. El estallido del *Potemkin* y el de *La huelga*, por eso, deben pensarse desde el presente, en el que se ha construido el Estado soviético, con la perspectiva del futuro (esa hipotética totalidad, que no parece poder ser otra cosa que Estado). Igual habría que hacer con *Octubre*. Allí, se ve a Lenin en la clandestinidad, a Kerenski en el poder, y a Trotski eliminado del metraje, por orden expresa –ya entonces– de Stalin (un caso extremo del fuera de campo absoluto).

Una escena de *Octubre* muestra a Kerenski en los aposentos de Alejandro III. «¿Es Alejandro IV?» pregunta un intertítulo. La impostura de Kerenski se compara con la de Napoleón, reproducido en una estatua del Palacio. «¿Emperador?»

16. Los conceptualistas rusos no podían participar de las exposiciones oficiales ni los medios de comunicación podían informar acerca de sus actividades o hacer crítica de sus obras. No obstante, sus trabajos podían exhibirse, sin difusión pública, en el domicilio o en el taller de los propios artistas.

ironiza otro intertítulo. Kerenski aparece como un proyecto de Napoleón III. La historia, de no haber sido por Lenin, podría haberse repetido como farsa. Pero Eisenstein no es tan marxista en materia filosófica como sería de hegeliano en materia cinematográfica. La revolución quiebra lo que, si no, sería repetición, circularidad, hechizo. Pero, tras el quiebre, construye. Y lo único que puede construir es otro Estado. El Estado soviético. No parece haber otra totalidad, que pueda relacionarse con la parte, dentro de la filmografía eisensteiniana.

La revolución no tenía nada filmable. A esa conclusión llega el espectador contemporáneo tras ver las películas de Eisenstein (teniendo en cuenta, incluso, que buena parte de sus proyectos quedaron irrealizados o inconclusos). El cine parecía la única de las artes destinada a la revolución. Sin embargo, ninguna película estaba en condiciones de recrearla. Esa es la paradoja del cine, un arte de *lo a posteriori* o, si se quiere, del búho de Minerva hegeliano. La pregunta de un cineasta dialéctico-hegeliano es cómo filmar lo patético dentro de lo orgánico. Esto es, cómo poner en imágenes el pasaje de un opuesto al otro (de la tristeza a la ira, de la duda a la certidumbre, de la resignación a la revuelta), teniendo en cuenta que los opuestos están unidos en el Todo. Lo que puede filmarse, para un cine organicista no dialéctico –por ejemplo, el de Griffith– es la oposición, no el salto. Filmar el salto es el desafío de un cineasta dialéctico, aunque fracase en el intento y resulte, en su fracaso ejemplar, estatalista.

Si es que existe un cine estatalista, ése es el de Eisenstein. Su trabajo concreto fue filmar un Estado que se tiene que concebir a sí mismo como una realidad transitoria, como algo a ser abolido. Pero como en el futuro –desde el que tenía que ser vista la totalidad cifrada en la parte– no parecía haber sino más Estado, la versión eisensteiniana de «el más frío de los monstruos fríos» termina por convertirse en un espectáculo del Estado para el Estado. El Estado es un espectáculo para sí mismo, a la manera del Espíritu absoluto, y no del Espíritu objetivo. Si en el fascismo el espectáculo cinematográfico por excelencia era la guerra, en el comunismo soviético, en su versión eisensteiniana, ese lugar lo ocupa el Estado. Ni en el cine fascista ni en el nazi hubo cineastas estatalistas con la clase de ironía que caracteriza a Eisenstein, aunque todos ellos hayan hecho películas por encargo cuando el único en condiciones de encargarlas –y no siempre de entenderlas, para bien y para mal de sus autores– era el Estado.

Cuando Eisenstein, aun así, recibe acusaciones de formalismo, responde con su habitual ironía, disfrazada, hasta donde puede, de autocrítica. Él no podía extraer los héroes positivos de entre las masas –dice– antes de que las masas estuvieran lo suficientemente bolchevistizadas. Pero no podía ser tan malo ese primer período de su obra –continúa– si dio lugar al siguiente, con héroes como *Alejandro Nevski* e *Iván el terrible*. De todos modos –sugiere– el cine

soviético debería cuidarse, al entrar en su período clásico, gracias al realismo socialista y «después de muchos períodos de divergencias de opinión y de discusiones», de no terminar pareciéndose, con tantos *héroes positivos*, al cine norteamericano.¹⁷

Leído en clave filosófico-política, el cine de Eisenstein muestra cómo el comunismo, en el siglo XX, deja de ser un sustantivo (como lo fue en el siglo XIX, cuando era pensado como una Idea) para convertirse en el atributo de un Estado. Sólo bajo un comunismo realizado como sustantivo podría haber individuos. Héroes, en cambio, puede haber en cualesquiera condiciones materiales y en cualquier época. Así lo demuestran Alejandro Nevski e Iván el terrible, filmados por Eisenstein como *grandes hombres*, en el sentido hegeliano.

Pero si no se puede hacer visible la revolución, y lo que se pone en imágenes, en su lugar, es el instante de la revuelta, lo que se ve que irrumpe en ese instante es el yo, y que ese yo no es todavía la verdadera individualidad. En ese instante, los hombres salen, uno por uno, de su lugar. Hay una estructura rígida que ellos rompen y, al romperla, se individualizan. Pero se individualizan como yoes. La irrupción del yo es la paradoja de la revuelta. En la revuelta no debería haber yo y, sin embargo, lo hay. Sólo si ese instante entra en una cadena de instantes que lleva a la revolución, ese yo puede ser el comienzo de la verdadera individualidad (contra la pseudoindividualidad vigente en la sociedad de masas).

El cine de Eisenstein es, en principio, un cine de individuos, que se convierte, para espectacularizar al Estado, en un cine de individuos históricos (de *grandes hombres*). Así y todo, seguiría siendo un cine de individuos.¹⁸ La Idea comunista –dice Badiou– necesita de la finitud de los nombres propios.¹⁹ Por eso la condena del culto a la personalidad, hecha por Krushev como parte del revisionismo antiestalinista, habría anunciado el agotamiento de la Idea del Comunismo en la URSS. El cine de Eisenstein, en este sentido, sería un cine comunista, además de

17. Sergei Eisenstein, «La forma filmica: nuevos problemas», en: *La forma en el cine*, op. cit., pp. 139-140.

18. Lo necesitado de individuos que estaba el comunismo es uno de los temas más recurrentes en las *Memorias* de Eisenstein. El paradigma de lo que debe ser un individuo lo constituyen para él sus dos grandes amigos: Nina Ferdinandovna Agadzhanova (escritora y coguionista de *El año 1905*, un proyecto que Eisenstein no llegó a filmar) y León Moussinac (poeta, editor, y director de las editoriales del PC francés antes de la guerra y, después, cineclubista). Los dos son por igual individuos y revolucionarios. Entre las cualidades que Eisenstein asocia con esa doble condición, están todas las vinculadas al disfrute materialista de la vida, incluyendo en él a las artes y las letras. Sergei Eisenstein, *Yo. Memorias inmorales 1*, op. cit., pp. 140-147 y 309-318.

19. Alain Badiou, «La idea del comunismo», en: Alain Badiou; Toni Negri; Jacques Rancière; Slavoj Žižek y otros, *Sobre la idea del comunismo*, compilado por Analía Hounie, trad. Alcira Bixio, Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 27.

estatalista. Ni sólo comunista ni sólo estatalista. El devenir atributo es la paradoja del comunismo en el siglo XX. El cine de Eisenstein no hace más que filmarla.

El comunismo, en *Octubre*, aparece como lo contrario de la masificación. Hace de cada miembro anónimo de la masa un individuo. Lo recorta del todo. El comunismo demanda el primer plano, con el que Eisenstein se obsesiona en la práctica, así como en la teoría se obsesiona con el montaje. El primer plano existe incluso para lo que no tiene rostro. No hay jerarquía, en sus películas, entre los primeros planos de los hombres, de los animales y de las cosas. Todos son individuos. El planteo poco tiene de hegeliano, sobre todo si se lee a Hegel como el filósofo de la pequeña burguesía que leía en él Adorno: todo lo que el sujeto considera inferior a él lo pisotea como si fuera naturaleza, todo lo que considera superior, lo reverencia como si fuera divino. Eisenstein es más hegeliano en la teoría que en la práctica.

El comunismo ofrece el primer plano a lo animado igual que a lo inanimado. Todo –lo viviente y lo no viviente– se emancipa de una vez y deja atrás, como parte de su prehistoria, a la mirada cosificadora del sujeto. La mirada humana es incapaz de ver un rostro en primer plano. Sólo la cámara puede hacerlo. La cámara, en este punto, se parece al comunismo. Y no al revés. En el comunismo –dice Kluge– lo auténtico, para la cámara, está en el rostro, así como en el fascismo (o en el nazismo) lo auténtico está en la organización de la masa.²⁰ Hay una percepción fascista y una comunista de lo colectivo. Una recorta los rostros de entre la multitud. La otra, busca el modo de que se vea, cenitalmente, lo organizados que están, como un solo cuerpo, los miembros de esa multitud.

La ausencia de política

El Estado *soviético* tiende a *egiptizarse*, sobre todo tras la muerte de Lenin. Busca una grandeza y una perfección que sólo vienen con la muerte. El cuerpo de Lenin, embalsamado, y la monumentalidad de su mausoleo frente a la Plaza Roja pueden verse, no sin cierta ironía, en el funeral que el pueblo de Odesa le hace a Vakulinchuk, el marinero del Potemkin asesinado por un oficial. No hay un Eisenstein necesariamente más estatalista en las películas con grandes hombres (*Alejandro Nevski e Iván el terrible*) que en las que tienen por tema a la revolución. Si se quiere, el de sus películas es siempre un comunismo irónico, paradójico, incompatible con ese hegelianismo básico del autómatas dialéctico, que sólo

20. Alexander Kluge, *120 Historias del cine*, op. cit., pp. 127-129.

deja ver, al fin y al cabo, que la totalidad, en el futuro igual que en el presente, no es otra que Estado –el Estado total– vuelto espectáculo para sí mismo.

De todos modos, ese comunismo por el que Eisenstein le da el primer plano a todo –lo viviente y lo no viviente– se manifiesta como irónico, de manera explícita, sólo en el que fue el proyecto más ambicioso de entre sus proyectos frustrados: el de filmar, tras la realización de *Octubre*, *El capital* de Marx y hacerlo según el modelo del *Ulises* de Joyce (con guión del escritor), sin que la película concluyera, de acuerdo con sus anotaciones, con la toma del poder por parte de un gobierno revolucionario. El bosquejo mismo representa al comunismo como sublime: una sucesión de términos tomados de la obra de Marx («enorme cúmulo de mercancías», «riqueza social», «alienación», «fetichismo de la mercancía», «circulación», «dinero mundial», «tasa de plusvalía», «jornada de trabajo», «cooperación», «división del trabajo», «gran industria», «acumulación originaria» hasta «teoría moderna de la colonización») sin un cierre que los sistematice.²¹ No es posible, en este caso, el autómatas dialéctico. Las dos únicas figuras dramáticas (el «trabajador colectivo» y el «capitalista colectivo») serían introducidas al modo de un comentario fílmico. Eisenstein piensa este comentario como los coros de las tragedias griegas: las secuencias de la película serían interrumpidas por extensas crónicas familiares (a lo largo de varias generaciones), una historia de las herramientas y una historia de la riqueza (desde el antiguo Egipto hasta el siglo XX). Los apuntes –añade Kluge– recuerdan a *El oro del Rin* de Richard Wagner. Se calculaba en 16 horas la duración.

En cierto sentido, la sublimidad misma del proyecto indica una Idea del comunismo en la que lo único verdadero termina siendo el yo: el yo trascendental del proletariado sólo puede ser pensado por el yo empírico del director y filmado, según el modelo del *Ulises* de Joyce, como «un día en la vida de un obrero». Pero el proyecto sólo se conserva como *memoria* de ese yo que es el yo de Eisenstein, en forma de anotaciones rapsódicas en un Diario. «Filmar *El Capital* de Marx según el *Ulises* de Joyce», de hecho, no es más que un imperativo estético-político, una consigna que organiza los apuntes en un diario personal, legibles hoy sólo como instantáneas de ese yo.

Cuando Eisenstein escribe sus *Memorias*, en 1946, durante el reposo al que lo obliga un infarto (dos años antes de su muerte), se decide por el título *Yo*, inspirado, posiblemente, en Vladimir Mayakovski (en su poema «Yo» y en su ensayo autobiográfico *Yo mismo*), pero pensándolo también con el criterio nietzscheano

del *Ecce Homo*: cómo se llega a ser lo que se es.²² El yo entendido como el yo del artista. La condición de artista como lo que hace a ese yo «interesante». De ese modo, todo lo no filmado, igual que lo vivido, al convertirse en *memoria* de un mismo «yo», puede finalmente interpelar a lo filmado.

No se puede hacer sensible lo que no lo es (la Idea del comunismo) sin convertirlo en sublime. La obra cumbre de un comunista, fuera de hacer filmable esa paradoja, es pensar el capitalismo. Pero *El capital* –el capital pensado– tampoco puede ponerse en imágenes. Lo mismo constata Kluge en su film-ensayo *Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx – Eisenstein – El capital* (2008, 570 min.). Sólo que, en su caso, el proyecto mismo de filmar *El capital* de Marx de acuerdo con las anotaciones de Eisenstein en su Diario está concebido de manera irónica. El fracaso de la representación, lo paradójico de querer filmar una obra filosófica (*El capital*) con una obra literaria (el *Ulises*) como programa estético, y la irrupción del yo del artista como lo único verdadero son, de algún modo, las ideas rectoras del proyecto de Kluge.

Lo único filmable del comunismo y el capitalismo –podría ser la conclusión de los fracasos ejemplares de Eisenstein y Kluge– es lo que responde a la lógica conflictiva de las pasiones. Esa conflictividad es la que se hace visible en el modo de la política. Pero la revolución tiende a desplazar (a desplazar al interior del Estado), primero, y a aplazar (a suprimir de la realidad), después, la política. Hay en la revolución, entonces, dos momentos, dos polos: el estallido (el instante de la revuelta, en el que irrumpe el yo) y el nuevo Estado, como su conclusión y su cierre. En el medio, guerra civil. Lenin define la revolución como una forma de guerra, la única guerra justa, tal como se cita en el epígrafe de *El acorazado Potemkin*. El cine revolucionario no es un cine político, salvo por su voluntad de intelectualizar la imagen (como en las películas de Eisenstein sobre la revolución) o de poner en imagen lo inteligible, lo sublime del capitalismo y lo sublime del comunismo (el proyecto de filmar *El capital* de Marx). Aquello que tiene de político el cine de Eisenstein lo tiene por cómo piensa el cine, no por cómo piensa la política. El cine está en el lugar de la política.

Las acciones revolucionarias quiebran en dos la historia. Una vez que la quiebran, empieza la guerra civil. Terminada la guerra civil, empieza la verdadera historia, que se vive como una posthistoria. La perspectiva del estalinismo –según Groys– es la

21. Alexander Kluge, «Versión para el cine de la "plusvalía"», en: *120 historias del cine*, op. cit., pp. 131-137; aquí, p. 134.

22. Eisenstein y Mayakovski se conocieron en el grupo de artistas y escritores LEF [*Levy Front Iskustvo*] y se trataron entre 1922 y 1925. Se admiraban mutuamente, pero nunca llegaron a ser amigos. Eisenstein no se explica, en el final de su vida, cómo fue que no se estableció entre ellos una relación, habiendo tenido cada uno un tan alto concepto del otro. En sus *Memorias*, Eisenstein cita recurrentemente a Mayakovski, se lamenta de que haya muerto, y lo recuerda con devoción. Véase: Sergei Eisenstein, *Yo. Memorias inmorales 1*, op. cit., p. 42, p. 109, p. 166, p. 234.

del fin de los tiempos.²³ No existe la política –sobreentendiendo el lector de *Obra de arte total Stalin*– si la estética todo lo domina. Sólo existe el Partido, con un cometido cultural, en lugar de político, que se reduce a hacer cumplir el realismo socialista. La realidad, si ya tiene forma, no necesita de la política, sino del Partido.

El Partido, en este contexto, cumple una función cultural, no una función política. Es un Partido único. Ni ha competido ni tendrá que competir contra otros. No hay diferencia entre lo oficial y lo público. Todo arte, para tener existencia pública, tiene que ser oficial, aunque no lo financie el Estado. De lo contrario, es clandestino.

El príncipe infeliz

Ante la ausencia de política, aparece la necesidad de las purgas, de las que Stalin hizo su Razón de Estado. La purga es lo que politiza una sociedad en la que no puede haber política fuera del Estado. Así se ve la política en *Iván el terrible*: como algo que existe en el interior del Estado y que sólo se proyecta fuera de él como Razón de Estado. Lo que pone a la política en el orden de lo sensible es lo que ella tiene de pasión. La pasión es aquello de la política que permite representarla, convirtiéndola en drama humano. Y la política, como sucede en las historias de reyes y de nobles, si es intraestatal, queda identificada, más que en ningún otro caso, con la pasión, con el drama moderno como «prosa del mundo», con el que se cierra la *Estética* hegeliana. Del mismo modo que sobre todo la política intraestatal se identifica con la pasión, la pasión, en el cine de los grandes hombres eisensteiniano, se identifica con el rostro. Es decir, con el primer plano.

El rostro de Andrei Kurbski, príncipe de Yaroslav y Jefe del Ejército, es el de la envidia. Desea el trono y desea a la Zarina. Por esa pasión, es el candidato ideal para que los boyardos recuperen el poder. El enemigo de los boyardos es el poder absoluto del Soberano, Iván, un «príncipe antiguo» que asume como Zar para convertirse en un príncipe moderno y hacer de Rusia un Estado soberano. El rostro del Gran-Duque Vladimir Staritski, primo de Iván, es el del interés, el interés desmedido de su clase. Mira todo como un demonio, porque desea aquello a lo que Iván renuncia: ser un príncipe en el sentido antiguo, no en el moderno, esto es, ser soberano del Juego, no de la Razón.

El misterio es el Pueblo: ¿cuáles son las pasiones específicas del Pueblo? Las pasiones del Pueblo, en el siglo XVII, tal como Eisenstein se las representa, sólo pueden ser templadas por el ejército. No obstante, no está claro cuáles son. Sólo

23. Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, op. cit., pp. 103-4.

se sabe quién puede templarlas. Es fácil sospechar que la dificultad para definir esas pasiones proviene de que en el Pueblo, antes de la revolución, no hay individuos (sólo los individuos pueden tener pasiones). Pueblo y ejército, cuando en el Pueblo no hay individuos, deberían ser lo mismo, por el bien del Pueblo. Todos los rusos, así, en tanto Pueblo, son potencialmente soldados. El problema es que deben serlo también en tiempos de paz. De lo contrario, los miembros del Pueblo son peligrosos. Peligrosos por cándidos, infantiles, supersticiosos y dispuestos a servir a cualquier amo. La cámara, a los miembros del Pueblo, les otorga el índice mínimo de individualización (teniendo en cuenta que la cámara siempre individualiza al yo como otro). La debilidad de sus yoes se deja ver en los rostros bovinos, como el de Vassili en *Alejandro Nevski* o el de Malayuta en *Iván el terrible*: dos servidores tan arrojados para pelear contra los enemigos de Rusia como incapaces de un silogismo una vez terminada la batalla. El Pueblo arriesga la vida, en la guerra, con la misma falta de cálculo con que se deja arrastrar, en tiempos de paz, por quien los amenace con un maleficio.

La contraparte de tanta libertad, de tanta falta de límites, para los príncipes de la Rusia medieval (Alejandro Nevski) o barroca (Iván), es estar rodeados de una Nobleza conspiradora y de un Pueblo supersticioso. En este contexto, mostrado como atroz, sólo hay individuos en la medida en que algunos, unos pocos, tienen pasiones más fuertes que el terror, por viles e interesadas que éstas sean. Fuera de ellos está el Pueblo, un Pueblo aterrorizado. Para el pueblo *todo* es naturaleza. Ese terror, como terror a todo, lo convierte en una turba despiadada o un rebaño esclavo del más fuerte. Un terror así, así de sublime, que no es pasión por su propia falta de medida, sólo puede encontrar un término medio virtuoso –relativo al sujeto que los gobierna, el príncipe– en el ejército.

Dentro de esta lógica, la de la pasión, que rige la política intraestatal, la única actividad posible consiste en obedecer o en conspirar. Por eso, su único correlato posible es la purga. La purga, como aniquilación del aniquilador, constituye una verdadera ironía dialéctica, que es lo que sería, a fin de cuentas, la dialéctica infinita propia del Estado total: cuando no queda más nada que negar, es el Todo el que niega a los negadores. Así, el Todo se vuelve contra sí mismo, como si no quisiera cerrarse precisamente cuando le ha llegado el momento de hacerlo. El estalinismo debe purgar a los que purgan. Sólo así evita para sí la suspensión del tiempo que es propia de la posthistoria. Su Razón de Estado es el Partido. Nadie sabe más que el Partido, ni siquiera los que lo encarnan temporalmente.

La purga es el principio de la política donde la política es imposible, donde no hay política si no es dentro del Estado, porque no puede haber política fuera del Estado. Si la hay, es conspiración (como en *La conspiración de los boyardos*, la segunda parte de *Iván el terrible*).

Si todo lo no oficial es clandestino, el Todo se queda sin diferencia, salvo la que pueda existir dentro de él. Pero si no existe esa diferencia en su interior, tiene que crearla por medio de una negación. El Estado estalinista niega a la masa para producir individuos, pero después necesita negar a ciertos de ellos, convirtiéndolos en enemigos, para garantizarse la política en su interior. Una versión irónica de lo que en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel representa el principio de la guerra en el momento de la eticidad inmediata.²⁴

El comunismo de Hölderlin

No es propio del ser de izquierda, se sabe, postular la autonomía de lo político. El tipo de praxis concreta en que consista la política, según la coyuntura histórica y las condiciones materiales, puede estar más próximo –o menos– al ideal revolucionario, pero siempre se trataría, en términos conceptuales, de un modo de acción radicalmente diferente. Sin embargo, las obras producidas por artistas de izquierda (artistas que tendrían, por eso, a la revolución como horizonte de su obra) se presentan en sociedad como arte político, sin que esa presentación social encierre para ellos paradoja alguna. Considerar al arte una praxis política se fue convirtiendo, en el curso del siglo XX, en parte estructural del ser de izquierda. Hay algo contemporáneamente de izquierda –que es de izquierda y contempo-

24. En la comunidad, el espíritu –como totalidad inmóvil– reconoce que necesita de los individuos, porque sólo a través de ellos puede actuar hacia afuera de sí misma. Al mismo tiempo, para poder valerse de ellos, tiene que reprimirlos en su individualidad, porque la cohesión del todo depende de que la sustancia ética exista como pueblo, sin atomizarse. El problema es que la acción inevitablemente desgarrar la totalidad, la escinde entre una ley humana y una ley divina. Al individuo lo engendra la comunidad, porque lo necesita para lograr su autoconciencia. Pero lo engendra como un principio hostil. La expresión perfecta de esta doble relación de la comunidad con el individuo –la necesidad de reprimirlo y, a la vez, de instrumentarlo– es la guerra. En ninguna otra instancia más que en la guerra la comunidad se manifiesta en su esencia. Es un pueblo –contra otro pueblo– el sujeto de la guerra. Sólo que esa esencia se revela también en su momento negativo, el del individuo. Es el individuo el que sostiene al todo, para que la comunidad exista como tal. De este modo se disuelve la sustancia ética. Si la comunidad sólo vive a través de la acción individual, si son los espíritus del pueblo vivos –los individuos– los que defienden a los espíritus del pueblo muertos –los penates–, la comunidad universal carece de espíritu, porque éste está del lado del individuo singular. Al necesitar del individuo para existir, «la bella armonía y el quieto equilibrio del espíritu ético» tienen en esa belleza y en esa quietud el germen de su propia destrucción. Al reconocer a los individuos como su lado negativo, porque los reprime en su singularidad al mismo tiempo que los necesita para actuar hacia fuera de ella misma, la comunidad se disuelve como figura ética del espíritu y otra figura pasa a ocupar su lugar: el Estado de derecho, en el que la individualidad será reconocida de manera abstracta como persona. Véase: G. W. F. Hegel, «Der wahre Geist. Die Sittlichkeit», en: *Phänomenologie des Geistes*, reeditada por H-F. Wessels y H. Clairmont, Felix Meiner, Hamburgo, 1988, pp. 291-316.

ráneo– en poner al arte en el lugar de la política y en que sea el cine aquella de las artes a la que la izquierda le confía ese lugar.

La izquierda cinematográfica, en este sentido, no es una mera forma particular del ser de izquierda, sino lo que caracteriza, propiamente, al giro estético de la izquierda en el siglo XX. La idea que la izquierda se hace del arte le sirve para reemplazar a la idea de militancia y, al hacerlo, cuestiona la prioridad de la praxis entendida en el sentido marxista clásico. La pregunta: «¿qué significa militar?» una persona de izquierda, si es artista, podría responderla con la sola mención de su praxis concreta. Si fuera el caso de un cineasta, podría responder lo que respondieron Straub y Huillet en 1969, al preguntárseles sobre el estilo de la protesta juvenil de entonces:

Si uno se contenta con oponerse al sistema, corre el riesgo de acabar probablemente consolidándolo. [...] [Por eso,] habría que suprimir el sistema (como la policía, las prisiones y los ejércitos) [...] y suprimir el Estado [...] Mientras tanto [...] rechacemos los contratos que nos privan de los derechos sobre nuestras películas, impidamos el doblaje de nuestras películas en el mundo entero –incluso para la televisión–, exijamos mejores proyecciones y mejores copias [...] y luchemos contra nuestros propios clichés estéticos y morales.²⁵

En Mayo del 68 –dirá después Straub– se sentía lejos de los hechos no sólo porque estaba viviendo en Múnich.²⁶ La revuelta, se sabe, no es lo mismo que la revolución. No obstante, como homenaje a lo que Mayo del 68 significa, hace con Huillet una película: *El novio, la actriz y el chulo* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*). En 1977, cuando dedican *Toda revolución es una tirada de dados* (*Toute révolution est un coup de dés*) a los muertos de la Comuna de París de 1871, es ese corto el que la pareja pasa a considerar su verdadero homenaje a Mayo del 68. El homenaje, en ambos casos, equivale a una dedicatoria. Es la deuda sentimental con los protagonistas de los hechos que sienten quienes se consideran sus herederos sin haber participado de ellos. Y a esa no participación en el Mayo Francés Straub y Huillet no la consideran, retrospectivamente, ni con un mínimo dejo de arrepentimiento. Haber hecho una película, en lugar de haber estado ahí, no es para ellos una acción compensatoria, por la cual aportan a una lucha con lo que mejor saben hacer (como si filmar una película pudiera considerarse, en la medida en que no alcanza a poner en riesgo la

25. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «Suprimir el sistema y el Estado», en: *Escritos*, edición de Manuel Asín, trad. Javier Bassas (francés), Begoña Martínez (italiano) y Montse Ballesteros (alemán), Intermedio, Barcelona, 2011, pp. 47-48. Agradezco a Guillermo Arch por todo el material de Straub y Huillet.

26. En 1958, Straub sale de Francia en bicicleta y se va Alemania, para evitar hacer el servicio militar en Argelia. Lo juzga el Tribunal Militar de Metz, su ciudad natal, y lo declara insumiso, por lo cual tiene que permanecer fuera del territorio francés hasta la prescripción del delito, en 1970.

propia vida, la «ofrenda de la viuda pobre»), sino una forma superior de militancia. Podría pensarse, también, que Straub y Huillet están exagerando. O provocando. Pero aún así, lo harían no porque se tengan a sí mismos, en tanto cineastas, en tan alta estima, sino porque estiman al cine de un modo que hasta generacionalmente –para los mismos jóvenes del 68– era nuevo. Para Straub y Huillet, basta con que la película esté filmada a fines de 1968 para que se la pueda considerar un homenaje a los hechos.

No es el mismo caso que cuando dedican sus películas a los campesinos de la selva de Baviera (*Crónica de Anna Magdalena Bach*) o a los obreros de la Renault de París (*Othon*). Ésas sí son provocaciones. Cualquiera sabe –primero que nadie, ellos– que los campesinos y los obreros no van a ver sus películas. La provocación está dirigida, obviamente, al circuito en el que ellas se convierten en obras de arte a la vez que en eventos para un cenáculo. El objetivo de Straub y Huillet, contra esta circulación restringida que tanto detestan, es venderlas directamente a la TV, para que se pasen, con subtítulos, en horario central. De ahí que la dedicatoria, incluso como provocación, esté y no esté dirigida al público. Cuando lo está, es porque las películas finalmente se exhiben por TV en las condiciones que ellos piden y, en ese caso, la dedicatoria a los campesinos y obreros deja de ser una provocación. Si las películas se exhiben dentro del circuito cultural, la dedicatoria, entonces, no está dirigida al público: es una provocación a los exhibidores, leída por un espectador ilustrado que comparte con los cineastas su idea de que él también debería estar viendo la película por TV, igual que los obreros y los campesinos. Es en tanto cinéfila que esta izquierda confía en la TV.²⁷

En 2003, cuando *Cahiers du cinéma* les pregunta a Straub y Huillet por la experiencia de Mayo del 68, Straub –que responde por los dos– confiesa, una vez más, que no vivió la experiencia, pero esta vez no pone en su lugar, como si fuera un mérito superior a la participación en los hechos, la película filmada ese año. Dice, en cambio, que él tiene su propia idea de lo que se reclamaba en París: «*Jeder sei / Wie alle*, que cada uno sea como todos», «el gran discurso de Empé-

27. Deleuze sostiene que la TV había renunciado a sus posibilidades creadoras y que, incluso, ni siquiera las comprendía, hasta que el cine sonoro, en lo que él llama su *segundo estadio*, está en posición de enseñárselas: «[...] hacían falta grandes autores de cine para mostrar lo que ella [la TV] podía, lo que ella podría; si es verdad que la televisión mata al cine, el cine no cesa en cambio de resucitar a la televisión, no sólo porque la alimenta con sus films sino porque los grandes autores de cine inventan la imagen audiovisual, imagen que ellos están prontos a “devolver” a la televisión si ésta les da la oportunidad, como se ve en la obra final de Rossellini, en las intervenciones de Godard, en las intenciones constantes de Straub, o bien en Renoir, en Antonioni [...]». Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 333.

docles», «la utopía comunista de Hölderlin».²⁸ Ahora sí la respuesta los distancia, desde el lugar de artistas de izquierda definitivamente consagrados, del revisionismo de la generación del Mayo del 68. Mientras que los miembros de su generación se habían desencantado de la revuelta, pero también de la revolución, e incluso de la militancia, de la protesta, de la acción directa, de los atentados espectaculares, y de cualquier forma de resistencia (muchas veces, sin establecer siquiera, entre estos tipos de acción, una diferencia cualitativa), y sus críticos directamente las asimilaban a las modalidades contemporáneas de consumo (tanto para sus protagonistas como para sus espectadores), Straub y Huillet se mantienen sin incurrir en el cinismo (otro rasgo de ellos en común con Kluge).

Entre 1986 y 1991, Straub y Huillet habían filmado tres películas basadas, a su modo, en la obra de Hölderlin: *La muerte de Empédocles o Cuando el verde de la tierra brille de nuevo para ustedes* (*Der Tod des Empedokles oder: wenn dann der Erde Grün von neuen euch erglänzt*, 1986), *Pecado negro* (*Schwarze Sünde*, 1988) y *Antígona* (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* [*La Antígona de Sófocles según la transcripción escenográfica de Hölderlin, adaptada por Brecht en 1948*], 1991). De las dos primeras películas, realizaron cuatro versiones (esto es, cuatro montajes de negativo diferentes) y fueron, dentro de su filmografía, las primeras obras pensadas como «atentados a la reproductibilidad técnica de la obra de arte», por haber hecho circular de ellas tantas copias como versiones editadas tenían.

Straub explica con Hölderlin, en 1993, qué es para él la utopía comunista.

La utopía comunista no es algo donde el hombre se sofoca a sí mismo imponiéndose restricciones; por el contrario, es un proceso gradual de superación de límites, porque jamás se acaba, jamás se concluye. Releyendo a Hölderlin podemos ver cómo se amplía y cómo se desarrolla, hasta transformarse en algo que puede ser una esclusa de resistencia: hasta llegar al punto en que los hombres puedan vivir juntos sin ser más una amenaza unos para otros y para el ambiente.²⁹

Y lo ilustra con una cita del segundo acto del *Empédocles* de Hölderlin, en la primera versión:

Tienen ustedes desde hace mucho tiempo sed de Insólito/Y como cuerpo enfermo anhela el espíritu/ de Agrigento fuera de la vieja huella./¡Ariesguen, entonces! Lo que han heredado, lo que han ad-

28. Friedrich Hölderlin, «Der Tod des Empedokles. Ein Trauerspiel in fünf Akten», Erste Fassung, Zweiter Akt, en: Friedrich Hölderlin, *Hölderlin Werke und Briefe*, hrg. von Friedrich Beissner und Jochen Schmidt, Insel, Frankfurt, 1969, Band 2, p. 511. Cf. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «Respuesta al cuestionario “68 y yo, conmociones y nosotros”», en: *Escritos*, op. cit., p. 58.

29. Véase: Jean-Marie Straub, «La resistencia del cine», trad. Sandra Palermo, en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 3, Buenos Aires, marzo de 2003, p. 92 (Entrevista realizada por Al Ceste, E. Data y P. Milanese, incluida en: Piero Spila (ed.), *Il cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, Bulzoni, Roma, 2001).

quirido, lo que la boca de sus padres les ha contado, enseñado, leyes y costumbres, nombres de antiguos dioses, ¡olvidenlos audazmente, y eleven, como nuevos nacidos, los ojos a la divina Naturaleza!³⁰

Straub elige esta cita en el contexto de la Guerra del Golfo. Lo hace porque está indignado de que se esté cumpliendo lo que Alberto Moravia le había dicho en 1981: que la próxima guerra iba a ser en el Golfo. Saberlo de antemano no sirvió de nada para modificar los hechos. Sólo tuvo un efecto sobre su trabajo. Mientras ensayaban con Huillet la versión de Brecht de la *Antígona* de Hölderlin, él se da cuenta de que el personaje de Creonte era en realidad un retrato de George Bush. Cita también a Fortini: «de niño viví en el fascismo autoritario y de grande, en el fascismo democrático». No hay para él más libertad en las democracias liberales que la que había habido bajo el estalinismo. El mercado también es una forma de censura.

Al querer que sus películas se exhiban por TV, Straub y Huillet buscarían desmascarar el sistema de mediaciones entre el arte y su público y, con él, la racionalidad oscura de los que ocupan en su interior el lugar de mediadores. Como esa racionalidad no puede autoilustrarse (el marketing y la estadística la justifican sólo a posteriori), su modo de operar resulta más oscuro que el de los comisarios culturales del estalinismo. Los que deciden por el Público qué podrá ver, en nombre de saber anticipársele, no son más arriesgados, en materia estética, que los que deciden por el Pueblo, en nombre de la Razón de Estado, qué es lo que no se debe ver. La Razón de Mercado justifica la mentira, como «noble mentira», por amor al Público. La Razón de Estado, por amor al Pueblo.

Si bien hacia 1990, Straub y Huillet, como parte de una izquierda desencantada de todo (también de sí misma), se instalan en la cultura de la cita, no lo hacen por las mismas razones que muchos de sus compañeros de generación. Ellos parecen pensar no tanto que nada nuevo pueda ser dicho, sino que sus contemporáneos ya no lo esperan. Parecen menos desencantados del comunismo –o de lo poco que el PC preparó a sus militantes para que, tras la caída del Muro de Berlín, no se volvieran cínicos–, que de lo poco que afecta al capitalismo que quienes lo combaten puedan prever sus acciones. Frente a la certeza de que «el todo es fascista», el acto de citar se convierte en una praxis, la única posible ante la imposi-

30. *Idem*, p. 91. La cita en el original es la siguiente: «[...] Ihr dürstet längst nach Ungewöhnlichem, / Und wie aus krankem Körper sehnt der Geist / Von Agrigent sich aus dem alten Gleise. / So wagt! Was ihr geerbt, was ihr erworben, / Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt, / Gesetz und Brauch, der alten Götter Namen, / Vergesst es kühn, und hebt, wie Neugeborene, / Die Augen auf zur göttlichen Natur [...]». Friedrich Hölderlin, «Der Tod des Empedokles», en: *Werke und Briefe*, op. cit., Band 2, p. 511.

bilidad de construir. La cita, con su poder deshistorizador, aparece como un modo nuevo de desaprender la dialéctica.

Con la cita no se puede construir. Eisenstein se lo repite a sí mismo como un mandamiento: «solamente con citas no construirás nada». El montaje que ha querido hacer con las citas de libros –concluye– no puede aspirar a la misma organicidad que sus films. No, por lo menos, si las citas no tienen a dónde incorporarse.

Hay que construir hasta el fin, penetrando con fuerza lo concreto del fenómeno y [...] las citas llegan espontáneamente y se acomodan en los sitios donde se necesitan: ayudan a la corriente vital a fluir por los cauces legales [...]. El camino inverso conduce a un inevitable escolasticismo, a una fariseica inercia intelectual, al *papier-maché*.³¹

No se puede decir, en el caso de Straub y Huillet –tampoco en el de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard o en el del *Libro de los pasajes* de Benjamin– que las citas no les lleguen, a quienes van a proceder con ellas al montaje, del modo virtuoso en que prescribe Eisenstein, sobre todo tratándose de personalidades tan poco escolásticas como las mencionadas. Sólo que el tipo de estructura que pueden ofrecerles a las citas los sobrevivientes del Mayo francés –a diferencia de quienes murieron en la década del 40, como Benjamin o Eisenstein– es tan lábil que, por lo mismo que ella sola no alcanza para convertirlas en *la parte por el todo*, tampoco puede evitar que la época las lea con su propio escolasticismo y se las apropie como insignia de resignación.

Para quienes no creen en el flashback –y nunca han filmado uno, como Straub y Huillet–, la literalidad de la cita tendría que ser otro equivalente cinematográfico del *nouveau roman*. Si el texto se recita tal como ha sido escrito, es puro presente. No hay narración. No hay punto de vista. No hay personajes. No hay sujeto, en última instancia. Igual que para Resnais y Robbe-Grillet. Todo sucede a la vez, fuera del tiempo, no hay antes ni después respecto del presente de la proyección. Lo que se ve tiene que verse como si se estuviera creando, en presente, ante los ojos del espectador. Sin embargo, no es así para Straub y Huillet. En lugar de ese presente puro, en sus primeros films, está la eternidad de lo malo. En *No reconciliados*: el padre, el hijo y el nieto (o el abuelo, el padre y el hijo) viven en la misma Alemania, antes, durante y después del nazismo.³² Nada se modifica, como en la Naturaleza, porque todo se repite. En lugar de presente puro, hay eternidad, ausencia de tiempo. La realidad fascista es una sola y siem-

31. Sergei Eisenstein, *Yo. Memorias inmorales 1*, op. cit., pp. 327-328.

32. *No reconciliados* o *Sólo la violencia ayuda donde la violencia reina* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*) [1964-1965] está realizada a partir de la novela de Heinrich Böll *Billar a las nueve y media*.

pre la misma: una ausencia permanente de lo insólito y un fracaso tras otro en el intento de provocarlo.

A la crítica al despilfarro consumista, que es un tópico del revisionismo del Mayo Francés, Straub y Huillet incorporan, a fines del siglo XX, otro tópico, el de la Naturaleza como principal damnificada de las atrocidades humanas. Ella, que no tiene historia y que existe fuera del tiempo de los hombres, pasa a ser el escenario excluyente de sus últimos films. Mientras tanto, dentro del tiempo de la Historia, la guerra es por el petróleo, por lo que queda por explotar de lo que le queda a la Naturaleza.

En 2002, en el Dossier de prensa de *El retorno del hijo pródigo / Humillados*, Straub y Huillet incluyen varios textos de Elio Vittorini.³³ Entre ellos, uno titulado «Hölderlin y Marx», de septiembre de 1946:

Marx partió del aparente pesimismo de Hölderlin para afirmar su gran confianza. Partiendo de una posición casi existencialista, una filosofía casi desesperada, logró desplegar sobre toda la tierra un estandarte en el que estaba inscrito: "Emancipación del hombre". Esto, sin renegar jamás del pesimismo de Hölderlin, integrándolo incluso a su visión, como un tónico indispensable que todos deben beber, como cicuta en sentido inverso.³⁴

No se trata, en el caso de Straub y Huillet, de filmar la obra de Hölderlin como un proyecto equivalente al que fue para Eisenstein –y para Kluge– filmar *El capital* de Marx. Hölderlin sería, en Marx, el punto de partida existencial: aquello sin lo cual la emancipación del hombre no podría haber sido *existencialmente* pensada. Por eso, alguien podía hacerse comunista en la posguerra –como confiesa Vittorini que le sucedió a él– sin leer a Marx. Pero lo que resulta más legible de Marx, a comienzos del siglo XXI, es su paciencia, una paciencia a la que Vittorini llamó confianza y que no es índice ni de pesimismo ni de optimismo. Sí de *phronesis* filosófica. Como en 2002, cuando filman *Humillados*, Straub y Huillet siguen siendo comunistas, rescatan de la cita de Vittorini la parte que le toca en ella a Hölderlin: la de ser la inspiración pesimista de Marx.

No por nada estos proyectos de retornar al siglo XIX, de Eisenstein a Kluge, siempre necesitan de un médium contemporáneo para poder comunicarse con el reino de los muertos: Joyce es el médium de Eisenstein (*El Capital* de Marx sólo puede filmarse sobre la base del *Ulises*); Eisenstein, el de Kluge (*El Capital* de Marx no pudo ser filmado y hace falta hacer una película para preguntarse por la

posibilidad aún de filmarlo); Vittorini, el de Straub y Huillet (sólo se puede entender a Marx si se toma en cuenta la componente pesimista de su pensamiento, que le vendría de Hölderlin). A este último, deberán sumarle a Brecht, para poder reescribir la historia del cine desde el modernismo.

Cada uno de estos proyectos parte de una imposibilidad radical, que marca dónde empieza el hiato entre el respectivo presente y el siglo de Hölderlin y Marx. Se les hace imposible acceder al texto original sin servirse de una guía más contemporánea. Por eso recurren a una voluntad que lo ha intentado antes y ha fracasado en el intento. Es porque algo ya fue intentado sin éxito que sería válido volver a intentarlo e ir en pos de un fracaso mejor. Esta asunción beckettiana del fracaso –unida a la conciencia de que lo que se intenta es de por sí imposible– es la que caracteriza a la izquierda en una nueva praxis, la de recordar el Mayo del 68 como *la última revuelta*. Es esa asunción gozosa del fracaso de la revuelta (que fue lo que hubo en la Europa del siglo XX en lugar de la revolución) la que convierte a esta izquierda en una izquierda estética en lugar de política. El modelo de esta nueva izquierda post Mayo del 68, como izquierda estética, lo provee la izquierda cinematográfica.

La operación de retorno a Hölderlin de Straub y Huillet podría leerse como parte de la voluntad de la izquierda intelectual de regresar al siglo XIX (Badiou, Rancière, Nancy, y Negri, contra postmarxistas como Laclau, Mouffe, y García Linera), con la intención de que el comunismo contemporáneo vuelva a discutir sus condiciones de posibilidad y pueda dejar atrás el devenir autoritario de los Estados comunistas del siglo XX. Lo que estaría discutiéndose a la manera decimonónica –según la representación que se hace Badiou del siglo XIX, con la finalidad de oponerlo al XX– son las condiciones de existencia de la idea comunista.³⁵ Entre 1917 y 1976, el comunismo se habría centrado en *cómo vencer*. Una vez conseguido el triunfo (un triunfo siempre nacional), su preocupación habría pasado a ser la de cualquier soberano: cómo conservar el poder frente a los enemigos. Esa lógica, propia del Estado moderno –amplificada por el hecho de que lo que se defendía, junto con la soberanía, era la revolución– es la que habría generado la disciplina de hierro del Partido y el control policial de la vida cotidiana de los ciudadanos. En el siglo XIX, en cambio, entre la Revolución Francesa y la Comuna de París (antes de que el imperialismo, entre 1871 y 1914, triunfara en todo el planeta), el problema habría sido de una índole política preliminar, pero

35. Esa tesis Badiou la presenta en *De quoi Sarkozy est-il le nom? Circonstances 4*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2007 (publicado en *New Left Review*, 49, marzo-abril de 2008, traducido como «La hipótesis comunista» en: *Acontecimiento. Revista para pensar la política*, Año XIX, N° 36-37, otoño de 2009, pp. 31-44).

33. *Operai, contadini (Obreros, campesinos, 2000)*, *Umiliati (Humillados, 2002)* e *Il ritorno del figlio prodigo (El retorno del hijo pródigo, 2002)* parten del mismo texto de Elio Vittorini: *Las mujeres de Messina*.

34. Elio Vittorini, *Diario en público. Autobiografía de un militante de la cultura*, trad. Carlos Manzano, Gadir, Madrid, 2008, p. 244.

que a Badiou le resulta filosóficamente más sofisticada, tal vez porque cuando las condiciones para la realización de una idea no están dadas históricamente, la política no tiene que concentrarse en cuestiones organizativas tan terrenales por las que podría no estar en los libros de Historia.

El comunismo de Hölderlin, leído en este marco, el del regreso de la izquierda al siglo XIX, revela en qué consiste su *giro estético*: en reivindicar para sí, como su tarea específica, la reescritura de la historia del arte. La historia del arte, en tanto debe ser reescrita *desde el cine*, es el objeto por el que la izquierda contemporánea disputa. Y la disputa se lleva adelante en los términos que plantea *Humillados*: un grupo de personas ocupa un terreno en estado de abandono; pasado un tiempo, se convierten en una cooperativa y el terreno, en un vergel del que todos pueden vivir; pasado un tiempo más, aparece el propietario del terreno y lo reclama con la Fuerza Pública; el Estado restituye la propiedad privada del terreno, convertido en vergel, y los miembros de la cooperativa son castigados.

Esta reescritura de la historia del arte, sin haber hecho la revolución, está planteada como parte de la praxis, no de la teoría. Es primordialmente acción: la acción de apropiarse de la alta cultura como cultura a secas. Porque lo que hace *alta* a la alta cultura (y que es la marca de la injusticia misma) no es lo que debe ser abolido sino lo que debe ser apropiado. Socializar lo alto no es lo mismo que abolir su diferencia con lo bajo: la izquierda cinematográfica no participa, en este punto, de la lógica postmoderna. En términos de Vittorini, si vale la pena ser comunista es para vivir con la meta de apropiarse de la cultura, que es todo aquello en que ha consistido la verdadera humanidad:

¿Por qué la cultura es "libre" en la sociedad burguesa? Porque no tiene importancia, ni influencia. La cultura está desvinculada de la realidad, no logra incidir en ella. La burguesía se limita a tolerar la cultura mientras pueda creer que es algo sin importancia. En cambio, el fascismo, es decir, la burguesía en su esencia, se da cuenta de que la cultura, incluso burguesa, puede tener importancia. Toma conciencia de la potencialidad revolucionaria que contiene. Intenta entonces destruir mediante la violencia toda cultura. El revolucionario, al contrario, sólo puede proponerse salvar la cultura en su totalidad, porque es la expresión de la totalidad histórica y, por tanto, de la totalidad humana. ¿Qué comunista estaría, en tanto que comunista, contra Picasso o contra Schönberg?³⁶

Sólo en un marco filosófico-político trazado ya no por el pesimismo de posguerra de un Vittorini, sino por la desazón frente al corolario de Mayo del 68, la izquierda está en condiciones de desarrollar su nueva radicalidad específica, que es una radicalidad puramente estética. El pesimismo post 68 se convierte en

36. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «Dossier de prensa de *El retorno del hijo pródigo / Humillados*», en: *Escritos*, op. cit., p. 247.

diagnóstico cultural. De acuerdo con él, el fascismo, tras su derrota militar, continúa vigente por otros medios, que lo vuelven invisible, dentro de un modelo de vida burguesa al que ya no puede sustraerse ninguna de las clases y dentro de un modelo de Estado que ya no puede ocultar sus rasgos de Estado total, incluso en su faceta de Estado benefactor. Paradójicamente, la faceta benefactora es la única que va a ser desmantelada por el neoliberalismo: en América Latina, valiéndose del terrorismo de Estado; en Europa, tras el giro a la derecha de los años ochenta.

El giro estético de la izquierda

Hacia 1970, posturas radicales que propongan hacer la revolución sin tomar el poder –tal como serán normales más tarde– resultan posturas estéticas. Abolir el Estado, pero primero conquistarlo, sigue siendo un criterio razonable, sobre todo en el Tercer Mundo. Una buena parte de toda la izquierda, de la Revolución Cubana en adelante, es una izquierda tercermundista. Los cineastas tercermundistas son partidarios del cine político-militante. Apoyan una causa de liberación nacional concreta, a la cual subordinan su cine como una herramienta entre otras.

Pero el caso del Tercer Mundo es excepcional antes que modélico. Como el imperialismo no transmite por igual la civilización que la cultura, se genera la convicción, entre los artistas tercermundistas más combativos, de que el arte, pensado como resistencia, no ingresa tan mecánicamente, como sí lo hace en el Primer Mundo, dentro de la esfera del consumo. En el Tercer Mundo, la burguesía no considera aún que el arte pueda ser inocuo respecto de la vida social. Por lo tanto, no se atreve a pensar que debe tolerarlo incluso cuando hiere su sensibilidad, sus costumbres, sus creencias y su visión del mundo. El Estado tampoco lo fomenta ni obliga a que la escuela enseñe, desde la niñez, a apreciarlo. Los artistas, en esta parte del mundo, aprenden que para consagrarse deben imitar las tendencias dominantes en Europa y Estados Unidos, con lo cual tampoco son estimulados a prestar atención al propio entorno. Bajo estas condiciones, en el Tercer Mundo, el arte se encuentra en una situación privilegiada. Sólo donde la cultura tiene que reclamarse como un derecho ella puede ser parte de las banderas de la resistencia, sin convertirse por eso, tan rápidamente como en el Primer Mundo, en un bien de consumo.³⁷

37. Fue Marta Traba quien mejor teorizó esta visión, propia del tercermundismo, en un ensayo publicado en 1973: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

Aún en un contexto donde una buena parte de la juventud pasa de la rebelión dispersa al activismo organizado, la radicalidad de la izquierda cinematográfica, en Europa, no deriva en el *cine-acto*, como sí sucede con los cines político-militantes del Tercer Mundo. La suya sigue siendo una radicalidad intelectual, que no concibe el cine como parte de la agitación. Mucho menos lo practica de ese modo. Por eso no produce teoría para defender la prioridad de la imagen, para alabar su presunta omnipotencia contrainformativa, ni para estudiar cómo poner a favor de la revolución las herramientas más abyectas de la comunicación de masas (en una coyuntura, además, en la que domina un exagerado entusiasmo con las teorías comunicacionales, la crítica de la ideología y el análisis del discurso).

Esta actitud antiactivista de la izquierda cinematográfica contrasta con la de la izquierda tercermundista. La razón era obvia: los movimientos de liberación nacional, en los países del Tercer Mundo, sí tenían la expectativa de un triunfo a corto o a mediano plazo. En Europa, en cambio, la praxis radical de la izquierda cinematográfica se limitaba a reescribir la historia del arte a partir de la historia del cine y a filmar películas en función de esa reescritura.

Hacia 1970 no hay todavía en Europa una convicción general, dentro de la izquierda, de que Mayo del 68 sea el límite de la revuelta. Sin embargo, sí hay una conciencia, de parte de la intelectualidad no sartreana ni marcuseana, de que el intelectual es una figura que opera en el nivel del saber. Ése es el tema de conversación entre Foucault y Deleuze en 1972, todavía como maestro y discípulo.³⁸ La teoría ni inspira a la praxis ni se inspira en ella: es ella una praxis. La lucha contra el poder, en el caso del intelectual, se da al interior de su saber respectivo. No hace por eso ningún renunciamento. Las masas ya no necesitan de la teoría para saber. La teoría, a su vez, ya no puede hablar en nombre de ellas. La teoría del Estado y del funcionamiento de sus aparatos cede el lugar a la teorización del poder. El poder aparece como el gran desconocido: ¿quién lo ejerce?, ¿dónde lo ejerce?

Se empieza a distinguir, dentro de un marco de pensamiento que sigue siendo de izquierda, que el problema del poder es distinto del problema de la explotación. Un giro epistemológico, dentro del pensamiento de izquierda, que va a dar lugar, en relación al cine, a un giro estético. El marxismo, a partir de ahora, quedaría confinado, epistemológicamente, al siglo XIX. Se reconoce, desde ya, que hubo que esperar hasta Marx para saber lo que era la explotación. Pero ya se sabe. En el siglo XX, se sabe quién explota y quién *no tiene* el poder (resulta casi obvio que no lo tienen ni el pueblo ni los gobernantes), pero no quién lo ejerce y dónde.

El mismo tipo de retraso presenta el psicoanálisis. Ésta es la época en que Deleuze escribe con Guattari *El antiedipo* (publicado en 1972). El discurso de la lucha no se opone al del inconsciente. Se opone al del secreto. El secreto, en principio, parece menos importante que el inconsciente. Sin embargo, es más difícil de conocer que el inconsciente. No es difícil psicoanalizar el objeto contra el cual se lucha, encontrar en él «lo reprimido», «lo oculto», «lo no dicho». Este tipo de psicoanálisis (incluso el psicoanálisis de la teoría) forma parte del canon interpretativo que el siglo XIX le transfiere al siglo XX. Lo que queda sin responder, en la segunda mitad del siglo XX, es qué es lo que las masas guardan como su secreto.

El psicoanálisis no puede interpretar a las masas con su teoría del deseo, así como el marxismo no puede entenderlas desde su teoría del interés de clase. La experiencia histórica, todavía reciente, que muestra el límite de este canon interpretativo —aquello que lo remite al siglo XIX, aunque sea la parte de él que ha inaugurado, junto con el cine, el siglo XX— es el fascismo. La sospecha de que las masas no fueron engañadas, sino que realmente desearon el fascismo pone en crisis el aparato interpretativo ya no de la izquierda clásica, sino el de la izquierda contemporánea que había abrazado al psicoanálisis, sea desde el estructuralismo o desde la teoría crítica frankfurtiana. Verdades psicoanalíticas como «la identificación de la víctima con el opresor», a comienzos de los años setenta, aparecen como ese tipo de tesis, muy generales, que permiten entender los campos de concentración o el funcionamiento de la represión bajo el terrorismo de Estado, pero no la sobrevivencia del fascismo bajo formas democráticas. Queda sin responder por qué las masas no sólo no desean ejercer el poder, sino desean que sea ejercido sobre ellas y a sus expensas.

Bajo esta sospecha radical que se cierne sobre las masas, tras la experiencia del fascismo, la izquierda cinematográfica concibe como agotadas sus posibilidades de interpelación fuera del Tercer Mundo. El cine militante sólo tiene sentido *in situ*, en países que estén luchando por su liberación nacional. Los cineastas de izquierda se inclinan entonces o por el modernismo (como Straub y Huillet) o por el maoísmo intelectual (como Godard) o por las nuevas sensibilidades nacidas en los años sesenta, con sus nuevos criterios de belleza, estilo y gusto (como Susan Sontag en la teoría). Las tres posturas son posturas estéticas, así se desarrollen como cine o como filosofía. Las tres posturas, a su vez, hacia 1980, en un contexto cultural pluralista, en el que el arte político se convierte en un género entre otros, defenderán la práctica del modernismo en contra de su definitiva academización.

El primer paso, para convertir a la estética en el campo de batalla de la izquierda, es hacer del modernismo cinematográfico la clave de lectura de la historia del arte. Mientras no sea posible abolir todo lo que cualquier izquierda revolucionaria querría abolir, hay que consagrarse a una única reescritura estratégica:

38. Gilles Deleuze / Michel Foucault, «Un diálogo sobre el poder», en: Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, trad. Miguel Morey, Alianza, Madrid, 1981, pp. 7-19.

la de la historia del arte. Para quien ya no cree que la revolución esté próxima, ni en el tiempo ni en el espacio, esta reescritura consiste en una praxis. Deviene una praxis cuando la praxis revolucionaria está postergada.

En la nueva historia del arte, reescrita desde el modernismo cinematográfico, el cine es alta cultura. O, si se quiere, es de entre las artes la única que puede romper la mala dialéctica entre alta y baja cultura. Con el nacimiento del cine se emanciparía *toda* la cultura, la cultura como un todo. Él abre la posibilidad de un nuevo comienzo, de que se escriba por fin la historia *verdadera* del arte.

En este sentido, el giro estético de la izquierda cinematográfica no es tanto una resignación como un modo nuevo de comprender el vínculo que el arte y la militancia habían tenido en buena parte del mundo, pero sobre todo en Europa y en Estados Unidos, en el siglo xx. Así como hacia los años sesenta, en materia estética, la izquierda norteamericana milita desde y por las formas más libres de la cultura popular y la izquierda latinoamericana lo hace desde y por el tercermundismo, la izquierda europea es una izquierda que se define por su voluntad de apropiación de lo considerado hasta entonces *alta cultura*. Pero no quiere apropiarse de la alta cultura para hacerla popular, como si ella no les perteneciera ya a quienes la sostienen por medio de la división del trabajo, sino para hacerla valer como cultura *a secas*, como lo único que vale la pena rescatar de la historia humana, en tanto esa historia ha sido la de la explotación del hombre por el hombre y la del Estado, como su garante. El revolucionario, según el Vittorini de Straub y Huillet, es el único que quiere salvar la cultura en su totalidad, el único que no está en contra de Picasso y de Schönberg.

De todos modos, el giro estético de la izquierda nunca puede considerarse el equivalente a la apropiación de la alta cultura por parte de una causa victoriosa (como fue el caso del realismo socialista en relación a los clásicos rusos y europeos). Se trata no sólo de un proyecto que se asume a sí mismo como parte de una derrota, sino que concibe a lo que rescata como la parte del botín que a los vencedores no les interesa.

El brechtismo de Hitchcock

El giro estético convierte a la izquierda en una izquierda cinematográfica. Es más, *debe* ser una izquierda cinematográfica. No se trata de que, si no lo fuera, la suya sería entonces una postura poco democrática o poco inclusiva: sería una postura falsa. Por lo mismo que Straub y Huillet son cineastas modernos y no podrían ser, ni aunque quisieran, cineastas clásicos, ellos consideran que no tienen otra opción, si no quieren faltar a la verdad, que tratar el cine que los precede

☉:☉:(292):☉:☉

CXLIV.

Religio.

Der Gottesdienst.



Pietas, 1
 Virtutum Regina,
 haultâ
 Notitiâ Dei,
 vel
 ex *Libro Nature, 2*
 (nam opus
 commendat artificem)
 vel
 ex *Libro Scripturae, 3*
colit Deum 4
 humiliter;
 recolit Mandata ejus
 comprehensa

Die Gottseeligkeit/
 die Königin aller Tugenden/
 nachdem sie geschöpft
 die Erkenntnis Gottes/
 entweder ⁽²⁾
 aus dem Buch der Natur/
 (dann das Werk
 lobet den Meister)
 oder ^[(Bibel) 3]
 aus dem 3. Schriftbuch
 ehret Gott ⁴
 demütiglich;
 denkt an seine Gebote
 enthalten

Deca.

como algo *sido*. Pero, al mismo tiempo, como tienen que filmar al modo de una reescritura y esa reescritura no es postmoderna sino modernista (reescribir, aquí, significar escribir de nuevo la historia del arte desde el punto de vista del cine), lo *sido* del cine ellos lo convierten en un brechtismo preliminar al moderno. No existe lo clásico, para Straub y Huillet. Todo cine es brechtiano. El brechtismo del cine resignifica a su vez, de una vez y para siempre, todo aquello que de brechtiano puede tener el arte. Todas las artes, desde mediados del siglo XX, deben medir sus procedimientos como más o menos brechtianos (más o menos modernos) en función del modo en que el cine los utiliza. El cine, que no puede ser sino brechtiano, pasa a ser la vara del modernismo.

Es el cine el que ha inventado el *nouveau roman*; pues realmente inventó el brechtismo (Chaplin, Hawks, Mizoguchi y sobre todo Ford, el más brechtiano), si no son los griegos los que lo inventaron, o Corneille, o, si creemos al propio Brecht, Shakespeare.³⁹

Straub y Huillet leen a Brecht con la lente del cine, de la misma manera en que Borges dice que *se lee* después de Kafka en «Kafka y sus precursores».⁴⁰ El modernismo, en relación a la imagen, es otra cosa que el modernismo en el resto de las artes. Pero una vez que aparece en el cine, exige juzgar de nuevo –y de manera nueva– tanto la historia del cine como la historia de las artes. El modernismo cinematográfico desidealiza –esto es, replantea en términos materialistas– el concepto de modernismo junto con el concepto de arte. De lo que se trata es de disolver lo clásico. Para eso, sus hitos hay que reescribirlos, hay que ponerlos en la línea del modernismo, repensándolos como su protohistoria. No hay término de comparación, a partir de ahora, entre *Las diabólicas* (*Les Diaboliques*) de Clouzot y *La llamada fatal* (*Dial M for Murder*) de Hitchcock, como tampoco lo hay

39. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «Respuesta al cuestionario "Película y relato"», en: *Escritos*, op. cit., p. 38. El cuestionario fue publicado en 1966 en *Cahiers du cinéma*, N° 185, diciembre de 1966. Allí, ellos sostienen que John Ford es el cineasta que, después de haber llevado el cine norteamericano a su apogeo (*Two Rode Together*, *The Searchers* y *Horse Soldiers*) y haber precipitado su caída (*Liberty Valance*, *Cheyenne Autumn*), lo sublima con su última película: *Seven Women*. Semejante valoración de un cineasta católico y conservador, anticomunista confeso, se basaba en la idea de que el western requiere ser juzgado desde una racionalidad estrictamente cinematográfica. El western sería el caso límite para hacer juicios políticos en relación al cine. Incluso para otros cineastas radicales, como Glauber Rocha, John Ford se presenta como el compendio de todo aquello que ofende a la propia visión del mundo y, sin embargo, debe ser admirado por algo que la excede. Esta sería también una aplicación particular del modernismo: la de hacer valer la conciencia de que el cine ya es un arte autónomo, aun en un contexto cada vez más politizado.

40. Borges, de hecho, era un escritor muy apreciado por Straub y Huillet. En una carta del 19 de febrero de 1970, dirigida al Director de la RAI, copian tres párrafos completos de su artículo contra el doblaje (*Sur*, N° 28, junio de 1945), en medio de citas de Mao y de Lenin, para explicarle por qué una película como *Othon*, en la que *se recita* el texto de Corneille, debería exhibirse con subtítulos.

entre Bernstein (o Jean de Létra) y Racine o entre «el más miserable folletín» y Dostoievski (o Faulkner).

Por un lado, una gesta comercial perfecta, dirigida con mano maestra; por otro, una obra de arte [...] En *Les Diaboliques*, Paul Meurisse, más allá de Vera Clouzot, se dirige al espectador: "y eso que hacíamos buena pareja, no nos peleábamos más que otras". En *Dial M for Murder*, en cambio, Ray Milland responde a Robert Cummings, que acaba de sugerirle que quizá haya matado a su mujer para heredar su fortuna: "La policía no me creería: millones de cónyuges se dejan en herencia su fortuna sin que por ello se maten el uno al otro". Desprecio y amor. Por una parte, se desacredita al espectador fingiendo ofrecerle un espejo deprimente de la realidad cotidiana; por otra parte, se ensalza al público haciéndolo participar en el milagro de una realidad transfigurada.⁴¹

Clouzot no es un artista: desprecia al público. Hace cine como si el cine fuera un arte menor (porque él cree que es un arte menor en función de a quién va dirigido). La maestría de Clouzot, por eso, pertenece al mundo del comercio. La de Hitchcock, al del arte.

Pero habría otra manera tan equivocada como ésta –según Straub y Huillet– de interpelar al público. A esa manera la llaman «brechtismo de patrocinio». En este brechtismo no hay por el público ni amor (como en Hitchcock) ni desprecio (como en Clouzot). Sólo hay deseo de sorprenderlo, intención de hacerle notar la presencia de un estilo *autoral*, enrostrándose como un atrevimiento. A Straub y Huillet, igual que a Dreyer, los desespera toda actitud que se precie de vanguardista, experimental o *underground*. Los tres términos serían uno solo, como si lo mismo que los haría sinónimos –para quien califica con ellos un mérito–, los volviera maléficos como vocabulario estético del modernismo. Straub y Huillet citan a Dreyer: «no debemos sorprender a la gente, sino guiarla». De este modo anticipan, en contra de lo que consideran que será el cine más fácilmente integrable al sistema de patrocinio estatal, los rasgos comunes a todas las obras que se sumen al canon modernista: el ascetismo, la sobriedad, y la falta de ornamento, como marcas de lo serio. Todos esos rasgos, aplicados al cine, requerirán de una reeducación *profunda* (y de una profunda *reeducción*) del espectador. Es que si para algo estaba preparado el espectador de cine en la década del sesenta, tras el fin del cine clásico, era para ser sorprendido.

Para el brechtismo cinematográfico, igual que para Brecht, hay que renunciar a la identificación.⁴² La teoría de las emociones era del fascismo. Que Brecht considerara que la necesidad de esa renuncia iba a durar lo que durara el fascismo puede resultar, desde el presente, una presunción tan optimista como su

41. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «Clouzot y Hitchcock: desprecio y amor», en: *Escritos*, op. cit., p. 32.

42. Bertolt Brecht, «Sobre una dramática no aristotélica», en: *Escritos sobre teatro*, trad. Genoveva Dieterich, Alba, Barcelona, 2004, pp. 19-25.

creencia en que el fascismo terminaría cuando fuera militarmente derrotado. Pero al ser justamente el más lúcido quien no puede imaginarse, entre la década del treinta y la del cuarenta, entre el ascenso y la caída de las potencias del Eje, qué era lo eterno de aquella ideología, uno se da cuenta, por eso, de que no era aquél el tiempo para plantearse, desde la izquierda, una nueva teoría de las emociones. Quien se va plantear semejante problema, recién en el último tramo del siglo XX, es Kluge. Que haya pasado, para la izquierda, todo ese tiempo que media entre Brecht y Kluge, para elaborar una nueva teoría que reemplace a la crítica de la catarsis, podría indicar, en buena medida, el tamaño de la dificultad filosófica que abre el fascismo, sobre todo cuando se descubre la *eternidad* de su ideología.

Kluge prefiere hablar de sentimientos, en relación al cine y a la ópera, y no de emociones. Sentimiento es aquello que mueve a la acción. Es siempre en presente. Por eso los sentimientos tienden a la dictadura, a la dictadura del momento. Un sentimiento que tenga yo ahora mueve a los restantes. No sucede lo mismo con las ideas. Una idea (*Gedanke*) atrae a las otras magnéticamente. Son los sentimientos, y no las ideas, los que constituyen el subtexto de todo arte. Pero no por eso tienen que ser equiparados con la catarsis que, como vio Brecht, es un hecho psicológico, no estético. Los sentimientos no tienen que ser confundidos con la sentimentalidad (las emociones). Son más antiguos y poderosos que ella. En todo caso, incluso, más antiguos que todo arte.

En *El poder de los sentimientos* (*Die Macht der Gefühle* [1983]), todas las historias que integran el film están tomadas de noticias de los periódicos. Sin embargo, en el film forman parte del contenido de la ópera. La ópera es para Kluge una usina de los sentimientos. Cuanto más concentrados sean éstos, menor es la chance de un final feliz. Pero en el siglo XX el principal lugar público de los sentimientos es el cine, no la ópera. El cine anacroniza los sentimientos tal como los exhibe la ópera. En él, también los sentimientos tristes toman un curso feliz. El caso más paradigmático sería el del cine ruso, que no toleraba el final feliz, porque el público necesitaba salir de ver una película conmovido y consolado. Pero también vale para Hollywood. El «tipo femenino de sensualidad oriental» que mostraban las divas en el cine, a diferencia del que podían exhibir en la ópera, hacía de la desgracia un final feliz. Kluge lo explica con el caso de Theda Bara interpretando *Carmen*.

[Theda Bara] favorecía la impresión de que quien se rindiera a ella por amor se entregaría a un monstruo. Interpretó *Carmen* de modo tan horroroso que los espectadores se asustaron y se alegraron de que al final de la cinta todos murieran. A las películas de este período se las llamó «cine punitivo». Pero como los espectadores no querían renunciar a permanecer sentados hasta el último minuto, pues habían pagado por toda la función, y además al final de la película se veían liberados

de los monstruos, en última instancia también esa materia trágica era para los consumidores un *happy-end*.⁴³

El final feliz, en el cine, no depende del contenido. Lo trágico también es feliz.

La carta de Stockhausen

Karlheinz Stockhausen ve *Machorka-Muff*, la primera película de Straub y Huillet, en el Festival de Oberhausen de 1963. Queda muy bien impresionado y escribe una carta, dirigida a Straub. Quien está intelectualmente más próximo a lo que será la estética de los cineastas —como para captar lo que recién estarán en condiciones de hacer en sus próximas películas— es precisamente quien ya lo estaba haciendo en otro campo, el de la música. Todo lo que Stockhausen alaba de la primera película de Straub y Huillet lo alaba, desde ya, como una cualidad que también (y antes) es suya. Todo lo que ellos hacen en el cine es algo que antes sólo podía hacerse en la música. En la película de Straub, según Stockhausen, nada puede ser alterado o reemplazado. No hay ornamento. «Todo es esencial, como decía Webern». El elogio que resulta más afín a lo que Straub y Huillet llevarán a la exasperación en el futuro es el que va dirigido a «esa desnudez de la que la cámara parece no poder despegarse». Stockhausen se refiere a la detención de la cámara, durante largos períodos, sobre las paredes vacías de la habitación de un hotel, como si no se tratara de una ocurrencia, sino de la irrupción de un fenómeno inesperado, de algo acaecido contra la voluntad del cineasta, durante el rodaje. Donde otro podría cuestionar la arbitrariedad (¿por qué la cámara se detiene tanto tiempo?), él interpreta objetividad. U objetivismo. Prioridad del objeto contra prioridad del sujeto. Un tiempo suspendido en el que el cineasta sirve de soporte a la cámara. Durante ese lapso, él es la mediación humana con las cosas, no el sujeto que les impone su concepto.

El final de la carta, de todos modos, no parece seguir esta misma línea de elogios. «Usted no quiere “cambiar” el mundo, sino grabar en él las marcas de su presencia, la de usted», concluye Stockhausen.⁴⁴ La frase se puede leer, desde el presente, como un juicio premonitorio sobre los límites del modernismo cinema-

43. Alexander Kluge, «El nuevo Fígaro», en: *120 Historias del cine*, op. cit., pp. 72-74; aquí, pp. 73-74.

44. La carta de Stockhausen es del 6 de mayo de 1963. Véase: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «El Bachfilm», en: *Escritos*, op. cit., pp. 99-100, nota 4. La carta está dirigida a Straub porque, en aquel momento, sólo él figuraba como autor de la película. A partir de que Straub conoce a Huillet, firman juntos todas sus películas, incluso las dos primeras suyas, que las hizo solo, porque consideran que tienen la misma concepción del cine. Por esta razón, Straub también ha firmado en nombre de los dos las películas realizadas después de la muerte de Huillet, en 2006.

tográfico. Pero podría también ser leída, por aquel a quien va dirigida, como un elogio más, que se refiere, esta vez, al trazado de un camino: el objetivismo como el modo que por entonces aparecía como el único para no caer en la ironía, como el único que les garantizaba no hacer de sus yoes lo único verdadero frente a la no verdad del mundo capitalista.

El problema es que el objetivismo, como vertiente maximalista del modernismo, marchaba tan rápidamente hacia su academización como el informalismo vanguardista lo hacía hacia el patrocinio. En todo caso, hacia 1963, tanto la crítica como los festivales estaban más predispuestos al vanguardismo sensualista y shockeante que Straub detestaba de sus contemporáneos que a la apolínea desnudez y al estatismo de la cámara que tanto impresionaron a Stockhausen:

Algunos [...] que ejercen de intelectuales (incluso de izquierdas) se sientan ante *Machorka-Muff* como quien espera una película pornográfica y, en cambio, ¡se les muestra una Venus de mármol!⁴⁵

Straub y Huillet comprenden, a partir de la recomendación de Stockhausen, el que será después un tópico de izquierda, sobre todo a partir de Kluge: que hay, para lo que ellos hacen, un lugar muy preciso en el círculo del arte. Si apropiarse de la alta cultura demanda formar parte de ella, alguien comunista no sólo debe aceptar la inocuidad que tiene su obra, por radical que ésta sea, para quien la financia, sino que esa radicalidad es medida sólo en términos cuantitativos. No importa demasiado la traducción política deseada, si dentro del ámbito de exhibición nunca van a estar los espectadores que puedan ser un sujeto (ya sea político o revolucionario). De ahí que los jóvenes cineastas europeos encuentren rápidamente el modo de hacer cine con premios, becas, y subsidios. De este modo se pone en evidencia que se ha constituido un circuito de financiamiento basado en el mecenazgo indirecto o en el apoyo estatal, para el que la innovación se convierte en obligatoria. El cine joven ya en la década del sesenta es descalificado como «cine de funcionarios» cuando, en realidad, era cine *para* funcionarios.

Que Straub y Huillet, igual que Kluge, defendieran tan tempranamente el lugar del cine en la TV, contra el que ya tenía en el círculo del arte, muestra una elevada conciencia sobre cómo ella, al complejizar el concepto de masividad, iba a volverse un medio infinitamente más sofisticado, segmentado y paradójico que el cine. E iba a hacer que la izquierda cinematográfica tuviera que replantearse su relación con lo popular, que siempre fue más desconfiada que con lo masivo.

La mirada soberana

Para Straub y Huillet, el cine se ha vuelto pornográfico. No se hacen cargo, en el grado en que deberían, de la soberanía del espectador. Por su máxima de «guiarlo» en lugar de «sorprenderlo» —como quería Dreyer—, no lo piensan como un problema estético, como parte de lo que trae consigo el brechtismo de Hitchcock. Incluso Godard y Sontag no tardan en incorporarse al modernismo. Así, pasan de ponderar lo ligero contra lo serio —el factor-comedia en el arte contemporáneo— a enseriecer todo lo ligero que van incorporando al cine o a la teoría. Es cierto que, hasta la época de *La Chinoise* (1967) y *Contra la interpretación* (1966), apropiarse de la cultura popular y masiva era una provocación y en ese momento la provocación no era plenamente valorada por la izquierda. Esa izquierda era todavía una izquierda puritana, según Sontag, a diferencia de la izquierda postmarxista y postfreudiana de la que ella es vanguardia en Estados Unidos.⁴⁶ Con la provocación, en aquella época, era legítimo aspirar al malditismo, aunque sea de manera transitoria. Pero tanto Godard como Sontag sólo buscaban provocar a la componente puritana de la izquierda. El malditismo, para ellos, era un juego puramente estético, que sabían que iba a durar poco: hasta que la sociedad del espectáculo lo absorbiera, mientras ellos descubrían, lentamente, cuánto de esa sociedad tenía ya lo que antes ponderaban. En este sentido, la actitud de Straub y Huillet es anticipadamente reactiva a esta espectacularización de las posturas y las prácticas estéticas. Bach y Brecht, sus modelos de artista, serían lo contrario de artistas malditos, lo contrario de comediantes, lo contrario de artistas románticos, lo contrario de vanguardistas, lo contrario de *underground*. Todo lo que Bach y Brecht no son deriva en un concepto positivo: son artistas trabajadores. En ese sentido son filmables. Lo que el cine puede filmar del arte es lo que tiene en común con un oficio. Como el cine.

La pornografización del cine y el brechtismo de patrocinio forman parte de un mismo fenómeno. Son, en realidad, lo mismo. Tres conceptos que no siempre estuvieron cerca —«pornografía», «artificio» y «arte»— han llegado a confundirse en uno solo: brechtismo de patrocinio. Las películas que padecen este mal —y todas tienden a padecerlo, según Straub y Huillet— se caracterizan por la provocación. Provocar consiste en utilizar métodos de la propaganda y de la publicidad —métodos fascistas—, propios de la sociedad de consumo capitalista, con la intención de combatirla. El único cineasta que lograría evitar que sus provocaciones tengan este rasgo universal, para Straub y Huillet, sería Kluge.

45. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, «M=M», en: *Escritos... op. cit.*, p.73.

46. Véase: Sontag, Susan, «Qué sucede en Estados Unidos» [1966], en: *Estilos radicales*, trad. E. Golligorsky, Punto de Lectura, Buenos Aires, 2005, pp. 293-309, sobre todo, pp. 302-306.

Cuando reescribe la historia del arte desde el cine, la izquierda cinematográfica debería hacerse este tipo de preguntas: ¿se podrá desterrar de la psiquis de un espectador, alguna vez, el tipo de deseo que supo estimular el fascismo? ¿Y si ese deseo permanece no por inconsciente –lo inconsciente, sabemos, se puede estudiar y manipular– sino por secreto? Porque tal vez no se trate de que ese deseo haya sido explotado con tanta excelencia mercantil, sino de que cada espectador ha descubierto cuál es el término medio, en relación a sí mismo, en que esa explotación le resulta placentera. Quien lo manipula no puede calcularlo tan bien como él. No sabe, en realidad, cuál es el término medio de cada espectador. Ese término medio no es objetivo ni psicológico. Ese término medio es relativo al sujeto-espectador en que se constituye, ocasionalmente, cada sujeto empírico. No forma parte, constitutivamente, de su neurosis. La industria cultural, mientras tanto, estudia, por ensayo y error, el inconsciente óptico.

El rechazo de las emociones por parte de la izquierda cinematográfica no puede ser absoluto. Según Brecht, la identificación, igual que la religiosidad –que es una de sus formas– podría recuperar, en otra situación, su antigua vigencia. Desvincular arte y catarsis era una solución momentánea a lo que el fascismo había hecho con los espectadores. El fascismo amplificaba aquellas emociones que no se corresponden con los intereses de quienes sucumben a ellas. No es lo mismo esto que participar de las emociones que corresponden a intereses de seres humanos del pasado, intereses que podrían ser comunes a todos los hombres, aunque entonces no lo fueran. La identificación, en los términos en que la critica Brecht, es un acto psicológico, no un hecho estético. Por ella se provoca en el espectador el espanto y la compasión, para curarlo, en la vida cotidiana, del espanto y la compasión. La imitación de las personas actuantes por parte de los actores debería provocar la imitación de los actores por parte de los espectadores: en eso consiste la identificación como acto psicológico. Hitchcock entendería mejor que Brecht hasta qué punto el espectador no se identifica con los personajes, sino con el dispositivo inhumano desde el que los personajes son mirados para que él los vea sin ser visto.

El brechtismo cinematográfico, devenido autoconsciente, es contemporáneo de un descubrimiento sobre la mirada, propio de la década de 1960, que obliga a pensarla no dentro del orden de lo inconsciente, sino de lo secreto. Ese descubrimiento sobre la mirada lo había hecho *Psicosis* (1960) de Hitchcock. El espectador no es alguien a quien se manipula en su nivel inconsciente para que se identifique, en una misma película, primero con la víctima y después, con el victimario, sino alguien que aprende respecto de sí mismo –como espectador– que siempre se ha identificado con la cámara, aunque recién ahora lo sepa.

El espectador que descubre *Psicosis* es un espectador que está en condiciones de avanzar en la reeducación sentimental de su mirada en un sentido que la iz-

quierda cinematográfica no había previsto. No se trata de la manipulación fascista de las emociones, como ella creyó, sino de la soberanía de la mirada. Esa soberanía, desde ya, se ejerce con una frialdad de nuevo estilo, una pura frialdad de espectador, que no tiene que ver con la distancia intelectual propia de la crítica, pero tampoco con el enfriamiento sensorial propio de la costumbre. Frialdad de la mirada no es lo mismo que acostumbramiento de los sentidos. El acostumbramiento, igual que la identificación para Brecht, es un acto psicológico, no un hecho estético. Quien demanda el aumento de los estímulos visuales para volver a experimentar la imagen con la misma intensidad que la primera vez no es un espectador soberano, suficientemente moderno en su frialdad, sino todo lo contrario, un espectador infantilizado, agotado de mirar.

Así como Eurípides –según Nietzsche– mata la tragedia al «subir a la plebe al escenario», Hitchcock hace lo mismo, dentro del cine clásico, al introducir la mirada del espectador en sus películas.⁴⁷ En *Psicosis* de manera más consciente que en ninguna otra. El socratismo de Eurípides: «todo tiene que ser consciente para ser bello»,⁴⁸ así como el estilo de modernidad cinematográfica inaugurado por Hitchcock son giros estéticos que marcan el final para un sistema de sobreentendidos, a la vez que se convierten en su consecuencia. Nadie puede explicar en términos estrictamente estéticos –sí, en todo caso, sociológicos– por qué se agota un sistema de representación, salvo que acepte como *factum* que los artistas ya no le encuentran más posibilidades y han empezado a explorar otro. Por las mismas razones que en *Psicosis* se puede mostrar un cuerpo femenino desnudo, se puede mostrar un cuerpo femenino sangrante. Lo que antes de *Psicosis* sólo se podía *sugerir*, ahora se puede *mostrar*.

El espectador que mira películas que miran con sus ojos se reconoce a sí mismo como un espectador frío, bien predisuesto para la ironía. Sin el giro hacia la explicitud sobre el cuerpo (que empieza con la desnudez y con la sangre), no se podría entender, en términos estrictamente estéticos, la frialdad de la catarsis contemporánea ni todo lo que un espectador es capaz de ver, en materia de crueldad, tanto desde el lugar del verdugo como desde el lugar de la víctima, sin identificarse con ninguno de los dos roles (de ahí lo frío de la mirada).

La explicitud de las imágenes es propia de una época en que ni la soberanía de la mirada ni el carácter lúdico de la catarsis fría son de utilidad para entender a

47. Las referencias de Nietzsche a Eurípides son las que se encuentran en «Sócrates y la tragedia». Véase: Friedrich Nietzsche, «Sokrates und die Tragoedie», [1870] en: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin, 2. Auflage, 1988, Band 1 [KSA 1], Zwei öffentliche Vorträge über die griechische Tragoedie, Zweiter Vortrag, pp. 533-549; aquí, p. 534.

48. *Idem*, p. 540.

las personas. Lo que a una persona le gusta mirar desde el lugar de espectador no dice nada –absolutamente nada– de lo que esa persona es. No es lícito hacer un psicoanálisis del inconsciente óptico del espectador contemporáneo, cuando éste ha llegado a ser soberano. Tampoco una pedagogía de la mirada, como pretendió el modernismo. Por eso el cine no puede estar más, como lo estuvo hasta hace poco para la izquierda cinematográfica, en el lugar de la política.

Universidad de Buenos Aires - Universidad
Nacional de Rosario - Universidad Nacional
del Litoral

Los últimos hombres

Emilio Bernini

Cine, historia política y mito
en Rainer W. Fassbinder y Pier P. Pasolini

Estética y violencia política

Fassbinder escribió, respecto de su película *Die dritte Generation* (*La tercera generación*, 1979), que el cine alemán contemporáneo, a diferencia de los cines norteamericano, italiano y francés, no tomaba la política («las cuestiones de actualidad política»)¹ como objeto de sus relatos, por razones vinculadas a exigencias industriales y a un espectador formado en ellas, que no parece querer que se le «recuerde su propia realidad».² Frente a la apropiación que la televisión alemana hacía de esos temas, el cine se presentaba como el único medio crítico de la política alemana, contra una «estética específicamente televisiva»,³ en el momento histórico del *otoño alemán* de 1977. Fassbinder concibió así esa crítica cinematográfica de la política alemana como una formación del «ciudadano individual» en las «ideas democráticas fundamentales» que terminen con la violencia política cuyo crecimiento –que enfrentaba a la Rote Armee Fraktion (RAF, la segunda generación del grupo Baader-Meinhof) y al Frente para la Liberación de Palestina con la represión estatal posnazi– se vuelve para el cineasta un «fenómeno ya casi incomprensible».⁴ También, *Deutschland im Herbst* (*Alemania en*

1. Rainer Werner Fassbinder, «Die Dritte Generation», en: *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1986. Traducción española: *La anarquía de la imaginación*, trad. R. S. Carbó, Paidós, Barcelona, 2002, p. 136.

2. *Idem.*, p. 134.

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*