



COLECCIÓN KINO NOVO | 1
DIRIGIDA POR JORGE LA FERLA

Galuppo, Gustavo

El cine como promesa / Gustavo Galuppo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2018.

204 p. ; 21 x 15 cm. - (Kino / La Ferla, Jorge; 1)

ISBN 978-987-3923-14-2

1. Cine. 2. Análisis Cinematográfico. 3. Crítica Cinematográfica. I. Título.
CDD 791.4309

Obra editada bajo licencia Creative Commons 3.0:

Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada (by-nc-nd)

© de la edición, Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires, 2018

© de los textos, Gustavo Galuppo, 2018

Diseño gráfico: Mikel Escalera

ISBN: 978-987-3923-14-2

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en Argentina

WWW.SANSSOLEIL.ES/ARGENTINA

Contacto: info@sanssoleil.es

EL CINE COMO PROMESA

GUSTAVO GALUPPO



SANS SOLEIL EDICIONES



EL CINE COMO PROMESA

GUSTAVO GALUPPO



SANS SOLEIL EDICIONES

VITORIA-GASTEIZ • BUENOS AIRES



*A mi esposa, Carolina Rimini, porque en nuestra ineludible
"lucha" amorosa se afirma la promesa de otros mundos.
Y a nuestro niños, Antonia, Miranda y Ciro,
porque a ellos se los prometemos.*



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
Desplazamientos. Introducción posible a una selección de textos...	13
Dispositivo cinematográfico y narración (apuntes sobre una divergencia).....	19
Video, el cine por otros medios	51
1. El video es cine.....	51
2. El video no es TV.....	58
3. El cuerpo del video.....	63
4. El campo del video.....	65
5. ¿Post cine/video? (a modo de cierre)	73
La imagen-huella. Elogio del cine en primera persona	77
1. Permanecer entre las cosas	77
2. Reinventar el deseo.....	107
3. Perseguir la huella	120
4. Desenterrar el fósil	138
5. Administrar el resto.....	148
6. Prometer otros mundos (soliloquio)	163
7. Coda: pensar más allá del sujeto	167

Anexo. Selección arbitraria de algunas obras ejemplificadoras ...	171
1. La imagen-huella.....	171
2. La imagen-fósil.....	178
3. La imagen-resto.....	187
BIBLIOGRAFÍA	197

AGRADECIMIENTOS

A Jorge La Ferla, por todo el invalorable apoyo que me ha brindado a lo largo de tantos años. A Marina De Angelis, por su confianza y su trabajo. A quienes en diversas etapas de la escritura del último texto han leído y me han otorgado claras líneas de guía para seguir: David Oubiña, Juan José Gorasurreta, Pablo Ires y sus compañeros de Cactus y Leandro Hernán Domingo. A mis amigos Hernán Khourián y Andrés Denegri, porque de nuestras largas y afectuosas charlas se nutre todo esto. A mis viejos compañeros de ruta, Juan Aguzzi y Pablo Romano, por persistir en nuestros proyectos insensatos. A mi familia, porque de un modo u otro, a sabiendas o no, propiciaron estas pasiones e inquietudes. Y a mi esposa, Carolina Rimini, porque desde nuestro pensar y trabajar en común se me abrieron nuevos mundos.



DESPLAZAMIENTOS

INTRODUCCIÓN POSIBLE A UNA SELECCIÓN DE TEXTOS

Si hay una medida común capaz de articular la diferencia entre estos textos, esa es, en gran parte, la que se anuncia en el despliegue de un desplazamiento. En la elucidación de un corrimiento o de un desfase desde un lugar hacia otro. Un lugar del cine, un lugar del lenguaje, un lugar del mundo. Lugares antes nombrados de ciertos modos que posteriormente se desplazan hacia otros ya difíciles de clasificar nominalmente, escabulléndose así de los pormenores de la certidumbre para abrirse a la experiencia de la interrogación. Pero interrogación que en su apertura no niega ni anula la anterior certidumbre, sino que en cambio la complementa trazando el mapa abierto de una fuga hacia otros lugares aún no intuitos completamente. Se trata por tanto de la idea de un desplazamiento que deja, entre el comienzo y final de su trayecto, el espacio abierto de una incertidumbre innominada. Habría allí, de un lugar anterior a otro nuevo, de un lugar del cine o del lenguaje o del mundo a otro no del todo entrevisto, el dominio de la posibilidad de un desciframiento insuficiente del problema de la imagen; es decir, el salto vivencial hacia la idea de una promesa que aún no decide qué es lo que intenta prometer más que su mismo acto de donación hacia un otro ausente. Así, los tres textos que conforman esta selección corresponden a dos etapas diversas marcadas cada una por intereses singulares, tan distintos como imbricados uno en el otro. Los dos primeros se enmarcan dentro de la búsqueda de una

identificación de las formas expresivas históricas capaces de liberar a las máquinas audiovisuales de sus funcionamientos establecidos y normalizados por los discursos legitimados en torno a una cierta idea del cine hegemónico. Esas formas se tantean en el período silente, en el campo del cine experimental, y en el terreno del videoarte. En el tercer texto, sesgado por el desplazamiento desde aquellos lugares hacia otro nuevo, se intenta esbozar el dominio ético de las prácticas singulares que antes habían aparecido sólo en sus determinaciones tecnológicas y estéticas. Dicha ética de la imagen, se hace aquí patente en la pregunta acerca del estatuto del vínculo propuesto en el acto mismo de “hacer imagen” como ejercicio performático de un *estar-en-el-mundo*.

Se trata entonces, principalmente, de trazar la figura de un desplazamiento que se descubre como múltiple, que se disemina en una multiplicidad de desplazamientos simultáneos y sucesivos a la vez. El primer gran desplazamiento es el que supone la búsqueda de otras palabras para hablar de aquello que se aborda y que históricamente ha sido privado de ellas. Es decir, se trata en ese primer gran desplazamiento de salir de los discursos sobre el cine legitimados históricamente (teoría, análisis, crítica) para recalar en otras formas más acordes a la insubordinación de las expresiones. No es exagerado afirmar que el acoplamiento entre las prácticas audiovisuales industriales y los discursos institucionalizados históricamente, no sólo ha definido de modo excluyente a su objeto (el cine industrial narrativo) a partir de un ideal utilitario realizado, sino que, también, propone de modo sostenido una estructura de conocimiento gestionada por conceptos y enunciados que solamente permitirían hablar de cada filme en tanto y en cuanto este sea decible a través de sus palabras. Tal campo discursivo delimita por lo tanto, desde el desencadenamiento del lenguaje, la misma posibilidad de existencia de un objeto cinematográfico, ya que en su función de positividad legitimadora constituye la condición excluyente de esa misma posibilidad de ser (cine). Por lo tanto la cuestión es clara: si no puede ser dicho a través de los enunciados establecidos por las formaciones discursivas cinematográficas, si no es verificable por la positividad legitimadora de esos discursos como una verdad, entonces no pertenece al campo del cine, es otra cosa. ¿Qué otra cosa? En ese punto es necesario inventar categorías sobredeter-

minantes (cine experimental, videoarte, cine de ensayo, y un largo etc.) que permitan, al mismo tiempo que se mantiene la distancia con respecto al arquetipo, subsumir toda forma expresiva desviada de la regla en territorios rentables de circulación periférica. Esos territorios aledaños, cuyos contornos rozan apenas a la idea cosificada del objeto-cine, constituyen un afuera señalado en la cercanía de otros discursos legitimadores administrados, en este caso, desde los mecanismos institucionales del arte contemporáneo. Tales circuitos perimetrales forman entonces la contraparte necesaria que el entretenimiento espectacular exige: ambas (espectáculo de masas y arte contemporáneo) no serían otra cosa más que las dos caras de una misma moneda. La anormalidad es señalada allí para producir una exclusión y un confinamiento que no son ahora la cifra de un entierro o una desaparición, sino el mecanismo de absorción y reterritorialización por el cual el desfasaje con respecto al paradigma es igualmente adscrito al régimen normalizador de la funcionalidad rentable. La efectividad del despliegue capitalista, en gran medida, se basa en esa capacidad de estratificar e incorporar funcionalmente todo deseo insurgente que se presente como ruptura de la norma.

Así, compartimentada la manifestación audiovisual en su conjunto mediante la gestión de los discursos legitimadores y la normalización de las prácticas, el cine hegemónico (digámoslo nuevamente, el modelo narrativo proveniente del clasicismo hollywoodense) siempre puede mantenerse a resguardo del cataclismo, arropado y acunado por la legalización del aparato discursivo que sólo tiene palabras para referirse a sus posibles modos de aparición, aun cuando estos se propongan en circunvalaciones y desvíos formales que, en tanto inocuos, siguen siendo pensados dentro de los límites permitidos por el reglaje de las teorías institucionalizadas (por ejemplo, el cine moderno como juego disruptivo al interior de la norma). El problema es, allí, la producción de la verdad en torno a los posibles de la imagen. El modo en que esos regímenes de veridicción instituyen el derecho de lo verdadero y de lo falso de una imagen y de su posibilidad misma de existencia en un momento dado en un campo denominado cine. El problema, desde ese punto, es entonces el modo o los modos en que esas gramáticas establecidas ejercen una coacción sobre un espectador para

constituirlo como sujeto según la disciplina de la conformidad. Y el problema es también que ese mismo espectador ya disciplinado, delimitado y privado de sus singularidades, es el que cruzará la línea para convertirse en operador o filmante. El círculo de la dominación y la violencia se cierra allí en un rizo que se ahueca sobre sí mismo para no salir jamás de la mismidad dibujada por la normalización. No se trata por tanto sólo de la imagen, se trata incluso del modo en que ella en su proliferación dicta la gramática ideológica del comportamiento social en su conjunto, es decir, del modo en que establece las formas del manifestarse del deseo y la voluntad en relación a un horizonte posible de mundo. De ahí la necesidad del primer desplazamiento: buscar otro lenguaje para hablar de aquello que es excluido de los discursos institucionalizados. Esto, claramente, implica volver a pensar el cine como un problema, como todo lo problemático que implican los conceptos de imagen y de representación por fuera de los discursos principalmente circunscriptos a lo narratológico. Y rehabilitando allí algunas viejas cuestiones arraigadas en la elucubración filosófica en torno al sujeto, a la subjetividad, a la comunidad, y a las formaciones institucionales que delimitan los posibles de la experiencia mundana. Si los primeros textos pensaban al cine desde su interior, desde ideas de autores como Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli y Gilles Deleuze (en sus volúmenes sobre cine), el último, tras el primer desplazamiento, se desliga por completo de ellos para viajar desde René Descartes hasta Michel Foucault y Jacques Derrida, trastabillando en su curso con las dificultades de una experiencia singular y caprichosa de descubrimiento y aprendizaje.

Como un desplazamiento comporta la posibilidad de uno nuevo, de aquel primero que se movía de una formación discursiva a otra, se produjo el pasaje necesario de las determinaciones tecnológicas y estéticas de las máquinas audiovisuales a la ética implicada en las prácticas periféricas. Y de allí, la propagación de los desplazamientos llevó desde el abordaje del período silente, el cine experimental y el videarte, a las formas contemporáneas del cine en primera persona, tanto en el documental como el experimental, e incluso en todo lo que supone su rico terreno de cruce de ambas modalidades. Finalmente, de desplazamiento en desplazamiento, la elucubración en torno a la imagen del

cine devino perspectiva política emancipatoria atravesada por el valor de una promesa arrojada a la intemperie.

Cabe aclarar que todos estos desplazamientos no implican la idea de una evolución, ni mucho menos la primacía de un texto por sobre los otros, sino que grafican la discontinuidad del pensamiento, su carácter fragmentario, sus procesos no lineales supeditados a los accidentes, a los aprendizajes, a las victorias, a las derrotas y a las violencias que lo enmarcan. Estos desplazamientos ilustran, a fin de cuentas, dos perspectivas diversas sobre un mismo problema que se ramifica incansablemente.

Finalmente, para cerrar, me quedo con la idea del título propuesto por Jorge La Ferla para englobar su selección de estos tres textos: *El cine como promesa*, porque es allí, en ese punto crucial de la promesa arrojada a la intemperie con la desesperación de quien ansía convertir su yo en un nosotros, porque es sólo allí en ese punto y más allá de todos los desplazamientos, más allá de todas las diferencias, más allá de todas las distancias, donde se ilumina esa singularidad en torno a la cual se tejen y se justifican todos estos movimientos de aprendizaje en torno al cine.



DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO Y NARRACIÓN (APUNTES SOBRE UNA DIVERGENCIA)

Podría pensarse como punto de partida la dicotomía planteada entre dos aparatos y sus consecuentes regímenes de imágenes. Dos dispositivos que son parte de un mismo linaje, de una misma historia: la cronofotografía y el cinematógrafo. Si bien el segundo sucede cronológicamente al primero y lo relega al rol de un pre-cine, de un aparato deficiente aún por desarrollar, se aprecian diferencias conceptuales claras que niegan esta afirmación. Si los cronofotógrafos no inventaron el cinematógrafo, es simplemente porque no les interesaba.

La cronofotografía tenía, aunque en algunos casos de forma al menos discutible (cierto esteticismo de Muybridge), fines científicos. Se desarrollan cámaras primitivas (el fusil fotográfico, por ejemplo) que producen una secuencia de instantáneas para descomponer el movimiento y poder analizarlo en la captura del instante fugaz, de lo no percibido, de lo no visto. Descomponer entonces el movimiento para verlo como nunca antes se lo había visto, en la sucesión de sus cortes inmóviles. La máquina, allí, no pretende emular al ojo humano, sino por el contrario superarlo, ver más que él, asumir la propia condición tecnológica y superadora de lo humano que es inherente a la máquina. Lumière, en cambio, desarrolla ese aparato (hacia el cinematógrafo) para restituirle a las imágenes el movimiento perdido, el que vemos habitualmente con nuestros ojos. Pérdida del análisis y ganancia del espectáculo. Anulación de la conciencia maquinica en función de una mirada mas humana que,

atribuida al aparato, deviene atracción de feria, curiosidad de salón, y posibilita e instauro la construcción de un sistema narrativo basado en la imagen analógica, en la impresión de realidad.

Entre esas dos concepciones de la imagen, una brecha abierta. El análisis del movimiento o su restitución espectacular, dos modos de entender la imagen que exigen, también, modos distintos de entender las consecuencias del funcionamiento y de la puesta en marcha del dispositivo-cine completo. El montaje, como parte fundamental de este singular aparato, asumirá también la contradicción de esas propuestas: el montaje orgánico-narrativo por un lado, asegurador de la relación directa con lo real, y el montaje poético-experimental por el otro, derivado del primero, pero deudor también de aquel afán analítico de la mirada cronofotográfica de los pioneros.

En la cronofotografía, cabe aclarar, no hay un montaje en el sentido estricto que se le otorgará al término posteriormente en el cine (no tiene razón de ser tal procedimiento semántico o sintáctico para los fines científicos propuestos). La cronofotografía consta de secuencias de imágenes inmóviles exhibidas como tales, cortes estáticos de un movimiento continuo. Si hubiese montaje (y seguro no lo hay) sería en la articulación cuadro a cuadro (la distancia entre dos fotogramas, la diferencia entre dos cortes temporales) de esa secuencia de instantáneas que no buscan restituir la percepción de un movimiento continuo, sino, por el contrario, descomponerlo en fases visibles. Pero lo que sí emerge de esta concepción, es la idea de una “otra imagen-mirada”, analítica, tecnológica, que no exige la constitución de un sistema de montaje que restituya la unidad espacio-temporal (como posteriormente lo hará el montaje clásico-narrativo) y justamente porque no hay posibilidad de una base estética que sustente esa conformación unitaria. No existe, aquí, idea de “plano” (el garante de la unidad de espacio y de tiempo, la piedra fundamental del montaje narrativo), sino una idea de la inmovilidad más cercana a una auto declaración del fotograma como tal, imagen fija. Esta anomalía o este tartamudeo, esta diferencia fundacional en la constitución del movimiento percibido por la máquina (a diferencia de lo percibido por el ojo humano), establece, sin embargo, los cimientos sólidos de otro pensamiento sobre la imagen-cine y sus derivaciones como discurso articulado des-

de el dispositivo. No hay entonces, necesariamente, en estos orígenes proscriptos del cine, una deuda (o dependencia) directa con lo real. Hay en cambio una mirada que deconstruye ese real y lo devuelve según sus propias reglas, las reglas propias del artificio de la máquina. Pero el cine, o eso que se institucionaliza como tal, responde a otras demandas que no son las del dispositivo, sino a algo muy diferente.

Cabe imaginar (o recordar) entonces las primeras vistas. Aquellas de los hermanos Lumière, de Edison. Una cámara a manivela y un rollo de película de un minuto que registran en continuo una acción determinada: vistas “documentadas” de sucesos cotidianos o exóticos en Lumière o acciones de corte circense recreadas en estudio (el *Black María*) en Edison. Una atracción de feria algo banal, una curiosidad basada en el desarrollo técnico del “cinematógrafo” y sus posibilidades analógicas antes que en las cualidades propias de un nuevo formato expresivo producto de las máquinas; de un nuevo lenguaje, se diría. Y después, muy pronto, casi con sospechosa inmediatez, las primeras construcciones ficcionales, los primeros atisbos narrativos (muy teatrales) del cine primitivo. Es cierto que la imagen-cine, por sus características intrínsecas (la figuración, el movimiento, y el tiempo, sobre todo el tiempo), iba a ser indefectiblemente un instrumento fundamental en la tradición narrativa, pero también es cierto que muy rápidamente asume ese destino dejando al margen toda tentativa que asuma un sentido contrario, o sino en sentido contrario al menos en un sentido que pervierta esa esencia de la cultura narrativa popular. Pero allí, entonces, ¿cómo narrar con el nuevo dispositivo? Primero, claro, y sin demasiada exploración de lo específico del medio, asumiendo la tradición representativa teatral como base. Teatro filmado. Registrar el teatro desde el punto de vista unipuntual del espectador inmóvil, lo ya conocido. Cada plano emula una escena teatral; mismo escenario, unidad de tiempo y espacio en un plano continuo, sin cortes. Si cada unidad de acción (cada escena, según la nominación institucionalizada) se relaciona con la siguiente a través de un corte (siempre que sea imprescindible por la duración del rollo o por la configuración espacio-temporal de la escena), aún no puede hablarse de una actividad “productiva” del montaje, se trata apenas de una sintaxis primitiva, inevitable, con pocas connotaciones semánticas. Cada plano sigue

siendo una unidad de acción autónoma que no resignifica al resto; todos los elementos necesarios para la comprensión de la imagen están incluidos dentro de sus límites, dentro del campo. El corte, cuando aparece, es reabsorbido y anulado por las necesidades narrativas del cambio de espacio o de tiempo para que la historia siga su curso natural. Será, poco después, la aparición del primer plano, la primera gran revolución estética del cine¹. El primer plano exige montaje, de lo contrario no sería más que imagen anómala y desestructurada, desconectada del todo de nuestro mundo percibido. Reclama entonces un montaje desde su violenta monstruosidad, desde su desconexión. Esta imagen es, definitivamente, una mutilación del Todo que solamente adquiere sentido en sus relaciones posibles con la red de fragmentos, con el desfile articulado de imágenes; necesidad metonímica del cine para la exposición de la claridad narrativa. El primer plano exige montaje, y lo crea, lo inventa para justificar su existencia como parte funcional de una totalidad a la que debe restituirse su organicidad. ¿Y cómo hacerlo? Habrá que inventar un método, una operativa particular, propia y hasta específica del cine: el montaje, pero el montaje pensado como *decoupage* clásico, un montaje que intenta reconstruir la continuidad que los cortes sobre el mundo producidos por el encuadre fragmentado habría destituido.

La historia de ese modo de representación hegemónico del cine, es decir, del modelo narrativo clásico y sus actualizaciones-modernizaciones (no ha cambiado demasiado hasta hoy), sería entonces, en cierto sentido, la historia de la negación de las potencias intrínsecas de los procedimientos de la puesta en escena ligados a las posibilidades del dispositivo, pero, principalmente, la reducción de los disímiles poderes del montaje como proceso conceptual y expresivo, como procedimiento retórico propio de las nuevas máquinas. Si en la agitada ebullición de todo el período mudo del cine, el sistema evoluciona a base de prueba y error y genera y propone infinidad de recursos

1 Muchas de las ideas aquí desarrolladas sobre este tema están inspiradas en los abordajes realizados por Pascal Bonitzer: Bonitzer, Pascal, “¿Qué es un plano?” y “Los fragmentos de la realidad”, en *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007).

expresivos notables, muy pronto los descarta para decantar e incorporar únicamente los que sirven a un fin ya claramente definido en los primeros años: la construcción de un modelo audiovisual anclado en la tradición narrativa decimonónica, tanto literaria como teatral en sus vertientes populares, la constitución de un (no tan) nuevo espectáculo rentable. El dispositivo íntegro, en todas sus etapas, desde la disposición de lo profílmico, pasando por el registro hasta la sala de montaje y la proyección, va generando un complejo sistema de “escritura” paradójicamente pensado para ocultarse a la vista del espectador, para no ser percibido como tal, sino como una traducción limitante y falseadora de la percepción natural humana, como una “ventana abierta” a lo real, al mundo. Un doble juego, un movimiento doble de escritura y borrado, un mismo gesto enunciator que intenta eliminar su presencia siempre innegable, fantasmagóricamente omnipresente: la tan mentada noción de “transparencia” del cine clásico institucionalizada sólidamente desde el sonoro. Pero ese modelo no es, desde ya, una decantación natural de recursos que servirían a tal fin, ya que nada hay de natural en esa escritura; sería en cambio la sistematización consciente de un modo de hacer y de percibir, la construcción de un código posible, la gestación de un modelo expresivo que trabaje sobre un “sistema de emociones”, según refiere Pascal Bonitzer, basado en la emoción común, la “emoción de la masa”: la risa y el llanto; el miedo, también emoción ordinaria, tendría sin embargo un carácter diferente. El miedo es la emoción fundante del cine, la primera, como también afirma Bonitzer. La del tren que amenaza atravesar la pantalla en el primer espectáculo pago organizado por los hermanos Lumière. La del espectador enfrentado al trabajo de la muerte. La de la inseguridad frente a formas inaprensibles, desestabilizadoras, polisémicas. Si las lágrimas reclaman ya para su surgimiento una construcción narrativa compleja (la de Griffith, el primer plano), si la risa se desata primero de forma simple (por golpe o tropezón en planos generales) con la despojada mostración de un *gag* circense, el miedo, en cambio, es una afección propia de la relación entre el espectador y ese “reino de las sombras” instaurado por la imagen en movimiento. Ese miedo (esa inseguridad, sería más exacto), entonces, será lo primero que deberá ser destituido como propio de la imagen-cine para ser relegado a su

género específico, el terror (las primeras tinieblas alemanas, los monstruos posteriores de la *Universal*). Pero para eso hará falta crear un espectador seguro, inventarlo según necesidades específicas, y después modelarlo a gusto para finalmente hacerle creer que es él quien reclama lo que en realidad se le ha impuesto. Ahí esta, paradójicamente, ese centro extraño que bascula entre la invención de un modelo narrativo y la invención de un espectador domesticado. Aquel miedo, aquella inseguridad frente a la “materia fantasma”, será anulado o reemplazado por una cierta noción de seguridad, de dominio (sobre el espacio, sobre el sentido). La seguridad de transitar un terreno conocido, demarcado por una planificación milimétrica, un terreno dentro del cual el espectador es un cautivo. La celda, aquí, es esa construcción espacio-temporal en la cual el espectador se ubica en su centro preciso, con todos los elementos bajo el dominio de su mirada. Ilusión de dominio, de seguridad, de comprensión, de control. El espectador es llevado a creer que su mirada discurre cómodamente sobre un mundo coherente y homogéneo, continuo, cuando en realidad lo que percibe es la monstruosidad de un sistema que lo domina a él, que lo confina a los límites precisos de un espacio demarcado para la circulación controlada de aquellas emociones comunes bajo el trazo de la mirada. Lo que se inventa aquí (con la instauración de un modelo narrativo dominante), entonces, es un poco una (pre) disposición de la mirada, una actitud que no es sólo actitud frente al cine, sino que en cambio se erigirá con el tiempo (desde el cine hasta la TV y la informática) en una actitud frente al mundo, una mirada constantemente mediatizada que ya no reconocerá distancia entre la puesta en forma maquínica y su propia percepción natural; todo, ya, forma parte del mismo magma (la mediatización reemplazando a la experiencia concreta, la aventura de lo real, la experiencia dentro del mundo).

David W. Griffith fue el responsable de poner a punto el sistema narrativo americano; si bien sería evidentemente incorrecto afirmarlo como el invento de un iluminado, es cierto que Griffith hace un compendio y una síntesis de todo lo que el montaje venía proponiendo a prueba y error desde las vistas primitivas: el análisis y la síntesis de ese espacio-tiempo que, de la integridad teatral y su punto de vista unipuntual y externo, pasa montaje de por medio a la especificidad

cinematográfica, de la mirada espectral completa del punto de vista único en la arquitectura teatral a la fragmentación y recomposición ilusorias de un cine que, ya prematuramente, se hacía consciente de su mágica condición de falsario. Ahora el espectador no se encuentra excluido en el exterior de la escena (como en el teatro), sino que pasa a formar parte de ella, se inmiscuye en su interior, posa su mirada sobre cada objeto, roza la piel, siente las miradas y el temblor de los cuerpos, es testigo de gestos y acontecimientos mínimos que ahora son el verdadero drama, un drama perfectamente anatómico, a veces casi táctil, palpable. Pero es claro que esa inclusión no es verdadera, es una inclusión virtual forjada por la síntesis de fragmentos diversos, por un montaje (el llamado orgánico) que sutura los planos a la perfección hasta brindar la ilusión de una totalidad que no existe como tal, ese espacio global que es como un cubo en el cual se reserva el centro al espectador-rehén, abducido o engañado. Sin embargo, ese montaje orgánico cimentado por el cine narrativo americano es la base de muchos desarrollos posteriores, realizados a favor o en contra, y en los cuales el dispositivo cinematográfico comienza a pensarse en función de sus especificidades técnicas y de sus consecuencias estéticas.

En Francia, por ejemplo, dentro de lo englobado como “impresionismo” o “visualismo”, se evidencia la sabia intuición de poder extraer de cada filme narrativo otro filme oculto, una pura potencia, una fuerza arraigada en la mirada y en la movilidad extrahumanas del dispositivo, una afección construida por la mecánica. La velocidad de la máquina, del cine, del montaje. La movilidad; del aparato, de la mirada, que deja por momentos de ser mirada humana para ser ojo mecánico omnipotente, autoexhibido. En *La Rueda* (1921), de Abel Gance, un filme fundacional de esa corriente, por momentos y progresivamente, el espacio homogéneo de lo narrativo se desintegra por la velocidad del montaje acelerado de planos muy cortos, planos-relámpago. Allí, aquel espacio homogéneo dominante del montaje orgánico norteamericano se ve disgregado por la desconexión de los fragmentos, por la imposibilidad de reunirlos en una totalidad continua, natural, actualizable. El montaje deviene ritmo febril maquinístico, aceleración permanente al borde de la disolución total. La imagen-monstruo, el primer plano, aún reclama su inserción en una cadena significativa que

lo considere apto como vehículo narrativo, pero, lejos de ello, lo que se le otorga (y, tal vez, lo único que merece) por su brevedad (algunas veces menos de un segundo) es la participación en una cadena colérica y desordenada, virulenta y desenfrenada que hace carne con la misma máquina; la máquina-cine y la máquina-locomotora que rige la aceleración melodramática del relato desde su mismo seno hacia la tragedia de la historia narrada. Ya que aún así, más allá de esta búsqueda de un montaje puramente cinético, atolondrado por el acercamiento a la máxima cantidad de movimiento posible, el filme no deja de ser un melodrama de estructura clásica (un padre y un hijo compitiendo por la misma mujer). Si cede ante los designios de las máquinas y sus potencias motrices, lo hace de a ratos, de forma esporádica o progresiva, en balbuceos y agitaciones que buscan traducir las afecciones del drama en estado puro, o puramente cinematográficos, como se podría pensar. Afecciones que se ponen de manifiesto llevando el ritmo puro a la epidermis del relato. Velocidad. Simultaneidad virtual (aún hablamos de montaje por corte, en sucesión, un plano a la vez y uno detrás del otro, aunque con una aceleración tal que por momentos parece provocar una simultaneidad virtual en la mente del espectador). La disolución de ese espacio-tiempo que controla y es controlado por el espectador se convierte en regla, y la mirada del mismo se ve afectada por la dificultad de sostener el régimen automático de la percepción continua y unitaria. Igualmente aún no es cuestión de hacer estallar por completo el montaje-organismo y su funcionalidad narrativa, sino hacerlo permeable a las enfermedades, tornarlo vulnerable, inestable. Dejar que su unidad en apariencia inviolable se raje abriendo sangrantes grietas expresivas por donde la máquina se revele (y se rebele también). Sólo destellos. Momentos. Grietas en el organismo rector. Jirones en los cuales el filme deja entrever otro filme, en los que la anécdota se diluye en la mostración del dispositivo como pura construcción. En los que el drama cede ante el ritmo puro. En los que la mirada de la máquina nos interpela directamente para certificar su diferencia y su eficacia, una especie de superioridad tecnológica declarada también para expresar afecciones más humanas que las nuestras. Allí mismo, la máquina se supera y nos supera: si el espíritu puede surgir en el cine es de ella y a través de ella.

Jean Epstein en *Corazón Fiel* (también de 1921) lleva su melodrama al parque de diversiones para servirse de él y multiplicar la cantidad de movimiento. También destellos, en este caso en una escena central, casi excluyente dentro de la representación orgánica generalizada en el relato. Acudir a las máquinas (los trenes en Gance, los juegos del parque en Epstein, el *cabaret* en Marcel L'Herbier²) para que la otra máquina se revele como mirada concreta e implacable a través de la movilidad de la cámara y de la disolución de la organicidad narrativa del montaje. Y también estaría redistribuyendo el juego de las imágenes, en Epstein, el ralenti. El extrañamiento de lo móvil percibido. Su enrarecimiento. Un gesto que metamorfosea lo natural en sobrenatural, lo sólido en fluido, la vigilia en sueño, lo real en alucinación. Más movimiento a través de su retardo. Menos, aquí, es más. Menos realidad. Más sueño. La dramaturgia en el (o del) tiempo. El análisis del movimiento instalado por los cronofotógrafos, donde el dispositivo no se contenta con emular la percepción natural del hombre, sino que la trasciende. Cámara microscopio (*ralenti*) o cámara telescopio (acelerado). Así la perspectiva temporal y sus modulaciones se identifican con la comparación del cerebro tecnológico, con la puesta en relación posible entre distintas velocidades no humanas, o sobrehumanas. La dramaturgia temporal de Epstein, pero también después la de Jean Cocteau (en este también la inversión fantasmal del movimiento).

En *La Caída de la Casa Usher* (1927), Epstein hará del ralenti una regla, no ya para agrietar la estructura orgánica en momentos determinados traduciendo la necesidad dramática de algún personaje, sino para teñir a la obra completa, para dotarla de un carácter onírico, siniestro; para constituir la idea de una atmósfera o de un universo independiente. La imagen allí es desnaturalizada por completo para así ingresar en un territorio de trance, de ensoñación, un campo en el cual lo sólido se diluye en el aire o se convierte en él; un drama intangible, inasible. Y ese drama, aquí, es la misma materia violentada, el movimiento enrarecido, vuelto monstruoso o fantasmagórico. Lo siniestro surge como por un sortilegio maquinístico. Ralenti y sobreimpresión. Extrañamiento y simultaneidad. El tiempo emergiendo en la imagen

2 *El Dorado* (Marcel L'Herbier, Francia, 1921).

como elemento palpable, visibilizado tanto por obra del dispositivo como por la recurrencia de objetos que lo señalan (relojes diversos, el metrónomo). Ahora sí el montaje orgánico de Griffith pierde algo más de consistencia frente a la extraña materialidad de las imágenes.

Napoleón (1927), de Gance, superpone al montaje acelerado dos procedimientos que constituirán el punto álgido de todas estas búsquedas cinéticas que agrietaban la concepción institucionalizada del relato cinematográfico. El “montaje vertical” (la coexistencia de varias imágenes en un mismo cuadro mediante la sobreimpresión) y “el montaje horizontal simultáneo”. En este último, se trata de la composición extrema de la imagen simultánea (ya no cabe hablar de planos, como luego en el video) mediante la incorporación de una triple proyección, un tríptico de pantallas coexistentes que componen una visión única o yuxtapuesta de elementos diversos. El montaje ya no solamente desarrollado en el tiempo, sino también en el espacio (y no el espacio-cine, sino el espacio concreto, de la pantalla, de la proyección, de la sala). Mediante este dispositivo monstruoso (ya no se trata aquí del dispositivo-cine tradicional, sino tal vez del posterior “cine expandido”), la velocidad y la simultaneidad alcanzan y sobrepasan un límite preciso, el de la percepción-espectatorial. Poco de todo eso puede ser aprehendido por el espectador como unidades significantes independientes (cada imagen). En ciertos pasajes las tres pantallas conforman una imagen global, homogénea, íntegra, de unas proporciones espectaculares que se adelantan al cinemascopio; y en otras se tornan pura construcción significativa, estableciendo relaciones oblicuas o tangenciales entre las tres pantallas, cada una, por momentos, compuesta también en simultaneidad por numerosas sobreimpresiones. ¿Cómo leer entonces esa “imagen”? ¿Cómo relacionarse con ella? Esa composición múltiple, simultánea y excesiva, exige entonces otro tipo de relación del espectador con el filme. Es otra ya la distribución espacio-temporal (el montaje incluye ahora el espacio, se extiende a través de él, lo habita, lo transforma). Y el espectador ya no está sometido a las restricciones de la percepción natural, ya no está perfectamente centrado (y preso) en ese espacio orgánico-narrativo, sino expuesto a una simultaneidad poética, expulsado fuera de una imagen anómala que debe, en lugar de “vivir” mediante la identificación, esforzarse

por descifrar (o “sentir”, dejarse invadir por ella). La asociación visual compleja de estas articulaciones-montaje no confiere en esta simultaneidad excesiva un significado definitivo a la imagen, sino que las abre hacia otros horizontes más ambiguos, más ligados a los procesos no lineales, mentales y poéticos, que al discurrir lógico y lineal de la narración tradicional. Una especie de pantalla-cerebro que reserva su cuota de indeterminación, de caos, y de libertad poético-maquínica.

Lo que la escuela francesa propone en su abordaje de la máquina-cine, al fin y en suma, no es la disolución de las estructuras narrativas del cine norteamericano, sino su agrietamiento, su fisura. La creación de una rajadura que no destituye la organicidad del relato pero a través de la cual la máquina logra filtrarse y se expresa por sus propios medios, se sobreexpone. Algo de una posible especificidad cinematográfica parecería surgir, algo de su esencia siempre dudosa y esquivada. Allí, brotando de esa imagen hipertrofiada: liberar la cámara, acelerar el paso mediante el plano-relámpago, frenar y analizar por el ralenti, multiplicar los puntos de vista inhumanos, reemplazar la sucesión por la simultaneidad, sumar el espacio a la sucesión temporal. Pura construcción que sobrepasa la percepción, que la ubica frente a la materialidad misma de la imagen negando el efecto de realidad. Pero al fin esos destellos surgidos de la grieta, son efectivamente reabsorbidos por la propia estructura narrativa de la que emergen. No llegan (y no pretenden hacerlo) a imponerse como tales, como un repliegue distanciador de la imagen sobre si misma, sino que en cambio se acomodan en esa estructura orgánico-narrativa, se adhieren a ella o al menos no terminan de despegarse jamás. Y habitan así un territorio intermedio, fantasmal. Una brecha. No es la imagen la que se impone desde el dispositivo-cine, es el “espíritu” el que intenta emerger desde la máquina; espíritu de los personajes (que surge de ellos y los rodea) o espíritu-atmósfera que inunda la totalidad del relato (*La caída del la casa Usher*). Esta “puesta en forma” se erige como una “puesta en forma afectiva” en la cual la máquina entra (o pretende entrar) en consonancia con el espíritu del espectador (o del personaje, o de la historia) a través de nuevas visiones y asociaciones no lógicas, no lineales, más mentales; arrancadas a las disposiciones tecnológicas del dispositivo.

El caso del cine soviético es algo más conocido que el de la escuela francesa, por la mayor difusión y legitimación oficial-institucional obtenida por los textos y los *films* producidos (no cabe aquí, desde ya, desarrollar esa historia). Varias figuras destacan: Kulechov, Pudovkin, Dovzhenko, Medevkin, Vertov, y Eisenstein (sobre todo estos dos últimos, por las visibles consecuencias estéticas y conceptuales de sus aportes). Se podría empezar, de todos modos, por Lev Kulechov y su famoso efecto, por su conocida experiencia relacionada con las consecuencias semánticas y sintácticas de la articulación de imágenes (planos) y el automatismo de la percepción. Tanto Pascal Bonitzer como Jacques Aumont juegan con cierta idea de esa experiencia; aquella famosa (ese “Efecto Kulechov”) en la que un mismo rostro inexpresivo de un actor se yuxtapone, alternativamente, con otras imágenes: un plato de comida, el cadáver de un niño, una mujer (varían estas imágenes según la versión, obviamente mucho más citadas que vistas). Así, el resultado más evidente de la experiencia (y el más aceptado como el propio “Efecto Kulechov”) sería la contaminación de sentido, la invasión semántica producida entre las imágenes independientes reunidas por el montaje. Allí, según la relación que el espectador establecía entre las imágenes sucesivas (la síntesis rostro-comida, rostro-cadáver, etc), se le conferiría al rostro inexpresivo expresiones particulares (que claro, no existían *a priori* en el actor inexpresivo). Pero a lo que Bonitzer y Aumont apuntan como destacable desde esta experiencia es, no tanto a esa contaminación semántica (el hambre, el deseo...), sino la certificación de la síntesis perceptiva automática realizada por el espectador, la necesidad de reunir los fragmentos en un continuo espacio-tiempo semantizado (y domesticado), proceso que garantiza la posibilidad de la continuidad en el montaje narrativo. Es decir, mediante esta síntesis automática que el espectador realiza entre los planos sucesivos es posible sugerir la unidad espacio-temporal a través del montaje, la unidad orgánica del montaje americano, y desde allí posibilitar la función semántica. Aquí la mirada rige, domina. Es la guía. El espacio del cine puede ser homogéneo (aunque evidentemente no lo es) porque una mirada externa lo reorganiza automáticamente. Entonces el “Efecto Kulechov” sería lo que garantiza la eficacia del montaje orgánico-narrativo, se relaciona más con él y con su efecto de realidad que con los desarrollos más autorreflexivos del cine soviético.

Eisenstein puede tomar ciertas ideas de sus estudios, pero lo que rechaza justamente es esa falsa apariencia de realidad (el automatismo perceptivo de sus experiencias aplicados a la construcción de un continuo espacio-tiempo cinematográfico que duplica “lo real”), esa pantalla-ventana que intenta construir el cine norteamericano. Si Eisenstein vuelve a pensar en las posibilidades del dispositivo cinematográfico, lo hace principalmente entonces a través de una de sus etapas de construcción, el montaje, pensado ya como un artificio de la máquina capaz de producir otras configuraciones y otros sentidos. Pero ese sentido buscado por Eisenstein es otro que no surge (solamente) de la narración, sino de la puesta en relación de las imágenes y de la red de oposiciones que ellas puedan conformar (aún en su interior, dentro del mismo plano). Y es esta fuga, aunque sea una reducción criticable de sus propuestas, la que construye un nuevo tablero sobre el cual disponer las imágenes-células pensadas ya como producto de un procedimiento tecnológico.

En este régimen propuesto el nexo entre los planos no se justifica por una representación respetuosa de “lo real” (la continuidad, el *raccord*, aquel ABC del montaje), sino por un pensamiento-amo que los dispone en una cadena mucho más arbitraria que pasa por alto ciertas funciones narrativas establecidas en busca de una violencia del “choque”: la atracción, la irrupción de lo inesperado, lo desestabilizador. Es entonces que la analogía fotográfica del plano no interesa a Eisenstein como base para una representación idealista del mundo, sino, vía la estetización pictórica y su distanciamiento con respecto a la percepción natural, como elemento capaz de integrarse a otras redes discursivas, como célula para establecer un discurso sobre lo real a través del montaje-escritura. Y si el primer plano eisensteiniano (monstruoso, violento, anómalo, bello y terrible, o terriblemente bello) reclama montaje, no lo hace ya para restablecer su humanidad mutilada mediante la reinserción en una falsa completitud del mundo, sino para adscribirse a un sistema enunciativo-intelectual-tecnológico en el que cumple una función netamente operativa; es ya parte de una escritura, de un discurso que establece una mirada crítica (o didáctica) sobre el mundo. Lo “real”, aquí, o lo que se extrae de él por medio del registro (tan cuidado, meticuloso y expresivamente plástico siempre

en Eisenstein), es la célula para componer una red de asociaciones de las cuales el sentido emana unidireccionalmente (mandato ideológico) de la relación entre las imágenes. El montaje eisensteniano entonces, más allá de todas las categorías y métodos propuestos (montaje métrico, montaje rítmico, montaje tonal, montaje sobretonal, y montaje intelectual, en un texto de 1929, más adelante revisitado, corregido o justificado), supone un sistema semántico basado en la producción de sentido a través de la oposición y el choque de las imágenes antes que de la continuidad narrativa, aunque esa oposición (algunas veces solamente plástica, composicional), en general se inscriba en un régimen continuo que sí asume aún un carácter netamente narrativo (con la excepción de *Octubre*, su filme que más se acerca a la idea del ensayo, de variaciones en torno a un tema).

Dziga Vertov, aún más radical en su concepción, pasa por alto ya no solamente esas funciones narrativas del montaje, sino también su carácter orgánico, para buscar y establecer una mecánica superior de la mirada, una dispersión inhumana cimentada en el elogio de la máquina-cine, de sus posibilidades, de su “evidente” superioridad; una concepción casi “idealista” del dispositivo como revelador de una realidad más profunda. El ojo de la cámara. El *cine-ojo*. Si los franceses habían centrado ya su mirada en estos aspectos “futuristas” del dispositivo-cine (el elogio de las máquinas), lo estaban haciendo de aquel modo ligado a las afecciones de las imágenes, a sus potencias emotivas y poéticas, a su dimensión espiritual, instaurando una subjetividad híbrida humano-tecnológica (ese espíritu que sale de los cuerpos y los rodea para expresar su interioridad en imagen). Vertov, desde otra perspectiva radicalizada políticamente, propone a la máquina como elemento clave para lectura (y la escritura) del mundo moderno, sus convulsiones, sus cambios y sus utopías. El ojo arrancado de lo humano, incorporado a los aparatos, a la materia toda, en todas partes al mismo tiempo (el directo televisivo ya aquí planteado, según Jean Paul Fargier). El ojo ubicuo que todo lo ve, desde todos los ángulos posibles, en todos los movimientos posibles. Desde lo alto y desde lo bajo, condición no humana de esta nueva mirada. En vuelo o en carrera. Como microscopio o como telescopio. Y que a partir del estallido y la dispersión visual reúne las esquirlas en un nuevo conjunto (en

un proyecto pedagógico de la mirada tecnológica). Síntesis maquina que no obedece a las leyes del orden temporal, ni a su discurrir homogéneo. En Vertov el tiempo y el espacio se descolocan, se deshacen y se recomponen por otra lógica. La continuidad espacio-temporal del montaje narrativo es suplantada por una discontinuidad sobrehumana que obedece a la necesidad de observar y reconstruir los procesos de la vida desde una perspectiva hasta ese momento inaccesible para el hombre. Esa es la urgencia del cine, su función social, su objetivo inapelable: el *cine-ojo*.

Representaciones cine-teatrales. Lo primero que ataca Vertov, lo primero contra lo que se lanza para construir la idea de una mirada tecnológica inédita, propia del dispositivo-cine y sólo de él, es la filiación narrativa ya constituida con el teatro y con la literatura. Lo que nace entonces con Vertov (y sobre todo en su filme-manifiesto, *El hombre de la cámara*³), lo que emana la virulencia de su cine-ojo (y en sus textos aún más), es la noción y la auto-conciencia de una “mirada documental”, una cámara desatada que toma por asalto a la vida sosteniendo su propia visibilidad. Una cámara que sale a las calles en pos de los puntos de vista no humanos, no accesibles al hombre. Y con esta mirada desligada de la percepción natural, lo que estalla salvajemente frente a los ojos del espectador (aún hoy, ochenta años después), es el surgimiento de una imagen autorreflexiva, una puesta en abismo permanente de la imagen, un repliegue del cine sobre sí mismo y sobre el dispositivo completo que lo sustentan (desde los aparatos de registro hasta los de proyección). Primera, verdadera, y profunda toma de conciencia; el dispositivo es utilizado para pensarse a sí mismo, para exhibirse como tal en todos sus procesos.

El cine-ojo no dispone entonces los planos-célula en una línea de tiempo restituida por la continuidad; no intenta, bajo ningún punto de vista, reorganizar los fragmentos dispersos en un falso continuo espacio-tiempo a través del *raccord*, sino que elabora su nueva síntesis desde la noción de “intervalo”. La progresión de imágenes configura para él una unidad compleja desligada de las restricciones narrativas, de las necesidades de ubicación e identificación del espectador. La

3 *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, URSS, 1928).

progresión está regida por un sistema de correlaciones formales que estructuran la (su) “batalla del montaje”, un sistema en el que el intervalo (esa distancia básica entre dos imágenes) se determina por la relación visual del movimiento relativo entre los planos. El tamaño, la angulación, el movimiento interno, la luz y la velocidad de rodaje. Tales son los parámetros que rigen de algún modo ese sistema de asociaciones rítmicas que no responden a ningún programa narrativo ni a una emulación del continuo percibido naturalmente. Responderían sí, en cambio, a las posibilidades intrínsecas de las máquinas, a la mirada que se construye desde lo que tiene de más característico el (o los) aparato(s); y es a través de esta auto exposición tecnológica (primer gran gesto autorreflexivo del cine tal vez nunca superado) que se constituiría una nueva visión del mundo, un nuevo entramado visual organizado desde esos fragmentos “arrancados a la vida”, poniendo en relación miles de hechos dispersos que encontrarían la respuesta al tema tratado en esa nueva configuración rítmica. “*Yo veo*”, dice Vertov, pero a través de las máquinas, en plena y gozosa comunión con ellas y entre ellas.

En esos años aparecen también los primeros filmes de vanguardia que intentan erigirse sólo a través de la expresión visual, mediante el empleo de líneas, patrones, formas y construcciones geométricas no representacionales dispuestas rítmicamente en el tiempo (logradas a través de animaciones, proyecciones, reflejos, sombras...). Filme Absoluto, Cine Puro, Cine Abstracto; denominaciones que se aplican por primera vez a los cortometrajes no figurativos de Viking Eggeling, Hans Richter y Walter Ruttmann. Sólo la forma y el movimiento. No hay en este abordaje del cine un interés particular sobre ciertas fases del dispositivo-cine. Ni registro ni montaje (no al menos en el sentido más conceptual de este último término, ya que en la práctica esa operación siempre existe en el cine: seleccionar, cortar, y pegar película). Los alcances de este cine, en esta concepción radical (pura, cinematográficamente pura, según se pretendía) que abjura de todas las disciplinas asociadas al cine (teatro, literatura y fotografía, sobre todo, pero no la pintura abstracta, claro, un lazo único indisoluble que la constituye casi como un apéndice de dicha disciplina más que como aquella pretendida expresión cinematográfica “absoluta” o “pura”), se

restringen retrospectivamente a la posibilidad de elaboración de una imagen-afección netamente abstracta, casi musical, (otro posible lazo no cortado), desligada de la representación, de toda similitud con lo “real”, una inducción sensitiva cuyo sistema expresivo excluyente es la forma abstracta y el ritmo, un atisbo del cine estructural formalizado años después mediante recursos un tanto más cinematográficos (de cualquier modo, ¿qué sería lo cinematográfico?, ¿qué es el cine? Pregunto aún sin una única respuesta, casi afortunadamente).

Dentro del cine propuesto por las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo), hay sin embargo tentativas en las que no se trata de eliminar de raíz la representación cinematográfica, de destituir por completo la analogía, sino de elaborar otro tipo de imágenes que basculen entre el reconocimiento de esas imágenes analógicas y la dificultad perceptiva de la imagen mental. Una imagen en que la luz, en manos de estos artistas que llegan (en general) desde la plástica, se convierte en pincelada que transmuta las formas de lo real en una mirada interna inaprensible, difusa, a medio camino entre lo visto y lo imaginado-soñado. La cámara aún capta, registra (aunque, como veremos, ya no en todos los casos), pero eso capturado por el objetivo no es ya el objeto en sí mismo, sino su transformación “fotogénica”, su conversión en una “otra cosa” por efecto de la luz, del movimiento, y del recorte monstruoso efectuado por el marco (siempre sobreenmarcado, o desenmarcado, da lo mismo, lo importante es la deformación). Luego, la inserción de esas formas en un cuerpo que las contenga, en una cadena elaborada más como un sistema de conexiones logradas por el ritmo, los ecos, y las intensidades y tonalidades, que por la búsqueda del sentido. Aquí, montaje casi puramente rítmico, con una sintaxis inaprensible (por lo arbitraria) y con esquivas o nulas delimitaciones semánticas. Una sensibilidad poética antes que una estructura narrativa. Un montaje que desobedece (o ultraja o desconoce) los mandatos de lo orgánico-narrativo, de la producción de sentido por el choque, o del intervalo y la distancia como generadores de un Todo maquinístico. Aquí, entonces, se impone una organicidad arbitraria, a veces plenamente lúdica y otras veces sugerentemente poética. Todo sucederá, si es que algo realmente sucede, en la mente del espectador, obligado a construir ese otro filme que es apenas esbozado en la pantalla por el

centelleo de las imágenes y sus formaciones-deformaciones sucesivas. *El retorno a la razón* (1923), de Man Ray, y *Ballet mecánico* (1924), de Fernand Léger, configuran una especie de centro de toda esta corriente. En ellas se plantean y se agotan muchas de las propuestas que rondaban en ese período, incluso la idea de concebir el filme no ya como un evento autónomo ligado estrictamente a la proyección convencional en sala, sino como parte integrante de un acontecimiento mayor (musical, teatral, literario) que lo engloba y lo pone en relación con otras acciones artísticas resignificando el puro hecho cinematográfico.

En 1923 Man Ray realiza, en una noche (según reza el mito al menos), *El retorno a la razón*, un filme de 2 minutos de duración de espíritu dadaísta, tan “juguetón” como provocador y extrañamente bello. Su efecto mágico, su hipnótico extrañamiento, condensados además en esa duración breve, tan precisa como efectiva, radica tal vez en la exhibición descarnada y desprejuiciada de la película como materia estética. Una revelación: el filme-materia, ese que pasa por el proyector y del cual no vemos más que el efecto ilusorio de su trampa a la percepción humana, se vuelca brutalmente en un gesto áspero, exhibicionista, hacia la mirada. Se desliga momentáneamente de la representación y se exhibe a sí mismo como imagen fabricada artesanalmente, manipulable, se muestra en toda su materialidad anulando ese efecto-cine que lo equipara al marco de una ventana al exterior, a lo real. Aquí la pantalla no es esa abertura al mundo externo, no reemplaza a lo real mediante la analogía exacta, es una superficie (pura superficie) sobre la cual los objetos arrancados al mundo por la cámara-ojo se convierten en sus propios fantasmas, sus huellas; es su desaparición en la imagen enrarecida lo que los incluye en un régimen diferente de percepción. Ya no son esos o aquellos objetos, son en cambio lo que alguien, el artista detrás del filme, el operador de las máquinas, ha visto o querido ver o hacer ver en ellos y de ellos.

En *El retorno a la razón*, en principio, la noción de plano pierde solidez, ciertas imágenes pueden ser incluidas en ese régimen regido por el registro en continuo de acciones (aunque estas acciones no pertenezcan a un conglomerado narrativo), pero hay otras que no. Aquí la unidad del filme no es el plano, podría ser en cambio simplemente la imagen, la imagen como tal, hasta llegar al fotograma, concebido como elemento expresivo (plástico) autónomo.

Lo primero es una especie de lluvia espesa, o nieve, imposible saberlo (intuimos claramente además que se trata de otra cosa muy diferente, sólo reconocemos en ese fenómeno climático un referente lejano posible, a veces necesario). Blanco sobre negro, los “rayogramas” de Man Ray (una impresión directa sobre el negativo de la película sin intermedio de la cámara). Y su movimiento no es continuo, sino veloz pero sincopado, cada fotograma es completamente diferente al anterior y al posterior; de ahí esa nevisca caótica, ingrátida. Esa imagen transmuta en otra, similar, y tal vez ahora se trate de granos de sal. Después lo que podrían ser unas tachuelas. Después clavos, quien sabe. Y estas lluvias anómalas se suceden rápidamente durante varios segundos hasta recalar en registros nocturnos de lo que parecen juegos de un parque de diversiones, o mejor, sus luces brillando y bailando en la negrura espesa. Tal vez ni sea un parque. De estas imágenes (ni plenamente abstractas ni plenamente analógicas, justo allí, en ese punto intermedio) que priman en el breve filme se pasa abruptamente a otro régimen de la mirada. El parque nocturno. Unas esculturas en movimiento (imagen analógica, pero analogía de un objeto que no representa nada más que a sí mismo, escultura “dadaísta”). Otros “rayogramas”. Y el cierre, el torso de una mujer desnuda, delicadamente iluminada, que se gira hacia la cámara mostrando sus senos. Y esa imagen que se repite solarizada (otro de los recursos ampliamente explorados por Man Ray en sus obras fotográficas en las cuales violentaba el dispositivo-foto).

Si todas estas imágenes se insertan en una cadena cinematográfica no es en función del sentido, tampoco se percibe claramente aquí la existencia concreta de un sistema rítmico-visual que las contenga “musicalmente”. El montaje que las encadena en una serie parece, en todo caso, apoyarse en el placer de lo lúdico, el puro azar de la yuxtaposición. El juego y la provocación. El filme se ofrece a la mirada del espectador como una experiencia frustrante, un desafío al automatismo perceptivo. Si estamos condicionados a construir una continuidad lógica con el desfile de imágenes, *El retorno a la razón* no hace sino frustrar sistemáticamente todo intento (inevitable, por lo automático) en ese sentido. Y ese gesto se evidencia más claramente ante la aparición de imágenes representativas (el parque, los objetos, la mujer,

sobre todo la mujer). La cadena de montaje que con los rayogramas oscila entre la analogía y la abstracción, y que por sus características plásticas no reclama del espectador la construcción de sentido sino solamente la contemplación estética de una superficie pictórica plana, se interrumpe con la representación, con lo concreto del mundo plasmado en la imagen, y allí sí se ejerce una cierta violencia. Preguntas simples, dudas irremediables surgidas de la construcción. ¿Por qué esos juegos del parque? ¿Qué representan esos objetos-esculturas? ¿Qué significa esa mujer desnuda cerrando el filme, justo cerrando el filme? Y entonces también, retrospectivamente, ¿qué son -eran- esas lluvias? La percepción automática, habituada a (re) construir la continuidad “narrativa” allí donde sólo hay fragmentación (en todo el cine), se enfrenta aquí al artificio en estado puro, la pantalla como superficie bidimensional de inscripción de luces y sombras, la imagen como elemento autónomo, y el montaje como reunión arbitraria de esos fragmentos en una cadena que no les otorgará otra cosa más que el discurrir discontinuo e injustificado en una cadena temporal. Así el goce estético, el placer del juego y la provocación, asumidos tal vez ya por las otras artes como motores creativos válidos, son incorporados al cine (un cine que no necesita narrar para existir como tal) por Man Ray en esta obra que hace eco en la posterior *Emak Bakia*, de 1926, en la cual se establece una mirada ya más evidente en el pensamiento de su ligazón con el dispositivo, con sus posibilidades expresivas, con la mirada-cine.

Casi paralelamente, Fernand Léger, ligado al cubismo, realiza en 1924 *Ballet mecánico*. Nuevamente el interés obsesivo por el primer plano (interés de todas esas vanguardias, basado en la desnaturalización de la mirada por efecto de la cámara, de sus posibles encuadres forzados), el detalle monstruoso como base constitutiva de una estética-cine desligada de las restricciones de la percepción humana habitual. El objeto reencuadrado por esa otra mirada de la máquina, vuelto a mirar, ofrecido como nuevo, convertido en imagen-elemento anómalo, independiente del referente “real”, se vuelve indisoluble de la mano del autor, del gesto artístico, de su tacto y de su visión introspectiva. La imagen “háptica” (táctil, cercana, monstruosa, a veces al punto de lo irreconocible) en lugar de la imagen “óptica” (reconocible,

figurativa) concebida para el cine narrativo. Y de allí a otro montaje, a otra concepción de la cadena asociativa de imágenes. Nuevamente, ¿hay aquí una verdadera intención comunicativa?, ¿hay voluntad de generar sentido?, ¿qué es lo que rige (o puede regir) la concatenación de esas imágenes inconexas por la casi excluyente imposibilidad de reconocimiento? La articulación ejecutada entre las imágenes responde aquí no tanto a una vocación semántica (casi ni se podría hablar de sintaxis, como en el cine narrativo estandarizado), a una intención comunicativa, sino en cambio a un lineamiento rítmico en el cual las formas y los movimientos perceptibles en las imágenes (figurativas o no) van enlazándose según un esquema de ecos y repeticiones que produce una articulación-montaje casi inaprensible. El nexo entre las imágenes no produce una sutura significativa, no es clara (aunque posible, según cada espectador) esa contaminación semántica buscada en muchas de las nociones de montaje puestas en práctica en aquella época; por el contrario, este montaje produce una distancia, pero una distancia que no es ni siquiera el intervalo significativo de Vertov, ya que este, más allá de la discontinuidad espacio-temporal intenta producir sentido (el sentido “maquinístico/ideológico” del cine-ojo) y esa distancia es absorbida por los ejes temáticos delineados en la estructura. Esta ruptura entonces produce un corte/unión/montaje que desplaza la necesidad semántica del nexo hacia su (dis) continuidad basada estrictamente en las relaciones de formas y movimientos mecánicos, el ritmo de la máquina (es clara, también, la alusión a la composición musical desde el título, como en muchas obras de este período: *ballets*, *sinfonías*, *rhythmus*, *opus...*). Así se produce, más que una contaminación semántica, una propagación del movimiento entre las imágenes diversas. Un eco, de imagen a imagen, una reverberancia que va configurando un sistema visiblemente rítmico que de algún modo termina de absorber ese intervalo, esas distancias no significantes. Pero si finalmente puede absorberlas, no es integrándolas a una red de sentido, sino a una construcción mecánica en la cual cada plano es una pieza funcional de la máquina-filme (no el filme organismo). De ese modo, de los movimientos pendulares (con los péndulos esféricos) nos vamos acercando por propagación y contaminación a los recorridos circulares del parque diversiones. Y de este parque, mediante un efecto de

montaje-*loop* sorprendente, el trayecto circular se transforma en una presión vertical arriba-abajo que da paso al pistón de una máquina. Ese pasaje, sutilmente elaborado por efecto de montaje, se produce cuando la silueta de un hombre que desciende por un tobogán aparece por la izquierda del cuadro y, antes de que salga por la derecha, el plano es cortado y vuelto a montar varias veces con esa misma duración, en un breve *loop*, produciendo ese movimiento recto y repetido, aquí de izquierda a derecha, que posibilita el tránsito a la siguiente imagen, el pistón de una máquina repitiendo ese movimiento insistente pero de forma vertical. Esa es, de algún modo, la posibilidad de propagación del movimiento mediante ecos visuales formulada por Léger. Y si esa propagación termina conformando un sistema es justamente por que ella misma se propaga y se diluye en toda la estructura, mediante ecos y contaminaciones visuales (no semánticas), generando un ritmo visual coherente anclado en el funcionamiento de la(s) máquina(s).

Estos dos *films*, por su reconfiguración disruptiva del dispositivo cinematográfico y por el abordaje de sistemas enunciativos alejados de lo narrativo, serán experiencias fundacionales de toda una corriente, lo mismo que *Entreacto* (1924), de Rene Clair, y las posteriores ensoñaciones surrealistas *Un perro andaluz*⁴ y *La caracola y el clérigo*⁵, entre otras. Tanto estas experiencias, como otras prácticas heterogéneas propuestas en ese período de las vanguardias, serán la base del cine experimental posterior, en el que autores diversos, moviéndose ya por fuera de movimientos que los agrupen, sistematizan y conceptualizan lo esbozado hasta el momento.

Maya Deren, como ejemplo válido pero acotado entre otros artistas, intenta conceptualizar (partiendo de una estética ligada al surrealismo), desde la práctica en su breve filmografía, y desde sus textos teóricos, la concreción de un cine que se oponga a aquel cuyo propósito sería la descripción “superficial” de una realidad existente. Ese cine, el de la falsa duplicación del mundo en estructuras narrativas clásicas, sería entonces la antítesis del cine como acto creativo genuino. Si hay entonces un cine creativo, un cine como forma artística posible

4 *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, Francia, 1928).

5 *La caracola y el clérigo* (Germaine Dulac, Francia, 1926).

y destacable como tal, sería uno que engendre la idea de un “otro” mundo que no duplique la epidermis de lo visible sino que produzca una forma nueva desde la experiencia subjetiva de habitar ese mundo. Estas realidades “experimentales” o “interiores” (en palabras suyas), se enlazan a la idea (nuevamente) de un cine de revelación, en el cual la desestabilizadora experiencia perceptiva conlleva un abandono de las predeterminaciones culturales en pos de un acto de receptividad “inocente”, un vaciamiento que posibilitaría primero la vivencia de la experiencia audiovisual como tal, para a partir de ella (de la experiencia) deducir, en caso de que sea necesario (no en el propio momento de la percepción, sino posteriormente como una actividad secundaria), la lógica interna que gobierna esos mundos y que los convierte en construcciones significantes inteligibles a través del simbolismo y la metáfora. De ese modo, esas construcciones narrativas experimentales, esas configuraciones cinematográficas que plasma en sus *films* y que intenta conceptualizar en sus textos teóricos, parten entonces de la concepción del cine como un dispositivo único capaz de engendrar otra mirada (y otro régimen de la percepción) básicamente por sus dos características intrínsecas más relevantes: el registro fotográfico imitativo (dejando afuera aquí a todo el cine abstracto) y el montaje como eje reconstructor de otras lógicas asociativas no naturales. La imagen imitativa del cinematógrafo permitiría ese doble juego, el reconocimiento automático de lo visto (gestos, objetos, cuerpos) y su enrarecimiento (por acción de la cámara) que añadiría un plus poético-metafórico a ese reconocimiento inmediato, un extrañamiento que en un mismo gesto de escritura y borrado representa lo real y lo des-representa deslizando el sentido. Una doble lectura permanente de la imagen. Una lectura vertical, simultánea, con múltiples sentidos convergiendo en un mismo punto, en oposición a la horizontalidad del montaje clásico basado en la sucesión lineal. Vemos, como siempre y en primera instancia, automáticamente, lo que se nos presenta como tal, como existe en el mundo y como ya lo hemos visto numerosas veces, e inmediatamente esa visión se transfigura por medio de la manipulación del dispositivo, por el enrarecimiento de la situación planteada como ilógica o por la desnaturalización de la imagen (ralentí), y, primordialmente, por su articulación disruptiva dentro de un conglomerado basado en

la discontinuidad y la disyunción. Este énfasis en la discontinuidad y la disyunción espacio-temporal permitido por el montaje en pos de la constitución de mundos internos, se vuelve un eje visible de sus propuestas formales; sin olvidar, es evidente, el meticuloso cuidado de la composición de la imagen y su manipulación alucinada del movimiento mediante el ralenti, vuelta etérea, casi inmaterial.

En la serie de obras *Meshes of the arternoon* (1943), *At land* (1944), y *Ritual in transfigured time* (1946) Deren irá ejerciendo esa declinación del espacio y del tiempo cinematográficos sistemáticamente, sometiendo el discurso lógico del modelo orgánico-narrativo a una inversión de sus capacidades expresivas hasta desintegrarlo dentro de los límites de su propia coraza. La manipulación del tiempo, ejercida habitualmente en el cine narrativo clásico mediante recursos estandarizados como la elipsis, el *flashback*, el montaje paralelo, o el (menos utilizado) *flashforward*, no configuran, de ningún modo, una dislocación inherente a la realidad presentada, sino que se establece como recurso narrativo deformante que es reabsorbido por la lógica del relato y reacomodado en el discurrir temporal cronológico, sosteniendo siempre la organicidad de una imagen que sigue siendo ventana o reflejo de lo real. En cambio, en sus deformaciones temporales no hay reajuste posible, no hay corrección que se pueda hacer mediante el acomodamiento de las piezas, la deformidad acronológica no es reabsorbida y se convierte en elemento constitutivo de un orden diferente, de un mundo que guarda ciertas apariencias imitativas pero que no se corresponde con ningún orden reconocible. Aquí, el dispositivo asume su rol creativo, no reproduce mundos sino que los engendra desde la pura subjetividad. Por otro lado, el espacio, habituado en el cine a las articulaciones por contigüidad (reencuadre sobre el mismo espacio) o disyunción evidente (otro espacio, otra situación), es reestructurado mediante la continuidad de los movimientos produciendo contigüidades imposibles, construyendo espacios anómalos allí donde sólo hay fragmentos inconexos. El *raccord* por movimiento del *decoupage* clásico, aquí se autoboicotea, y su propia esencia ligada al automatismo perceptivo, produce la continuidad en una ruptura evidente; una continuidad imposible que engendra un espacio coherente (por monstruoso) en relación a ese tiempo dislocado. Todo, espacio y

tiempo, son insertados en un régimen que no guarda entonces relación con el orden lo percibido en lo real. El tiempo se enrosca sobre si mismo, se hace y se deshace, se teje y se desteje (esos “enredos de la tarde”), pasa y vuelve sobre lo mismo para retomar su marcha de otro modo. Nada es definitivo. Un universo múltiple. El espacio se desarticula y produce lo imposible, la contigüidad entre lo distante, entre lo irreconciliable. La síntesis de un espacio disfuncional, un territorio fluyente que no descansa en la lógica tranquilizadora del reconocimiento. Todo, en el universo de Maya Deren, se vuelve producto de un relativismo poético en el que toda certeza es desechada, en el que la magia deviene trance, pero en el que la narración, tal vez una nueva narración, se sigue sosteniendo en los componentes de un organismo anómalo, mutante.

El resultado de estas operaciones es la consagración de un cine cuya presencia física y cuyo discurrir fantasmático semejan a una emanación difusa de los sueños. De ahí esa línea evidente que atraviesa sus películas y las del surrealismo hasta englobarlas en una concepción estética semejante. La diferencia, lo que abre un abismo insalvable entre ambos, es fundamentalmente la oposición que surge de aquella concepción de la creación inconsciente o automática (un gesto creativo “ideal”, sin intermedio de la razón) y de la conceptualización que hace Deren del dispositivo cinematográfico, sus funciones estéticas, y el manejo estrictamente racional de las construcciones simbólicas para elaborar su discurso. En ella no hay lugar para ese juego idealista (el automatismo surrealista, inconseguible por otra parte en la realización cinematográfica), hay en cambio la creencia en un dominio de la forma expresiva a través de la plena consciencia del instrumento aplicado.

En esa línea estética también se concentrará así mismo el primer trabajo de Kenneth Anger, *Fireworks* (1947), otro deudor de la forma surrealista y de su dislocación espacio-temporal en función de la constitución de universos rasgados por un funcionamiento onírico. Sin embargo, el advenimiento de su faceta más notable sea tal vez en el desarrollo de sus obras de carácter ritual, como *Invocation of my Demon Brother* (1969), *Lucifer Rising* (1972), *Innauguration of the Pleasure Dome* (1954), y aún *Scorpio Rising* (1964). Estas obras, explícitamente rituales (el tema es ese, la acción representada es la misma

ceremonia), son concebidas precisamente como un sistema audiovisual disruptivo en el que sus articulaciones (principalmente rítmicas y cromáticas, especialmente lisérgicas) van demarcando e intentando traducir sensorialmente el proceso y la evolución de un acto ritual que, para la mayoría de los espectadores posibles, es un ritual hiper saturado de elementos simbólicos ilegibles; un entramado barroco autoexhibido como portador de sentidos inaccesibles. Es entonces esa “historia” (el desarrollo mismo del rito) y su contenido simbólico (mitología egipcia, sobre todo, pero con diversos cruces “ocultistas” y de la cultura pop) lo que resulta desplazado para poner en funcionamiento un sistema-montaje que no intenta restituir lo real de ese acto, ni del espacio-tiempo en el que se desarrolla, casi nada de eso persiste finalmente; no existe aquí, claramente, la intención de reconstruir el ritual como ejercicio testimonial de un objeto de estudio determinado, no hay interés pedagógico ni vocación de “difundir la palabra” de dichas ceremonias y dichos cultos. La operación ejecutada, en cambio, parte de cierto “amaneramiento” en el tratamiento de lo profílmico, un vicio antirrealista de cierto maquillaje teatral y de una afectada gesticulación, excesiva y grotesca, que roza (y sobrepasa en gran medida) lo absurdo y hasta lo risible (su gran escollo, como mucho de este cine: ese “grotesco” en teatro funciona, sin embargo, en la imagen-cine, se exhibe bordeando lo ridículo). Pero es desde esta puesta “límite”, algo patética y hábil promotora del rechazo, que el montaje comienza a desligarse de la cadena de acontecimientos; y el acontecimiento mismo es construido ya no por los rasgos representativos “normales” de la imagen, sino por la multiplicación de imágenes (en velocidad, en simultaneidad) que sobrepasan los límites de una cierta disposición de la mirada espectral. Aquí hay que ver más allá, o de otra manera, eso es obvio. Cuando el montaje se desliga de la cadena de acciones rituales y se instala en la visión-lectura subjetiva, puramente interior del acontecimiento, la exhibición de un acto determinado en sus acciones y relaciones reales es progresivamente suplantada por la idea del mismo filme como la experiencia sensorial misma. Es decir, no ya la “mostración” de un ritual, sino la traducción de sus resonancias espirituales a través de una composición excesiva de montaje, para convertir el hecho concreto en una experiencia sensitiva y personal

para el espectador. Así dominan a veces un ritmo siempre creciente, las imágenes construidas por simultaneidad y coexistencia, los colores saturados y rabiosos componiéndose y descomponiéndose en capas de imágenes diversas. El ritual, aquí, es la propia imagen construida por exceso de sí misma, de su sobrevisibilización como trazo estético, de un devenir musical que reemplaza o eclipsa las ligazones narrativas.

Sería una suerte de “Nueva Visión”, tanto mecánica como poética, una gesto al mismo tiempo maquinístico y humano (demasiado humano... aunque también demasiado maquinístico) o una nueva visión poética posibilitada por la máquina. Pensar ahora en la visión manifestada por la máquina, como ya se había ensayado desde Vertov y los franceses (también aquella era, sin dudas, una Nueva Visión). Este debilitamiento progresivo de la analogía de la imagen-cine y de las estructuras orgánicas del montaje niega o enfrenta, evidentemente, la proliferación dominante de las configuraciones del montaje orgánico-narrativo, y se aleja también de las propuestas del montaje dialéctico, del intervalo vertoviano, y de la poética narrativa francesa. La narración estructurada y la mimesis se devalúan como esencia del cine. Lo que empieza a emerger, a imponerse, o al menos a hacerse patente en estas nuevas imágenes-cine, es la posibilidad de esa otra existencia concreta como materia independiente de todo referente real, enlazándose principalmente con la experiencia dadaísta de Man Ray. Pero no se desliga, claro aún, de toda referencia “humana”. Las visiones suscitadas (y posibilitadas) por el dispositivo se relacionan aquí con una cierta (y discutible) noción de interioridad, de visión interna, de “sensación audiovisual pura”, de traducción cinemática de los mundos internos, del “espíritu”, se diría, y también, liberado ya de las necesidades narrativas atrincheradas en la réplica de la percepción natural. Nuevamente la música, la idea de su posible relación (difícil, conflictiva) con el cine, abordar directamente al espíritu sin mediar la razón. Sin interferencias lógicas. Hacer un cine que se constituya antes del lenguaje, como lo proponía Stan Brakhage.

No hay para Brakhage en el cine una ligazón referencial e indefectible al mundo externo (no es “lo real” su valor ontológico, como lo predicaría Bazin para el cine moderno). Lo que prevalece, en cambio, es la posible interioridad de la visión, la subjetividad autoexhibida, la

posibilidad de que el aparato sea el medium de un estado interno desprovisto de toda relación con el relato y la organicidad, con el mundo (o con el mundo del cine clásico, mas exactamente). Los (ya escasos) restos de lo orgánico son ahora reemplazados casi en su integridad por una especie de “espiritualidad”, de interioridad “visionaria”. Ver, ya, pero hacia adentro, o desde adentro. En un movimiento complejo que intenta hacer patentes las afecciones en la materia-cine, la cámara se convierte en la evidencia de una mirada, de un gesto, de una acción esteticista que no pretende ser el vehículo hacia una supuesta realidad, sino que por el contrario se establece a sí misma como destino fundamental del hecho artístico-comunicativo. La lógica de este desencadenamiento convierte al autor en el único “personaje” del filme, quien enuncia su punto de vista como valor dominante de la (des) representación generalizada. Es él quien interviene sobre el filme-materia (sobre el mismo celuloide), el que raya, el que pinta, el que rompe, el que descompone, el que construye una imagen evanescente pero casi tangible, efecto táctil que acude a la imagen al ser destituida la mirada automática de lo reconocible (la puedo ver sin reconocerla, pero casi la puedo tocar, sentir sus texturas). Es entonces esa visión desnaturalizada, manoseada hasta la pérdida casi absoluta de su estatuto analógico, lo que determina la autoexposición de la mirada del artista como único eje posible del filme, como único valor en juego, como dueño de la partida, como el héroe de una aventura que no es otra más que la construcción enrarecida de un punto de vista posible desde la violentación del dispositivo. La subjetividad, así evidenciada como gesto creativo posible excluyente también en el cine, desintegra el carácter orgánico de las estructuras para acceder al nivel de la alucinación, de la abstracción como epicentro de la experiencia del visionario. Si hay rastros de lo real, de lo profílmico, esto cederá su valor de semejanza frente a la manipulación artesanal de la materia-cine, del filme-película, al fin el único objeto tangible de la imagen-cine.

De estas tendencias a la creación de una imagen-cine autorreflexiva o alucinatoria, ligada a los procesos mentales o a la visión interna, plenamente subjetiva, se desprende otra concepción del cine en la cual el dispositivo mismo llevado al extremo de su autoexhibición es el foco de estudio excluyente. Un cine-pensamiento ya plenamente autorre-

flexivo. El cine pensándose a sí mismo a través de la develación crítica del propio dispositivo técnico. Michael Snow, George Landow, Paul Sharits, Tony Conrad, entre otros, centralizan sus propuestas en la exhibición reflexiva de un determinado elemento del dispositivo-cine; un elemento que puede ser tanto una parte material o una función del lenguaje del cine narrativo. Aquí, un tanto paradójicamente, se arriba a una grado extremo del realismo cinematográfico: el realismo del imagen-cine como tal, sin más (tal vez el único realismo posible de la imagen-cine). Nada más real en el cine que la existencia de su propia imagen como ilusión perceptiva, como falsario, como truco, como “trampa al ojo”; nada más concreto y verificable empíricamente que una imagen cinematográfica que sólo se significa a sí misma, a su existencia material como base de un discurso articulado. El dispositivo, aquí, es exhibido en un gesto que se configura como el fin del enunciado (el fin, en sus dos acepciones posibles, como objetivo y como muerte). La consistencia material de la película-cine (el mismo celuloide, su deterioro, su suciedad), el *zoom* como efecto óptico, el automatismo de las máquinas, el movimiento como ilusión de la proyección de imágenes fijas, el parpadeo del proyector, lo subliminal de la foto-relámpago, el encuadre que oculta (casi todo) antes de mostrar (muy poco), el montaje como recurso retórico, el tiempo de la imagen (de la vida autónoma de la imagen); todos los componentes del discurso cinematográficos son diseccionados y aislados uno en uno para ser despojados de sus consecuencias expresivas (poéticas o narrativas), y para ser convertidos en un mero procedimiento retórico. Poco se significa, en estos procedimientos, más que la misma existencia de los mecanismos expresivos del cine como tales, sin otro fin más que el de expresarse a sí mismos como artificio.

Esta experiencia deriva en develación de un proceso retórico visible en su propia construcción. El dispositivo desmembrado y autoexhibido. Aquí ni el montaje es lo específico del cine, ya que el cine en su materialidad es apenas la sucesión de fotogramas, de imágenes inmóviles, y que si finalmente hay un montaje en el cine (aunque ya no en los términos aceptados del procedimiento), sería entonces el que se funda en la distancia entre esos fotogramas: el *kine*, de Werner Nekes. La concepción del *kine* supone la existencia de una esencia del

cine (nuevamente la idea de un cine puro), que no sería entonces una que surgiría de la concepción del plano, ya que ahí estamos anclados de antemano, mediante la ilusión de movimiento, en un elemento ajeno a su materialidad, el efecto perceptivo y sus consecuencias narrativas avaladas por la impresión de realidad y su relación con otras artes. Si hay una esencia entonces, esta se hallaría en el filme-objeto, el filme-materia, la cinta de celuloide que no es más que una sucesión de imágenes estáticas, los fotogramas. *Films* como los de Paul Sharits elaboran también una imagen-cine basada en este concepto, la diferencia entre dos fotogramas (a veces mínima, a veces sólo cambiando el color de la imagen estática de un fotograma al siguiente, a veces mediante una diferencia insalvable) se erige como recurso excluyente produciendo una avalancha visual que reenvía al cine a la ilusión evidente de uno de sus juguetes primitivos, el taumatropo, ese disco con una imagen diferente impresa a cada lado (el pájaro de un lado, la jaula vacía del otro) que al girar rápidamente sobre su eje diametral fundía ilusoriamente ambas imágenes en una. Este efecto taumatropo, originario del cine, constituye la base de este montaje fotograma a fotograma en el que la sucesión no garantiza una continuidad ligada a la percepción natural, sino únicamente ligada a una percepción anómala que es la base de la materia del cine, el filme-película y la concatenación vertiginosa de imágenes estáticas. Del minimalismo de Sharits al virtuosismo apabullante de Peter Tscherkassky, el *kine* intenta establecerse como esa esencia posible del cine. No ya la restitución ilusoria del movimiento, sino la concepción de un montaje-cine cuyo único fin es la articulación de fotogramas mediante la regulación de sus diferencias relativas, de la diferencia mínima que garantiza la restitución del movimiento a la diferencia máxima que origina la alucinación del taumatropo. Otra vuelta posible a aquella brecha en cuestión, entre Marey y Lumière: es clara la idea de que este *kine*, este valor diferencial entre los fotogramas, enlaza subrepticamente con el análisis cronofotográfico de la imagen.

El límite, desde aquí, es el fotograma vacío, el blanco y el negro alternándose primero, matemáticamente, rítmicamente, el *flickerfilm* (Peter Kubelka con su *Arnulf Rainer* (1960) y nuevamente Paul Sharits), sólo el aparente parpadeo del proyector, la pulsación lumínica y sus ráfagas

vertiginosas constituyendo el elemento base del dispositivo. Después, hasta la ausencia total de imagen, la pantalla vacía, ocupada ya íntegramente por el negro (no el blanco, el blanco llena demasiado, el blanco lo llena todo). Allí, el cine se enfrenta a su límite y a su desaparición, al borramiento total de la imagen y al desgarrar de sus bases aparentes.

Por otra parte, en el cine moderno más radical, aquel que desde 1968 puso en jaque las propuestas bazinianas que rigieron su primer período “francés” (el de Truffaut, Rohmer, Chabrol, el primer Godard), se arribará a estructuras dislocadas que configuran una especie de síntesis conceptual histórica sobre los límites de las estructuras narrativas vía la manipulación experimental. Con los antecedentes de las primeras películas de Alain Resnais (y todo el cine marginal del linaje experimental), el Cine Moderno se hará brutalmente radical en sus búsquedas de la única realidad posible del cine, la realidad de la imagen. El Godard militante, Straub y Huillet, H.J. Syberberg, Marguerite Duras, Alan Robbe-Grillet, Alexander Kluge, y Raoul Ruiz, conformarán la idea de un cine que asume su esencia híbrida (en sus cruces con el teatro, la literatura, y la pintura) hasta el desgarrar, hasta la exploración autodestructiva de sus propios límites. Una imagen autorreflexiva que no abjura de lo narrativo, sino que enfrentándolo a sus propios tabúes y haciéndolo consciente de sus propias imposibilidades (las del clasicismo y las del primer “modernismo”), lo expande, lo reinventa, y lo redefine.

Pero esos años, también, son los primeros años del video; cine también, pero por otros medios.⁶

6 Véase al respecto, en este mismo libro, el texto *Video, el cine por otros medios*.

MATERIALES AUDIOVISUALES CITADOS

- La Rueda* (Abel Gance, Francia, 1921).
- Corazón fiel* (Jean Epstein, Francia, 1921).
- El Dorado* (Marcel L'Herbier, Francia, 1921).
- El retorno a la razón* (Man Ray, Francia, 1923).
- Ballet mecánico* (Fernand Leger, Francia, 1924).
- Entreacto* (Rene Clair, Francia, 1924).
- Emak Bakia* (Man Ray, Francia, 1926).
- La caracola y el clérigo* (Germaine Dulac, Francia, 1926).
- La Caída de la Casa Usher* (Jean Epstein, Francia, 1927).
- Napoleón* (Abel Gance, Francia, 1927).
- Octubre* (Sergei Eisenstein, URSS, 1928).
- Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, Francia, 1928).
- El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, URSS, 1929).
- Meshes of the arternoon* (Maya Deren, Estados Unidos, 1943).
- At land* (Maya Deren, Estados Unidos, 1944).
- Ritual in transfigured time* (Maya Deren, Estados Unidos, 1946).
- Fireworks* (Kenneth Anger, Estados Unidos, 1947).
- Innauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, Estados Unidos, 1954).
- Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, Austria, 1960).
- Scorpio Rising* (Kenneth Anger, Estados Unidos, 1964).
- Invocation of my Demon Brother* (Kenneth Anger, Estados Unidos, 1969).
- Lucifer Rising* (Kenneth Anger, Estados Unidos, 1972).

VIDEO, EL CINE POR OTROS MEDIOS

1. EL VIDEO ES CINE

El cine, como imagen técnica, debe sus sucesivas transformaciones estéticas a los avances tecnológicos que fueron definiendo los avatares del dispositivo en uso; el video, como campo de operación particular, podría entonces pensarse como parte de esa misma línea de mutaciones técnicas. Pero no es, sin embargo, ese salto tecnológico (sonido, color, cámaras livianas, imagen electrónica, digital, etc.) el hecho más destacable por sí mismo, sino en cambio esas perceptibles consecuencias estéticas, su rol determinante en la configuración de otras formas enunciativas posibles, de otros modos expresivos que se van delineando según las especificidades de la máquina y según la conciencia que el artista/operador tenga de ella y de sus aplicaciones; una conciencia que, inevitablemente, para generar un cambio estético destacable, debe pensarse por fuera de los formatos audiovisuales estandarizados (el cine narrativo institucionalizado y la TV). Tales evoluciones del dispositivo, de todos modos, adquieren otro estatuto y otra utilidad al interior de los modos expresivos convencionales: el cine industrial siempre se ha apropiado de ellos para intentar sostener el modelo dominante sin hacerlo trastabillar, sin violentarlo; insertando apenas novedades tecnológicas (desde el sonido hasta los procesos digitales) en estructuras que las contienen a condición de que no se expresen en su especificidad, a

condición de que se borren sus huellas y sus posibilidades enunciativas originales, a condición de que, simplemente, se anulen las posibles consecuencias estéticas producidas por esas nuevas herramientas. El cine en su modelo narrativo clásico, siempre, ha de sostener entonces su formato enunciativo (modernizaciones mediante que sólo se proponen para adscribirse a los nuevos regímenes de la percepción reestructurada por el omnipresente paisaje mediático) a costa de su propio agotamiento, configurando un proceso de vaciamiento progresivo del que, desde la década del 80, se ven más y más claramente sus consecuencias en la serialización de productos estigmatizados por la banalización de la imagen. Con la repetición abusiva de fórmulas, estereotipos y mecanismos, la imagen-cine corre el riesgo de extraviar la eficacia de su función, de opacar su valor expresivo bajo el peso de lo trivial y su consecuente afirmación en el automatismo perceptivo.

Sin embargo, desde las cronofotografías hasta toda la corriente del cine experimental surgida desde las vanguardias históricas, existe esa línea del audiovisual en la que la imagen-cine es pensada desde la conciencia del dispositivo en uso, y no a través de las restricciones narrativas autoimpuestas para la transcripción literal de lo real, factor fundamental para sostener el sistema de identificaciones espectatoriales del cine clásico. Pensado este sistema como una función excluyente del dispositivo para fabricar (en un principio) ese espectador cautivo, y para sostenerlo (después, con los años) a pesar de su propias falencias. Pero ya con la cronofotografía (esa parte de la historia del cine eclipsada por el “invento” Lumière: la función de cine paga), la imagen es pensada estrictamente desde las posibilidades del dispositivo. No reproducir la superficie visible de lo real, intentando restituir su integridad mediante la ilusión del movimiento sumado a la analogía fotográfica, sino servirse de las máquinas para ver más allá de nuestra percepción humana, para violentar y analizar “lo real” a través del dispositivo y descubrir aspectos ocultos a las limitaciones de la mirada habitual, des-representar el mundo para analizarlo mejor, nunca para calcarlo o reemplazarlo por su doble. Si bien esa idea de base tiene para los cronofotógrafos una utilidad principalmente científica y no artística, es allí donde se cimenta en cierto modo la concepción de esta imbricación profunda entre la mirada humana y las máquinas; cuando

se acople a estas la idea de la expresión artística, se anudará esa tríada que desafía a los formatos estandarizados para constituir un territorio de litigio en el que destacan la idea de la conciencia autorreflexiva de la imagen, la libertad creativa, y la noción de autor. El cine experimental, desde su consciente relación de base con el dispositivo-cine y desde la no adscripción (cuando no la oposición) a los modelos enunciativos impuestos, será por consiguiente el terreno propicio para el desarrollo de tales fundamentos estéticos.

Pensar entonces en las manifestaciones tempranas del “impresionismo francés” (Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L’Herbier), de la Escuela Rusa (Sergei Eisenstein, Dziga Vertov), de las vanguardias históricas (fundamentalmente Man Ray y Fernand Léger), y de toda la corriente posterior del cine experimental hasta la forma del cine estructuralista de Michael Snow, Paul Sharits y George Landow entre otros, significa poner en perspectiva esa forma-cine que asume a la herramienta técnica (todo el dispositivo, desde la cámara hasta la instancia de proyección) como elemento ineludible a explorar para extraer de él diversas nociones expresivas. Aquí, en esta línea, el cine no es deudor del relato orgánico ni de la representación naturalista, es por el contrario una forma maleable que no se asienta en ninguna categoría prediseñada y codificada sino en todas las variantes posibles ofrecidas por la misma máquina que es. El cine, a fin de cuentas, podría pensarse de ese modo, como una serie de máquinas (analógicas, electrónicas, o digitales, ya veremos) que configuran un dispositivo completo capaz de producir cadenas audiovisuales. Lo que con ese dispositivo se puede hacer, sobre tal vez aclarar, no sería estrictamente lo propuesto en ese modelo institucionalizado industrialmente, sería en cambio todo lo que de él mismo como herramienta tecnológica se puede extraer como trazo expresivo. O, y más lejos aún, toda expresión configurada a partir de la articulación de imágenes y sonidos en una cadena temporal¹.

Ahora bien, disponiendo rápidamente sobre el tablero las fichas de estos complicados juegos de la representación cinematográfica,

1 Véase al respecto, en este mismo libro, el texto *Dispositivo cinematográfico y narración (Apuntes sobre una divergencia)*, donde se aborda específicamente y se desarrolla el tema aquí planteado.

aparece y se evidencia la figura conflictiva de esa práctica o de ese campo operativo nombrado vagamente por el dispositivo técnico del que se sirve: el video. Hasta ahí, puede verse claramente, sólo se trata de nombrar una máquina audiovisual, un aparato electrónico capaz de registrar imágenes y sonidos en un soporte magnético. Video, podría entonces decirse, designa simplemente a un instrumento técnico. Pero, más allá de esto que podría pensarse secundario, la novedad del acoplamiento de la capacidad de registro audiovisual a la tecnología electrónica, ¿sería capaz de producir un viraje destacable en el campo de la representación cinematográfica y televisiva? Allí, como posible respuesta, sobre el mismo tablero del mismo juego, la partida asume, mediante esa nueva ficha, la posibilidad de otra jugada: el videoarte. Pero, ¿de qué hablaríamos en ese punto? Tal vez de la aplicación específica de una tecnología determinada, una utilización expresiva que gestiona un nuevo campo operativo signado por la exploración hipertrofiada de la herramienta en relación a la estética. La noción de lo “experimental”, de algún modo, atraviesa el videoarte y lo acopla al linaje periférico del cine experimental, pero las máquinas de las que se sirve provienen de un territorio aledaño, el de la televisión. En este cruce, se configuraría inauguralmente su campo operativo.

El videoarte surge entonces, podría afirmarse, como un producto derivado de esa confluencia entre el cine y la TV, revisitados ambos desde la perspectiva de otras manifestaciones artísticas como la pintura o la música, en sus expresiones mas radicales ligadas a los movimientos neovanguardistas de la década del 60 (el neodadaísmo del grupo *Fluxus*). De la TV extrae sus aparatos, el “video” propiamente dicho, el dispositivo audiovisual electrónico con todas sus aplicaciones en extremo sofisticadas; y, tan enraizada en su mismo seno, invierte disruptivamente el vínculo para volverse en su contra (para “hablar” contra la televisión, volviendo permanentemente a ella). Del cine, tal vez sin reconocerlo en un primer movimiento contradictorio de negación y afirmación, hereda toda su genealogía, su historia, sus planteos conceptuales por encima de la técnica misma puesta en juego; se entronca directamente en su linaje como una mutación radical del dispositivo que viene a subsanar dificultades operativas y complejidades técnicas erigiendo la posibilidad de una estética nueva construida

sobre las bases evidentes del pasado cinematográfico. Más allá de que en un principio quizás lo omita para afirmarse obstinadamente como una manifestación artística novedosa y singular, el video no deja de configurar una vertiente tangencial del cine experimental y de sus búsquedas estéticas históricas. Podría afirmarse entonces que el video(arte) se presenta indudablemente como cine, pero por otros medios.

Si el nuevo (en aquel momento) dispositivo electrónico del video posibilita la conformación de una estética propia desligada de la habitual imagen-cine, lo hace (un poco ciegamente) construyéndola desde sus mismos descubrimientos y búsquedas incesantes. Y si realmente logra disociarse de las características intrínsecas de esa imagen, de lo que efectivamente se disocia es de la imagen-cine concebida para el modelo narrativo institucionalizado, esa imagen pasiva y estable que conforma en su devenir una totalidad cerrada y sin fisuras en donde prima la seguridad; pero no se disocia totalmente (y esto muchas veces se omite) de las inaprensibles imágenes múltiples y evanescentes puestas en forma por las corrientes expresivas periféricas desde el mismo período mudo (desde las vanguardias hasta el experimental posterior).

Es de ahí que, concebir y pensar al videoarte por fuera de la abarcativa esfera cinematográfica, podría tornarse un gesto un tanto peligroso que se vuelve contra sí mismo. Esa mirada construida desde una omisión, esa noción en falta, no haría sino sostener la idea errónea pero legitimada históricamente (aún en los más influyentes estudios teóricos), de que el cine sería exclusivamente el que existe en su forma narrativa clásica y en sus revisiones modernas. Lo demás (el experimental en todas sus formas) no sería cine, sería otra cosa: cine de vanguardia, cine experimental, cine *under*, videoarte...² lo mismo da, la cuestión sería inventar y sostener categorías paralelas que no modifiquen ni interfieran con la concepción institucionalizada de la imagen-cine domesticada por el uso y el consumo.

- 2 Un trabajo pendiente, definir y ubicar esas categorías un tanto vagas del cine, ¿qué elementos las constituyen como tales y las diferencian?: ¿los modelos de producción? ¿los canales de difusión? ¿las características estéticas? ¿la ubicación en momentos históricos determinados?

Pero bien, ¿de qué se trataría esta imagen-video que vendría a replantear la estética del audiovisual desde el uso de las nuevas máquinas electrónicas? En principio, de la construcción de una imagen basada en la manipulación y la multiplicidad. El “montaje” (como procedimiento conceptual sigue siendo el mismo que el del cine) posibilitado por las máquinas de la tecnología electrónica del video, permite con una facilidad hasta entonces inédita la manipulación y la intervención sobre las imágenes (variación del croma, luminancia, distorsión de las formas, etc.), y la composición de esas imágenes en simultáneo, es decir, haciendo convivir al mismo tiempo en la pantalla una diversidad de imágenes a través de recortes o superposiciones. La manipulación “plástica” de la imagen y la composición-mezcla en simultáneo son entonces una marca evidente de esa estética (¿propia?) del video, con su consecuente disolución del discurso “realista” del cine en función de una concepción más plástica de la imagen y de la ruptura con las cadenas enunciativas lineales de la narrativa tradicional.

De cualquier modo, si el estallido de esta imagen fulgurante y excesiva se presenta como la consecuencia estética de nuevos dispositivos y procesos creativos, puede rastrearse muy fácilmente en el cine la puesta a prueba de conceptos similares o idénticos, aunque claro, efectuados en la práctica con otros medios tecnológicos y en procedimientos más complicados. El montaje vertical planteado como la convivencia de varias imágenes en un mismo espacio-pantalla, había sido ya trabajado tanto por Abel Gance como Dziga Vertov, planteado también por Sergei Eisenstein para un proyecto no realizado (*La casa de cristal*³), y ampliamente puesto en forma por cineastas de la corriente experimental como Stan Brakhage o Kenneth Anger entre muchos otros. La manipulación y desnaturalización de la imagen también era un terreno ya ampliamente transitado desde la vanguardia y su obsesivo interés en trascender la superficie de lo real. Y las estructuras enunciativas no lineales igualmente tenían ya una larga tradición desde Jean Epstein (*El espejo de las tres caras*, 1927) hasta *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais.

3 Eisenstein, Sergei: *Glass House. Du projet du film au film comme projet* (Dijon: Les Presses du réel, 2009).

¿Se puede hablar entonces de una estética del video propia, surgida de las posibilidades del nuevo dispositivo? En algún sentido seguramente sí, ya que la disposición mucho más directa de estos recursos (en el cine se trata de procesos fotográficos más laboriosos y diferidos) y su puesta en forma en directo, en tiempo real (crear y pensar al mismo tiempo) permite la configuración de formas y estructuras audiovisuales hasta entonces casi impensadas por las restricciones de las máquinas (ahora con el riesgo lógico del abuso y la canalización de los recursos). Como contrapartida, al enorme abanico de posibilidades plásticas de esta imagen se le oponen su baja resolución y su característica apariencia plana, escollos subsanados desde ya por su natural vocación des-representativa, antinaturalista por excelencia, imagen que se exhibe como tal, desnudando su composición material. A todo esto, además, se suma como propia la posibilidad del registro y grabación en cinta magnética de un tiempo casi ilimitado (por la duración del cassette y por el bajo costo) a diferencia de la duración mucho más restringida del rollo de película cinematográfica.

Cabe destacar también, en lo referido al dispositivo video, y tal vez como un rasgo definitorio de su posible estética aunque a veces relegado a segundo plano, el carácter que adquiere el propio proceso creativo en relación directa con la tecnología y con los decisivos bajos costos de producción. El artista/operador/videasta se relaciona con las máquinas casi a modo de prótesis, de extensión de su cuerpo y/o su cerebro; testimoniando evidentemente en el devenir de la obra las huellas del mismo proceso de su construcción. Todo video, en cierto sentido, rinde cuentas del proceso a través del cual fue puesto en forma, de allí la huella, el trazo, la marca, el testimonio autorreferencial de un proceso pensado durante el trabajo mismo, un gesto definitorio que parece negar la posibilidad de generar imágenes justas. Lo que queda entonces es apenas la intención infructuosa, el deseo destinado al fracaso de construir imágenes suficientes. Casi siempre, el video se constituye entonces como una imagen en proceso de conformación no resuelto, como una imagen siempre a punto de serlo, a un paso de concretarse, pero que logra exhibirse apenas como una serie de trazos o huellas que en su devenir sugieren solamente la posibilidad de esa imagen (esa, otra, o ninguna, es posible también, el juego está abier-

to). Una imagen-video múltiple que sólo se encarnará de algún modo si el espectador, haciéndose cómplice del sistema interno de la obra, construye una imagen mental propia a partir de los puntos esbozados por el autor durante ese proceso de búsqueda y creación insuficiente. Allí, el autor se enuncia a sí mismo operando en relación directa con el dispositivo, en la soledad del creador, más cercano al poeta o al pintor que al cineasta (aunque en el cine experimental esto ya se manifestaba, pero aquí, es claro, por las características técnicas del propio dispositivo, se potencia). Y allí finalmente todos esos trazos difusos, esos rastros esquivos del proceso, las idas y vueltas, las pruebas y los errores, las acciones concretadas y las descartadas, todo la agitación interna movilizadora en el proceso creativo busca hacer sistema para cristalizar en una obra-video.

2. EL VIDEO NO ES TV

Podría afirmarse ya que la imagen-video tiene entonces sus características propias, su identidad, su impronta específica construida sobre las bases de una hibridación omnívora y creciente. Música, pintura, y escultura, fusionan sus propuestas espaciales y temporales mediante el uso del dispositivo-video generando una imagen electrónica de características inusuales y perfectamente identificables como producto específico de una tecnología determinada. Si el video aún plasma como el cinematógrafo y la televisión las huellas de lo real dispuesto frente al objetivo de la cámara (aunque con menor definición, menor “calidad”), aquí la naturaleza misma del dispositivo tiende a tratar esa imagen “tomada” de lo real no ya como una célula indispensable para la representación, sino apenas como un elemento más (prescindible también) que pasará a insertarse en un proceso des-representativo cuyo resultado es una imagen-video consciente de su naturaleza artificial; esa imagen video (que no es la única posible) constituida desde la coexistencia de diversas capas de imagen en un mismo cuadro, y de imágenes de por sí susceptibles de ser transfiguradas hasta el aniquilamiento, manipuladas hasta la disolución absoluta del referente en pos de una suerte de abstracción electrónica. El dispositivo video, por sus características tecnológicas, asume entonces para sí la capacidad de

una desfiguración que pretende instaurar otro régimen de la mirada pensado, en primera instancia, en oposición a quien le brindara sus elementos técnicos, la TV; allí, en ese punto, se vuelve contra la estética televisiva asumiendo esa oposición como eje de su discurso.

No sería este el espacio propicio para discurrir sobre la TV, sobre su estética y sobre sus particulares formas narrativas, se correría el riesgo de caer en lugares comunes y afirmaciones pueriles por la brevedad del abordaje. Aún así, cabe sentar ciertas ideas que la configuran y la definen, y que, por oposición o negación, el video arrastra con todo su peso para exhibirlas descarnadas y construir desde ellas mismas la imagen de su reverso, su espejo negativo. Así, si la televisión agrega algo determinante a la imagen-cine, esto que superpone violentamente es la inmediatez, el en vivo, el aquí y ahora. Si el cine le sumaba el movimiento (y con él el tiempo) a la fotografía, la TV como siguiente fase de la evolución técnica de las imágenes le suma al cine la transmisión inmediata. Esa imagen ya no sólo reproduce los pliegues de lo real y sus modulaciones temporales, sino que además lo hace en el preciso momento en que esas modulaciones se producen y desde cualquier distancia. El sueño de Dziga Vertov con su Cine-Ojo no era entonces otro más que el sueño de la TV, pero seguro, no de la TV en su forma dominante instaurada años después, sino de una TV que se construya a sí misma desde esos rasgos específicos, la ubicuidad y la inmediatez.

Pero pensar la televisión implica, en primera instancia, pensar en su determinante función comunicacional y en la presencia dominante que tiene en todos los hogares del planeta. Así, esa ubicuidad, esa omnipresencia que no discrimina idiomas ni culturas, le imponen en cierta medida la construcción de un modelo enunciativo simple y de alcance global, desprovisto por eso de toda intención de búsqueda y de diferenciación, privada casi tajantemente de la posibilidad de prestarse al juego estético de su propia materia constitutiva. De ahí, de esa necesidad de simpleza y eficacia “universal”, y de esa privación casi excluyente de toda posibilidad de construcción estética, es que la TV queda indefectiblemente ligada a una cuestión de utilidad comunicativa y se separa abiertamente del campo artístico. Pero, aún así, es innegable que hay una estética televisiva reconocible construida sobre el anudamiento de otras fuentes expresivas que la preceden.

Si la televisión construye su imagen tomando rasgos prestados del cine, y hasta del teatro, lo hace también y en mayor medida de su pariente más cercano, la radio. El aparato de TV y el flujo incesante de su programación, se asemejan más al aparato radiofónico que al dispositivo cinematográfico, su función es similar. El rol de la TV es estar presente más allá de la necesidad de un espectador cautivo frente a ella. Su misión primera es no ser apagado nunca, poblar el espacio sonoro del hogar y rellenar un mínimo espacio visual con imágenes que sirvan de soporte al sonido dominante, pero a condición de que no lo obstruyan, de que no sean requeridas para así poder perpetuar su presencia sin necesidad de una mirada. Así, la fragmentación, la velocidad, el exceso, la homogeneización, la banalización, el vacío; todos rasgos negativos visibles que se perciben con claridad en el flujo diario y continuo de la TV para sostenerse en su función. Y así también estas marcas indelebles, atravesadas por esas características tecnológicas que la hacen particular (la transmisión inmediata), se convierten en una fuente posible para la constitución de una “otra estética” televisiva que, paradójicamente, no encontrará su lugar en ese medio. El primer programa del videoarte, en gran medida, es reinventar ese medio desde sus especificidades tecnológicas en oposición a su vaciamiento estético.

Tal vez sea historia conocida, pero Nam June Paik, músico pionero en la utilización artística del dispositivo videográfico, es uno de los principales exponentes de esa apropiación negativa de la estética televisiva. Tanto en sus instalaciones como en sus videos para proyección monocal, Paik construye desde una visión crítica de los medios de comunicación, una estética-video basada en el ruido, en la interferencia, en la deconstrucción a veces paródica de los formatos enunciativos propuestos por la televisión. Tanto en *Suite (212)* (1975-1977) como en *Global Groove* (1973), tal vez dos de sus obras clave, el artista coreano compone un *collage* desenfrenado en el cual la referencia a los formatos de la programación televisiva se convierte en un sistema elo-cuente para la (des) composición de sus imágenes. Una especie de *zapping* rige la estructura fragmentaria y discordante de esas obras. Presentadores, entrevistas callejeras, publicidades, *performances*, números musicales; todo el arsenal estereotipado de la programación diaria de la TV es aquí puesto en perspectiva mediante la violencia ejercida

sobre sus características ópticas habituales. El montaje fragmentario pone en relación situaciones diversas en las cuales la máquina-video se obstina en construir una imagen múltiple mediante superposiciones, recortes y *chromas*, y distorsionando las características figurativas de la imagen a través de procesos electrónicos en los cuales el color y las formas se vuelven cambiantes, en movimiento incesante, esbozando apenas el valor referencial que contenían originalmente. Así, si un “presentador” habla a cámara, se produce una transmutación de los valores habituales de la palabra y del rostro ordinario de la TV. Aquel rostro televisado del presentador (que no es, claro, la imagen-afección del primer plano del cine), que en ese medio pierde su personalidad para ofrecerse apenas como sostén y vehículo inocuo de una palabra perfectamente radiofónica, en la obra de Paik se invierte y se transforma en el fin (como objetivo y cierre) de la representación. La palabra televisiva se revela inútil, vana, mentirosa, y esa imagen anulada del rostro en primer plano se convierte en el eje de la descomposición visual; son aquí sus evoluciones morfológicas y sus desfiguraciones cromáticas lo que reclaman la atención del espectador. El rostro maltratado, deshumanizado, vuelto imagen abstracta, desplaza el eje hacia su materialidad electrónica y desnuda a la palabra vacía de la TV (la voz del presentador duda, se corrige, ríe y vuelve a empezar). El *zapping* propuesto como estructura de montaje nos puede llevar luego hacia alguno de los varios números musicales. Estos parten en general de músicos y bailarines ejecutando piezas de *World Music*, y sus cuerpos, ataviados de indumentaria típica, se incrustan en fondos múltiples y cambiantes destruyendo una cierta idea de “identidad” para llevar a primer plano el carácter globalizador de una imagen televisiva que a todo lo vacía y lo homogeneiza indiscriminadamente. También la imagen de sus cuerpos será violentada tornándose abstracta, y allí ya ningún rastro humano óptico, apenas esa música tradicional que sigue sonando sobre una imagen que ya a sido privada de todas sus características figurativas originales. También, casi a modo de puntuación separando algunos de esos bloques mencionados, la publicidad irrumpe violentamente como en la fragmentada grilla televisiva. Pero, generando una especie de extrañamiento, se tratará fundamentalmente de comerciales orientales que publicitan productos norteamericanos.

La inserción masiva de los medios de comunicación y la globalización/homogeneización de las estéticas y los discursos son ejes de un enunciado puesto en forma a través de la composición de una imagen electrónica fluyente y casi (por momentos) abstracta. La *TV Negativa*, la llamaría el mismo Nam June Paik.

Otros autores, desde Wolf Vostell⁴ (aunque este en el campo de las instalaciones y la performance) hasta Antoni Muntadas, desarrollarían esta línea que liga discursivamente el video a la TV, hurgando en las posibilidades des-representativas del dispositivo y en su relación-oposición a las formas específicas y dominantes de los medios de comunicación. Allí, a través de diversos procedimientos, el video revela la parte en sombras de la TV. La palabra vacua, la verborragia permanente que enlaza a la televisión antes con la radio que con el audiovisual, es invertida para mostrarse como un ruido destinado a llenar un espacio sonoro en el cual el silencio y la pausa deben quedar excluidos. La imagen, elemento prescindible que pasa a formar parte decorativa del aparato-mueble (el especialista, el presentador, encuadrados sin sorpresas ni sobresaltos), puede ser reinscripta mediante alteraciones que le otorgan un estatuto plástico; y si tampoco es aún un vehículo informativo, pasa a ser al menos la materia expresiva que sostiene la obra desarticulando su naturaleza. También lo no mostrado, lo que está allí sólo para no ser visto, para puntuar apenas esos bloques homogéneos en los que todo vale lo mismo (los créditos finales, por ejemplo), puede convertirse igualmente en el elemento expresivo cargado ahora de otro valor comunicativo, vuelto información y discurso crítico, como en los videos *Credits* (1984) y *Warnings* (1988), de Muntadas⁵. O la percepción del tiempo en el proyecto *Reverse Televisión*, de Bill Viola, donde lo que invade la pantalla es ese campo siempre ausente, la presencia del mismo espectador de TV, inmóvil y en silencio, ubicado frontalmente, interpelando directamen-

4 Su instalación *6 TV Dé-collage*, de 1963, es considerada una de las obras fundacionales del videoarte, junto a las del coreano Paik.

5 En *Credits* y *Warnings* Muntadas se apropia de los créditos de programas televisivos, y de las advertencias que anteceden a los filmes para uso hogareño, alternativamente, y los recontextualiza convirtiéndolos en el eje del discurso.

te al verdadero espectador asaltado por esa imagen discordante que quiebra abruptamente la lógica del imparable flujo de la grilla televisiva. Así el tiempo, la detención, el silencio, la relación del lenguaje con la imagen, el rol pasivo del espectador frente al aparato; desde Paik hasta Muntadas, Viola, o Gary Hill, el discurso homogeneizante de la TV es absorbido para mutar en mirada crítica sobre sí mismo. Y, tal vez paradójicamente, ese video (y esos videastas) pretende entrar en la misma estructura televisiva para ponerla en crisis (como desde el cine lo intentarían Rossellini, Godard y Kluge), pero la TV no deja espacio, no permite esa detención reflexiva, no hay tiempo; el flujo permanente no se puede detener porque su propia esencia es justamente esa ya esbozada: la fragmentación, la velocidad, la indeterminación, la homogeneización, y el vacío de un aparato que amuebla el hogar y anula la posibilidad del silencio.

3. EL CUERPO DEL VIDEO

Más allá de esta concepción del video como negativo de la TV (como un reflejo distorsionado que revela su banalidad) puesta en práctica con sus propias herramientas, y de la aparente necesidad de alejarse de la tradición audiovisual encarnada por el cine, resulta aún indudable su adscripción al desarrollo histórico de las estructuras audiovisuales encarnado por el dispositivo cinematográfico y su tecnología fotoquímica. Pero algo, de todos modos, es evidente: las características propias de la imagen y los procesos a través de los cuales se la trabaja son otros, y muy diferentes. La imagen electrónica tiene sus propiedades, su textura, su materialidad, su presencia, y ninguna de esas características es igual a las de la imagen fotográfica. De igual modo los procedimientos aplicados a sus transformaciones y evoluciones son radicalmente diferentes. El dispositivo ahora en uso, producto de ese cambio violento del fotoquímico al electrónico, instaura sí, indudablemente, nuevas técnicas procesuales determinadas por las máquinas y por las características intrínsecas a la imagen-video.

El tiempo (y a través suyo el espacio y la red de interconexiones producidas), nuevamente, es una de las variables importantes que logran redefinirse a través de los aparatos y sus posibilidades de registro

y grabación. Esa posibilidad abierta por el video de registrar y grabar en cinta casi sin límites de duración, determina también otras de las modalidades que imperan en las edades tempranas del video como manifestación artística. El video perfomático, el de Vito Acconci o Bruce Nauman, por ejemplo, se apropia de esa posibilidad y radicaliza lo que en el cine, aunque a veces buscado (Andy Warhol, por ejemplo; y Alfred Hitchcock, casi en sentido opuesto dentro de la narración orgánica, con *La sogá*⁶), se topa indefectiblemente con el límite de su capacidad material (la duración de un rollo de película). Aquí la cámara inmóvil registra un lapso de tiempo que se extiende hasta lo impensado, mucho más allá de lo en apariencia requerido por las acciones puestas en juego, sobrepasando muchas veces la capacidad de resistencia espectral. La imagen-tiempo del video, es, en ese sentido, mucho más radical que la del cine, la reinventa casi al abolir en gran parte aquel límite material de la película (aquí el límite es el *cassette* de cinta magnética, un límite igualmente concreto, pero su capacidad desborda muchas de las expectativas estéticas propuestas).

La relación establecida ahora entre autor, cuerpo, cámara, espacio y tiempo, se reconfigura en función de la especificidad técnica del medio. El video perfomático de Acconci o Nauman desvincula violentamente al cuerpo representado de la funcionalidad que se le otorga habitualmente en el cine narrativo y en el cuadro televisivo, lo ubica en un espacio abstracto que es incapaz de actualizar acciones concretas. Este cuerpo no es el cuerpo de la pose cotidiana, no es el cuerpo ordinario del cine narrativo clásico, no tiene pasado ni lineamientos psicológicos; tampoco es el “busto” televisado para servir de soporte a la verborragia. Este cuerpo en cambio se exhibe en un presente continuo que lo desliga de la historia y lo relaciona directamente con la mirada del espectador mediante su accionar, hasta en ocasiones lo interpela directamente mediante la mirada a cámara y la palabra (como en Acconci). Aquí, ese cuerpo, el del mismo autor, es capaz de controlar sus propias evoluciones mientras se observa “en directo” en un circuito cerrado de video, y se expone crudamente sin otro motivo ni otra función más que la de ofrecerse a la mirada desprovisto de iden-

6 *La sogá* (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1948).

tividad, puro cuerpo abandonado a un tiempo continuo y extenuante, y enmarcado en un espacio abstracto definido por los límites de un cuadro inmóvil y obsesivo dentro del cual opera generando relaciones banales (pasos rítmicos a través de un cuarto, recorridos geométricos). El cuerpo del video, aquí, es un territorio sobre el cual se puede operar (a veces violentamente) para desvincularlo de la funcionalidad ordinaria y convertirlo en objeto desnudo de la mirada propia y la ajena. Un juego de relaciones, una puesta en situación que, antes que “narrar” un cuerpo en el marco de su historia, lo ubica (o se ubica) en un proceso de búsqueda constante, lo pone en situación para descubrir nuevas relaciones no funcionales entre cuerpo y espacio, entre el cuerpo y los bordes de la imagen, y entre ese cuerpo y el espectador.

Pasado este primer período del video focalizado en la búsqueda de especificidades que lo desvinculan de la tradición audiovisual, y cimentadas en ese proceso ya las bases de una estética posible que podría pensarse finalmente como el replanteo de ciertos conceptos cinematográficos a partir de las posibilidades técnicas del dispositivo electrónico de la TV, el videoarte como tal se permitirá pensarse y reconocerse como un producto híbrido y adscribirse a un linaje genealógico más amplio. El reconocimiento de su pertenencia a la historia del audiovisual experimental le permite ampliar sus horizontes y replantear estructuras narrativas y poéticas desde la plena conciencia de sus facultades intrínsecas.

4. EL CAMPO DEL VIDEO

Una cuestión tal vez un tanto al margen: definir el campo del video no es tarea sencilla, como tampoco lo es hacerlo con el cine experimental o con todas esas corrientes que no se adscriben a los modelos institucionalizados en formatos ya claramente delineados para el consumo seguro y masivo. El del video es un campo en devenir constante, los límites de su estética no se encontrarían prefijados, no hallarían ese modelo posible, sino que, por el contrario, se redefinirían constantemente en función de cada obra que sea capaz de proponer formas destacables y personales según los usos creativos que haga del dispositivo en cuestión. Así, un posible abordaje de sus características se ve

ampliado y transmutado permanentemente, según el descubrimiento y el conocimiento de obras y autores que desde su perspectiva singular promuevan una cierta violencia sobre las estructuras enunciativas vigentes. Y allí, una cuestión clara se impone entorpeciendo ese abordaje: el campo del video se desarrolla en los márgenes de los circuitos de consumo, propuesto por artistas que se manejan en relación directa con el dispositivo y muchas veces reclusos en ámbitos de un entorno cotidiano, desligado de las plataformas de producción convencionales. Esas obras, esos autores, muchas veces y claramente, no llegarán a ser difundidos de modo efectivo, sino que quedarán reclusas en circuitos relacionados casi con lo estrictamente marginal y muchas veces hasta con lo íntimo (casi lo “familiar”). De allí, el conocimiento del campo del video y las posibilidades de su estudio, dependen de obras y autores legitimados por los circuitos del arte oficial, lo cual desde ya implica la predeterminación de una estética particular avalada o instituida por los especialistas que responden a las necesidades del mercado artístico. Entonces, lo que podemos abordar como campo del video es, en primera instancia, no ese devenir constante de una forma libre y personal, sino por el contrario una forma que muta pero según la arbitrariedad impuesta por la legitimación de los circuitos del arte contemporáneo. Habrá, siempre, una corriente expresiva oculta que no logra insertarse en las necesidades de un circuito que, aunque periférico a la megaindustria audiovisual del cine, no deja de ser un mercado anclado en su lógica utilitaria con su imposición de formas estéticas determinadas. Pero no hay modo, la estética desarrollada en el campo del video no sería, a fin de cuentas, otra más que la percibida desde las obras visibilizadas por el motivo que sea, válido o no. Lo demás queda en el terreno de la pura especulación.

Hay que partir entonces de allí, de este territorio ya demarcado por la legitimación. Y hay obras y autores, en ese espectro visibilizado que, por su particular abordaje de las características intrínsecas de la imagen electrónica, configuran una especie de aproximación reflexiva a las consecuencias estéticas de esas especificidades técnicas del dispositivo videográfico. Los videos de Bill Viola, Peter Campus, Zbig Rybczynski, o Woody Vasulka, por ejemplo, entre la década del 70 y la del 80, ponen de manifiesto la posibilidad de aplicar las figuras videográficas a la

constitución de una imagen autorreflexiva, a una búsqueda que insiste en definir, de algún modo, las funciones que puedan proponer aquellas figuras electrónicas en la constitución de un “otro” régimen audiovisual, diverso al del cine y al de la TV. Así es que en estos autores la propuesta se focaliza, casi estrictamente, en la aplicación de las novedosas figuras-video al ensayo permanente de una definición de su campo de trabajo específico, de las particularidades de su imagen, de una estética posible. La deconstrucción del dispositivo, como había sucedido en el cine estructural en la década anterior, es la norma sobre la cual se asientan las obras. De esta manera, la simultaneidad lograda mediante la mezcla de imágenes (sobreimpresiones y recortes), el registro en directo, y la posibilidad de generar imágenes puramente electrónicas sin utilizar dispositivos de registro, se imbrican entre sí para ejecutar diversas configuraciones que pongan de manifiesto el carácter de una imagen que ya no es aquella imagen figurativa del cine clásico, una imagen que no respeta la unidad espacio-temporal ni la linealidad narrativa, y que, aunque aún pueda contener huellas de elementos representativos, se obstina en exhibir su materialidad, su presencia plástica como imagen, como pura construcción significativa. La única realidad posible, aquí, es la realidad de esa imagen, y tras ella la de la conciencia que le ha dado forma, como un triunfo de la subjetividad por encima de los avatares de la transparencia instaurada por el cine.

La multiplicidad, allí, se erige un poco como el eje visible. La construcción a partir de la simultaneidad espacio-temporal posibilitada por el dispositivo en uso; la constitución de una imagen compuesta por muchas imágenes coexistentes a través de la superposición, el recorte, y el *chroma*. Y es esa simultaneidad (no exclusiva del video, claro, ensayada ya en cine por otros medios), lo que constituye la posibilidad de abrir el camino a nuevos formatos expresivos basados estrictamente en esa figura, a una nueva “puesta en escena” (¿cabe aún la expresión?, ¿era ya válida en el cine narrativo?) no lineal más ligada a los procesos mentales (la memoria) que a la continuidad narrativa. No es entonces que el cine nunca haya ensayado estos conceptos ligados al montaje vertical, sino que por la facilidad con que el dispositivo electrónico permite su aplicación, se abre el camino hacia otra puesta en forma que puede, igualmente, implicar ciertos riesgos; el riesgo de la banali-

zación y el vaciamiento de esas figuras a través del uso indiscriminado. Lo que en el cine quedaba reservado a momentos particulares, en el video (y mucho más aún en el digital) se ofrece como una herramienta al alcance de casi cualquier operador mínimamente entrenado y con un aparato de uso cotidiano.

Viola, en videos como *The Reflecting Pool* (1977-1979) o *Ancient of Days* (1979), construye una imagen en la cual el tiempo y el espacio se (re) configuran de un modo muy diferente al de la percepción natural que tenemos de ellos. El dispositivo-video y sus figuras expresivas abiertas por la técnica operativa resultan en una imagen que ofrece otras formas: tiempo múltiple y espacio reconfigurado. Un movimiento mecánico continuo que establece una unidad espacio-temporal allí donde sólo hay asincronía y discontinuidad, un mismo barrido de cámara que construye en su devenir la idea de un espacio sometido a una lógica temporal propia, extraña a la cronología habitual (*Ancient of days*). Un espacio que se parte sutilmente a la mitad, abierto en dos porciones de imagen que hacen convivir, cada una por su lado, temporalidades diversas sin quebrar la idea de unidad (*The reflecting pool*).

Peter Campus explorará también variadas formas de insertar su cuerpo en la imagen, construyendo un espacio electrónico en el cual ese cuerpo ha dejado de ser también aquel cuerpo ordinario del cine, aquel cuerpo que se encuentra en relación con un espacio concreto y reconocible, capaz de actualizar sus acciones y volverlas realistas para narrativizarlas. Por el contrario, este cuerpo esbozado por Campus, es un componente de la imagen susceptible de ser multiplicado, partido, rasgado, desnaturalizado. Y todo sin consecuencias; si se rasga se puede volver a unir, si se multiplica, igualmente, podría desmultiplicarse inmediatamente. Este cuerpo desdramatizado participa, solamente, de un acto narrativo casi abstracto, un acto que se designa a sí mismo y que designa a la imagen como tal. Como el Cine Moderno en sus variadas formas, en el campo video se destituye ese sistema de emociones comunes del cine narrativo, no hay risa ni llanto ni temor; si alguna emoción se suscita, esta pertenece al terreno subjetivo de la pura participación estética del espectador, y al de la complicidad intelectual de saberse participante de un “otro” pacto espectadorial que nada tiene que ver con la identificación.

Esa imagen múltiple, ese espacio-tiempo no lineal, ese cuerpo desdramatizado, constituyen una base de figuras sobre la cual ciertas obras hacen un recuento para programar otro régimen de la puesta en escena en el audiovisual, pensado específicamente desde el dispositivo electrónico. Woody Vasulka, David Larcher, y Zbyg Rybczynski, por ejemplo, hacen un inventario de recursos técnicos y consecuencias estéticas y proponen formas narrativas o ensayísticas en las cuales esas figuras intervienen ya no sólo de modo autorreflexivo, sino que participan ya de configuraciones pensadas desde ellas pero con otros fines expresivos que las exceden, pero que, en un mismo movimiento, no dejan de volver sobre sí mismas para (re) definir y expandir sus posibles aplicaciones. La obra de Rybczynski es clara en ese aspecto, con *Media* (1980), en un minuto memorable, define la relación campo/fuera de campo en la imagen electrónica; con *Tango* (1980) compone ese universo múltiple y desmesurado en el que todos los tiempos coexisten en un mismo punto; con *Nowa Ksiazka* (1975) construye una *patchwork* de video vigilancia, una trama de vistas dispersas que componen una totalidad bajo la mirada omnipresente del video. Cada obra del polaco compone una trama narrativa inusual basada en la desarticulación electrónica del espacio-tiempo, e instala una reflexión posible en torno a las aplicaciones estéticas del dispositivo. Si bien se encuentra más adscripto a ciertas figuras de la narrativa cinematográfica, su imagen redefine también esas mismas estructuras bajo la idea de una “cuarta dimensión” construida a través de las funciones propias del dispositivo. De *Tango* a *Orkiestra* (1990), construye una narrativa virtuosa y deslumbrante, que nunca reniega del humor, y que pone en escena acciones múltiples en las que el tiempo se desarticula por la simultaneidad y el *loop*. La particular narrativa de Rybczynski remite directamente al imaginario cinematográfico, pero mediante la conciencia del uso del dispositivo electrónico y de sus posibilidades estéticas lo transforma y lo dispara hacia ciertos confines difícilmente alcanzados por el cine de la narración orgánica.

Vasulka, por su parte, define al video como *El arte de la memoria*⁷ (en el video que lleva ese título), construcción discursiva no lineal en la

7 *Art of memory*, Steina y Woody Vasulka, 1987.

que la memoria personal y la memoria colectiva se imbrican haciendo uso de imágenes heterogéneas, desde fragmentos que remiten a la puesta en escena cinematográfica, hasta imágenes abstractas logradas mediante procesos electrónicos, pasando para la utilización de archivos públicos del cine. Todo un entramado en el cual la representación y la des-representación se fusionan en imágenes fluyentes que no se adecuan a los conceptos de la narración orgánica, sino a un régimen de la fragmentación y el *collage* en el cual priman las asociaciones mas ligadas a los procesos mentales, a la memoria y al salto arbitrario de ida y vuelta entre las diversas capas de pasado. Larcher, en *Granny's is* (1989-1990), aplica la figura de la simultaneidad para testimoniar el proceso de una puesta en escena imposible: la restitución de su abuela ya muerta al espacio concreto que la mujer habitaba. Así, el cuerpo del mismo realizador se pone en escena preparando ese espacio, manipulando el dispositivo en un procedimiento descubierto sobre la marcha, a prueba y error, hasta ir configurando una imagen-video plagada de agujeros y recortes, un *patchwork* electrónico que destruye la unidad espacial y reconfigura la percepción del tiempo. Todo, en ese espacio vuelto esquirlas de sí mismo, convive y muta permanentemente, todos los tiempos, y la abuela vuelve a su espacio constituyendo una puesta en imagen en la que el “medio” se ha vuelto *medium*, invocador de fantasmas, dispositivo mágico (ahí está también, la figura recurrente del “alquimista” con su bola de cristal, constituyendo a esta figura geométrica en uno de los ejes visuales de la obra: la lente de la cámara como esfera mágica).

Si bien estas propuestas de una estética video ligada a la reconfiguración y la disolución espacio-temporal y a sus consecuencias enunciativas, se podrían pensar como propias de su campo estético/tecnológico, es cierto también que estos conceptos habían sido abordados, por otros medios, en el cine, sobre todo en el llamado Cine Moderno (y también históricamente, claro, en las corrientes experimentales). *El año pasado en Marienbad* y *Je t'aime, Je t'aime* (1968), de Alain Resnais, *L'immortelle* (1963), de Alain Robbe-Grillet, gran parte del cine de Raul Ruiz⁸; varias obras y autores podrían mencionarse en relación

8 En *Combat d'amour en songe*, de 2001, Ruiz lleva al extremo sus estructuras narrativas no lineales en las que diversos universos estallan y se enlazan produciendo un

a esa concepción de un relato no lineal y a la coexistencia de diversas capas temporales o de indiferenciación realidad/fantasia, arrastrando a todo el conjunto al territorio de la más pura subjetividad y la indeterminación. El video, desde ya, no inventa esos conceptos, pero sí los lleva hacia otro terreno estético posible, y desde una imagen electrónica que tiene sus propias características, su propia materialidad propensa a la manipulación y al desfasaje. Un desfasaje audiovisual generalizado (donde la composición orgánica queda excluida) que exige del espectador el trabajo esencial de completar el proceso de construcción de la obra. Así, pensado entonces como un campo específico tecnológico-expresivo, el video sería ese terreno propicio para la manipulación, las contaminaciones, las hibridaciones, los extrañamientos; la disolución de ese “real” propuesto históricamente por el cine narrativo. Y ya no sólo en lo referente a la banda de imagen; el sonido, desligada ya la imagen de las ataduras de la mimesis, se libera también de sus correspondencias habituales, asumiendo un estatuto diferente al de la concepción sonora tradicional.

Si entonces, en el uso estético más extendido del video, la imagen ya no es un índice de lo real, si la figuración se diluye y desaparece en los juegos plásticos de la electrónica o la síntesis numérica y la autorreferencialidad, ¿a qué imperativo debe responder el campo sonoro? A ninguno dictado por la lógica del mundo, sino indefectiblemente a las necesidades y posibilidades expresivas de la materia. Pura subjetividad. A la imagen transfigurada de difícil reconocimiento podría corresponderle el sonido-ruido inidentificable. Y no se sería correcto hablar ya, tampoco, de un desfasaje en sentido estricto (como el desfase audiovisual transitado por el cine, en Marguerite Duras, por ejemplo, o en el primer Resnais). No hay corrimiento, sino por el contrario la necesidad de intersección, de acercarse al otro campo. Otorgarle sentido, dotarlo de una idea, o atribuirle potencias afectivas (y efectivas). El desfasaje, en esta incongruencia audiovisual, ya está dado de antemano entre las dos bandas. No hay correspondencia previa de la cual partir. Nada queda (o poco) de la lógica audiovisual del mundo externo. El trabajo sobre ambos campos buscará en cambio redireccio-

narlos, hacerlos converger en un territorio común. Anular el desfase en función de una nueva correspondencia arbitraria.

En estos mundos enrarecidos, en los que lo “real” es llevado a la ruina y a la desintegración, las correspondencias visuales y sonoras se juegan en otro terreno. Se forjan en un más allá de la percepción natural. En un territorio de la pura construcción mental y tecnológica, en su intersección. Se parte de un “otro mundo” (interno) para hablar de éste, y en aquél las bocas que gesticulan no necesariamente respiran palabras, ni las puertas que se abren chirrían, ni los vidrios que se rompen exhalan estallidos. En aquel mundo abstracto, el de la pura construcción videográfica (como en el de la pura construcción cinematográfica), las imágenes y los sonidos responden a otras lógicas. Tantas lógicas como constructores de mundos.

La imagen-mundo, o la pantalla-cerebro, es un territorio en guerra. Una batalla por perder, inevitablemente, pero con el fin de establecer otra nueva (para perder luego mejor...). En estos casos en los cuales la manipulación extrema o la directa creación de imágenes no figurativas desembocan en la más pura abstracción, resulta obvio que no se exigirá de la banda sonora una ligazón referencial, una existencia atada a la sonoridad del mundo externo. Aquí, el sonido, es otro campo abstracto que competirá o completará a la imagen, según sus atributos y sus funciones. Las posibilidades son infinitas y, por cierto, incatalogables (en estas configuraciones la música tonal, cuyas potencias afectivas se ven sometidas a una codificación, ha de estar casi prohibida. Su función sería, desde ya, indefectiblemente restrictiva y predominaría en la percepción espectral como refugio tranquilizador por sobre la indeterminación de la imagen).

Sin embargo hay otros casos en los cuales la imagen guarda rasgos figurativos, muchos o pocos, da lo mismo; pero aquí lo que vemos remite irrevocablemente a nuestro entorno “real”. Al mundo. Y el mundo, a nuestros oídos, tiene su propia banda sonora. Y allí es donde comienza a desarrollarse esa lucha imperiosa por la creación de sentido a partir de los cruces y desvíos entre banda sonora y banda visual. El desfase contra la redundancia. Una banda de imagen que se designa a sí misma como imagen, y una banda sonora liberada que se perfila como elemento expresivo autónomo. El video es, en algún sentido, ese campo propicio para esos desfases audiovisuales, para la indetermi-

nación, para las hibridaciones, para la exhibición de procesos abiertos y de búsquedas personales. Un campo siempre abierto, atento a su irreductible relación con los usos del dispositivo y con la subjetividad que los pone en funcionamiento.

5. ¿POST CINE/VIDEO? (A MODO DE CIERRE)

Pensar hoy el audiovisual en relación a los dispositivos vigentes implica ya considerar ciertos usos y capacidades que exceden a los desarrollados por el cine y el video en sus formatos convencionales. La tecnología de los dispositivos digitales implanta el germen desestabilizador de otros territorios expresivos posibles en los cuales aventurarse para el desarrollo del audiovisual. Desde ya, en el campo del cine narrativo convencional, esas tecnologías son utilizadas en función de las restricciones impuestas por el formato institucionalizado (aún la idea de “transparencia”), obstinado en apropiarse de las posibilidades intrínsecas de otros dispositivos para sostener ese modo de expresión cuyo imaginario parecería agotarse dramáticamente desde la década del 80 (configurando al cine norteamericano de los 70’ como el último reducto destacable de esa corriente tan fructífera históricamente, con realizadores como Martin Scorsese, Francis Coppola, Alan Pakula y Michael Cimino, por ejemplo). El videoarte, por otro lado, también hace uso de las facilidades expresivas ampliadas con la tecnología digital para seguir su curso de experimentación personal en el terreno de la obra para proyección monocal. Pero cabe pensar, al margen de estos modelos expresivos que utilizan el nuevo dispositivo en función de pautas marcadas por las características de los dispositivos anteriores (el cine y la imagen electrónica), en el desvío posible establecido por el uso de la tecnología digital en el desarrollo de la producción audiovisual. El desvanecimiento de los soportes materiales. La interactividad gestionada en Internet y sus posibles aplicaciones a otras narrativas. Los nuevos y aún poco claros circuitos de distribución. La no menos importante posibilidad de acceder y de apropiarse de materiales históricos hasta el momento de casi imposible acceso para un espectador medio. Las facilidades de producción con equipos de uso hogareño. Hay toda una nueva red de aspectos que reconfiguran el

panorama audiovisual obligando a pensar el estado de situación general y sus numerosas consecuencias estéticas. Sin embargo, a pesar de las transformaciones radicales e inminentes en el campo expresivo del audiovisual, la idea tan mentada de la muerte del cine puede pensarse estrictamente desde un error de base: la idea de que al hablar de cine, hablamos en modo excluyente de las cadenas audiovisuales producidas desde un medio tecnológico específico y distribuidas en un soporte físico determinado.

Las estructuras audiovisuales, en todas sus formas y haciendo uso de diversos dispositivos, configuran, inequívocamente, el campo de expresión y estudio del cine (entendido en el modo amplio aquí trabajado, por fuera de una tecnología determinada). Ya sea mediante soporte fotoquímico, electrónico, o digital; ya sea en proyección para pantalla o monitor o pensado desde el territorio de los formatos expandidos; el modelo audiovisual no se agota en el formato narrativo institucionalizado para el consumo, sino que históricamente se ha aventurado en diversos terrenos expresivos en relación directa con el uso de los dispositivos en cuestión, y hoy, desde el video y las máquinas digitales, puede pensarse en realidad no en una muerte o un final, sino por el contrario en una transformación productiva a través de la cual el cine, pensado ya como territorio de expresión audiovisual libre de condicionamientos mercantiles y consciente del uso posible de las tecnologías a disposición, mostrará otras potencias renovadas para no perder nunca su vitalidad.

¿Qué es el cine? es, afortunadamente, una vieja pregunta sin respuesta concreta que deberá ser reformulada y ampliada innumerables veces, tantas veces como obras y autores destacables propongan y pongan en marcha la utilización consciente de los dispositivos audiovisuales en función de sus posibilidades expresivas. *¿Qué es el video/digital?*, sería finalmente otra (¿la misma?) pregunta a responder, y esa respuesta, desde ya, estará igualmente allí, reescribiéndose, mutando, navegando en ese discurrir constante sin asumir una forma definitiva ni domesticada (porque de eso se trata), redefiniéndose constantemente entre obras y reflexiones, y pendiente también de las evoluciones tecnológicas y de sus posibles consecuencias estéticas en el amplio terreno audiovisual.

El día en que estas preguntas se respondan con certeza, ahí sí, de seguro, habremos asistido a esa muerte tan resistida como poco probable.

MATERIALES AUDIOVISUALES CITADOS

- El espejo de las tres caras* (Jean Epstein, Francia, 1927)
Suite (212) (Nam June Paik, Estados Unidos, 1975-77)
Global Groove (Nam June Paik, Estados Unidos, 1973)
6 TV Dé-collage (Wolf Vostell, 1963)
Credits (Antoni Muntadas, España, 1984)
Warnings (Antoni Muntadas, España, 1988)
Reverse Televisión (Bill Viola, Estados Unidos,)
La soga (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1948)
The Reflecting Pool (Bill Viola, Estados Unidos, 1977-79)
Ancient of Days (Bill Viola, Estados Unidos, 1979)
Media (Zbigniew Rybczynski, Estados Unidos, 1980)
Tango (Zbigniew Rybczynski, Estados Unidos, 1980)
Nowa Ksiazka (Zbigniew Rybczynski, Polonia, 1975)
Orkiestra (Zbigniew Rybczynski, Francia/Japón/Estados Unidos, 1990)
Art of memory (Steina y Woody Vasulka, Estados Unidos, 1987)
Granny's is (David Larcher, Inglaterra, 1989-93)
El año pasado en Marienbad (Alain Resnais, Francia, 1961)

LA IMAGEN-HUELLA

ELOGIO DEL CINE EN PRIMERA PERSONA

1. PERMANECER ENTRE LAS COSAS

1

Habría que comenzar desmantelando una proposición de la que es preciso cuidarse. La imagen cinematográfica, entendida como lo es desde ciertos discursos legitimados históricamente al modo de “representación del mundo (o de la realidad)”, supone por defecto dos tipos de relaciones, ya sea la del dispositivo en uso con el mundo representado, ya sea la del sujeto-espectador con el fenómeno cinematográfico. No por enteramente falaz, pero sí por inexacta o incompleta, tal proposición encubre la culpa inaugural de una omisión determinante. La re-presentación, como tal, supone la manifestación de una suerte de signo que se agrega a lo real y que en el mismo movimiento propone su reemplazo. Se trata por ende de un suplemento arbitrario que, determinado por tal carácter (lo arbitrario de su gestión), comporta la puesta en práctica de una voluntad actuante. Esa voluntad que administra la lógica del suplemento, señala en su acto la presencia de un sujeto ausentado, aquel que propone la re-presentación de su mundo circundante. El suplemento, allí, juega su despliegue en ese límite impreciso entre lo presente ausentado y lo ausente presentifi-

cado. El sujeto filmante, en aquella proposición, es entonces aquello que se omite y que se niega, aquello que se borra, aquello que se pasa por alto para reforzar la ligazón directa entre la imagen y las cosas, sin considerar por tanto que tal asociación no es sino el producto de un deseo. Es así que la aparición del sujeto filmante como epicentro de la imagen visibiliza una tercera relación que, en realidad, sería la primera y fundacional: la compleja relación de un sujeto con el mundo mediada por el dispositivo tecnológico que delimita el campo de su saber y de sus deseos. Y allí es que la imagen cambia radicalmente su estatuto. Esta no deja de ser pura representación, puro suplemento, pero lo que en ella está en juego claramente, lo que en ella se cristaliza ahora con la fuerza del enigma, de la angustia ante lo inconmensurable o incognoscible que mueve a la voluntad, es el vector enmarañado de una relación efectiva, de una puesta en situación constitutiva que es la del *ser* arrojado al mundo, pero imbricado ahora entre las capas coaccionantes del dispositivo tecnológico. La imagen, así, se declara ahora como la representación ostensible de una relación, de una puesta en situación de un sujeto frente al mundo y dentro de él, de una voluntad concebida como potencia de actuar que realiza de modo siempre deficiente su deseo en una superficie significativa. Lo que la imagen cinematográfica dispone sobre el tablero de juego son las fichas de una representación que supone la existencia de un sujeto actuante, un Otro que es el mundo desplegado en ese acto, y un dispositivo tecnológico que se interpone entre ellos para finalmente amalgamarlos e indiferenciarlos en la misma operación resultante. Esa amalgama es la que oscila serpenteante entre la intención del sujeto, el darse desinteresado del mundo, y las prescripciones de la máquina. Lo que en la pantalla (del cine, del monitor o del *gadget*, es indistinto) se patentiza, es entonces la pura potencia de actuar de un sujeto que se posiciona frente al mundo de las cosas para tomar partido en medio de un combate. Porque no es ya estrictamente al mundo hacia donde esta imagen se dirige, no es solamente el mundo lo señalado en su imaginario, sino en cambio el *estar-en-el-mundo* de un sujeto cuya voluntad de acción se convierte en acto de cine, en imagen de un *sí mismo* que se confunde con lo Otro al interior del destello fugaz que atraviesa la superficie imaginante. Y es allí, entonces, pensada ahora desde esa perspectiva la

noción de imagen, que las relaciones propuestas en su juego se bifurcan desde el nudo de un proyecto performático.

2

Las imágenes del cine¹, concebidas como una incesante materialización de posibilidades o como un proyecto siempre irresuelto, son el resultado de una *performance*, es decir, son realidades inestables y contingentes que se producen a través del comportamiento, del actuar, de la actividad de un cuerpo híbrido (hombre y máquina) arrojado al mundo, del desenvolverse dramáticamente (lo cual no implica la existencia de una intriga lógica) en un entorno determinado abierto a la fluidez del acontecer. La imagen, como enunciación performática, puede esquivar incluso el enunciado verbal para deslizarse en el tembladeral de lo que se expresa en la ambigüedad de los gestos y las posturas, en los ademanes y en la interacción fortuita con el espacio y con los otros. De allí que el cuerpo, en ese juego de acoplamientos y desacoplamientos, pase a configurar un territorio desde y sobre el cual se puede operar libremente para desvincularlo de su funcionalidad ordinaria. Arrancado así el cuerpo de la cadena de operaciones instrumentales, pasa a encarnar el desenvolvimiento sinuoso del drama concreto y abstracto a la vez de un proceso insurgente de autoidentificación. Pero paradójicamente hay allí, en ese proceso autoidentificador arraigado en la imagen, un acceso a la generalidad del anonimato de la vida dado en el cuerpo como puro sistema perceptivo. Esta identificación bascula entre la singularidad y la generalidad, y se desliza hacia el anonimato de una vida afectiva del cuerpo sintiente dado a las cosas. Se trata por tanto de la manera llana en que los gestos corporales, los movimientos, y los ademanes de todo tipo volcados a la intemperie, constituyen la promesa del proyecto de un “yo” reconfigurado permanentemente en la ejecución continua de actos singulares y disfuncionales. Esta *performance*, desenlazada entonces radicalmente de las

1 Entendiendo aquí al cine como ese conjunto de operaciones de sentido que se ejecutan en (y entre) las imágenes y los sonidos desplegados en el tiempo, más allá del soporte material que las manifiesta.

gestiones utilitarias de la intriga, se define por la ruptura administrada en una pura actuación, pero actuación ya sin marco de referencia, sin relato que la incluya y la justifique según la lógica de los medios y de los fines reglados. Una actuación, al fin, cuyo único objetivo es trenzar el cuerpo y el espacio para ofrecer ese gesto a la máquina casi como un rito sacrificial (eso que débilmente se llama “puesta en escena”). Aquí la *performance* debe entenderse entonces en el sentido de una actuación que recusa de toda intriga para entregarse como reconocimiento siempre heterogéneo del propio sentir del *sí-mismo-entre-las-cosas*. Y allí también, por añadidura, puede entenderse como el proyecto de una autoidentificación divergente acometido desde la singularidad de un acto o de una cadena abierta de actos que recusan de la cosificación identitaria de la norma. Esta *performance* así aclarada implica también, por ende, la ejecución de actos performativos, es decir, de acciones pautadas cuya ejecución, repetida y reglamentada por la norma, instituyen la ilusión de una identidad cosificada que puede entrar así en una retícula de clasificaciones jerárquicas. Dichas actuaciones, que en su multiplicidad instauran la posibilidad de un proceso de alienación cifrado en una identificación débil diseminada y reanudada en el tiempo, abren sin embargo la posibilidad de elaborar aquello que prescriben o prohíben. Cada uno de estos actos, vueltos contra la regla en tanto desligados de las prescripciones utilitarias que reclaman al cuerpo normativo, podrían esbozar también la posibilidad emancipatoria de cristalizar un gesto singularizante. Tales actos, insubordinados por improductivos, ya no se configuran según la repetición ritual impuesta por la gramática del comportamiento social normalizado, sino que se inventan como acción inédita que, en lugar de referir al lenguaje de las estratificaciones sociales, cristalizan el pasaje de una reinención autoidentificatoria, de nuevos modos singulares del *estar-en-el-mundo*.

3

La imagen, como acontecer performático, despliega una señal provisoria que designa en su pasaje a un objeto externo a ella. Tal o cual cosa del mundo, cualquiera sea, se manifiesta en una donación precaria que será subsumida por la acción fundante de la imagen. Desde ahí

dicha cosa, entregada en el misterio de su indeterminación, se ausenta para trazar su huella (como señal de una *no-presencia*) en una nueva forma dada ahora como representación, un signo vacío que atestigua apenas la dirección de una presencia diferida, es decir, de una ausencia. La imagen allí, como acto re-presentacional, supone por lo tanto la manifestación de una señal lábil que guarda apenas un lazo tan impreciso como improbable con la cosa que intenta designar. Esa relación opaca que arrastra a la representación en el torrente performático de la imagen es la incertidumbre misma que se establece como su naturaleza. Es allí, en ese centro difuso de la relación abierta por las contingencias de un encuentro, donde la imagen halla su razón profunda, su función vinculante atestiguada por el acto de la presión mutua entre un sujeto y el mundo que lo rodea y lo contiene. Por ende la imagen es ese acto a través del cual un sujeto autoproclamado como tal asume una posición en lo real, se define a sí mismo como centro legítimo de un conocimiento determinado, y señala aquello que puede volverse “objeto” (visible) de conocimiento. Tales atribuciones no son, de ninguna manera, inherentes a esa entidad errabunda y variable denominada “sujeto”, sino que son el producto de determinadas condiciones que hacen posible la designación de un estatuto de sujeto y de un estatuto de objeto en un tiempo específico. Sujeto y objeto son entonces un efecto y no una causa. Ambos suponen los efectos binarizantes y jerárquicos (de subjetivación y objetivación) que sobre eso que se naturaliza como “lo real” generan ciertos saberes legitimados como verdaderos. La imagen, por eso, puede verse como una especie de palimpsesto sobre el cual se han inscripto y se han borroneado históricamente las huellas de ciertas condiciones generales que establecen los límites de toda experiencia posible. Y es en esa experiencia posible, asumida y determinada como tal en un tiempo histórico dado, donde se delinean los contornos de esas invenciones jerárquicas llamadas sujeto y objeto.

4

La imagen, allí, es como el pensamiento (dado que el pensamiento puede entenderse como ese acto que pone en relación a eso que se considera sujeto con eso otro que se determina como objeto). Ambos

se funden en un mismo acto. Pensamiento y representación, desde los modos y las categorías kantianas, son la forma de la experiencia posible que vincula al hombre con las cosas. Y por eso ambos también pueden revelar el sustrato de las condiciones establecidas que han permitido manifestarse de tal o cual modo a lo que se llama sujeto y a lo que se llama objeto: por qué un cierto tipo de sujeto se declara como legítimo epicentro del conocimiento, y por qué algo puede volverse objeto de ese conocimiento. Si en la imagen, como en el pensamiento, se evidencia por tanto el mismo acto que pone en sus diversas relaciones posibles a una conciencia con el mundo, la pregunta sobre la imagen implica también un análisis de las condiciones en las que se forman o se modifican esas relaciones de sujeto a objeto, en la medida en que éstas son constitutivas de un saber posible que define además, y justamente, el estatuto mismo de lo que es un sujeto y lo que es un objeto.

5

El problema que de allí surge en relación a la constitución misma de la imagen así pensada, se puede entender en el efecto jerarquizante inducido por la racionalidad científica eurocéntrica. La imagen técnica es producto del despliegue incesante del desarrollo tecnológico y científico impulsado en la modernidad occidental, por lo cual lleva inscripta en lo profundo de sus tejidos más íntimos la división binaria sujeto-objeto avalada por esos saberes tecnocientíficos legitimados. La imagen técnica, allí, es el producto legítimo del accionar verificador y veridiccionante de las máquinas comprobatorias. Y su efecto es la estratificación jerárquica entre quien asume el rol de sujeto y aquello que este puede designar como objeto de su conocimiento. Es decir, la jerarquización binaria de un vínculo ahora cristalizado como ritual positivado de dominio, sumisión y exclusión. La imagen, en esa medida, es el pensamiento mismo como correlato del proyecto colonialista occidental y del despliegue del impulso capitalista. Ambos, imagen y pensamiento, comulgan allí en la ejecución de actos vinculantes que definen políticamente las modalidades emergentes de una estructura social estratificada en polos binarios (sexo, clase, raza). En el centro de la pregunta sobre la imagen (¿quién y cómo filma a quién?) se encuen-

tra por lo tanto la idea variable de un sujeto que se constituye como tal sobre la base de un saber positivado institucionalmente, y que de ese modo se declara capaz de señalar, conocer, analizar, interpretar, dominar y transformar lo real, haciendo así de las cosas por él nombradas o visibilizadas un llano objeto significativo susceptible de ser explicado, determinado, categorizado, y tendido así silenciosamente bajo las redes de los dispositivos que articulan el saber con el poder. El problema de la imagen que de allí se adivina, es encontrar el modo de escapar a esas operatorias que prescriben la binarización jerárquica de los vínculos. Encontrar pasajes, líneas de fuga, pequeñas operaciones micropolíticas capaces de posibilitar la gestión de otros deseos.

6

En 1982 la artista vietnamita Trinh T. Minh-ha realiza *Reassemblage*, y Jean-Luc Godard el video breve *Carta a Freddy Bouche*; dos obras tan diferentes como familiares, coincidentes quizás sólo azarosamente en el mismo año con una misma pregunta tomada como punto de partida para la reflexión sobre la imagen. ¿Por qué, siempre, una película debe ser *sobre* algo? En las sutiles argucias de ese *sobre* se delimita no sólo el territorio de un campo temático de abordaje (siempre un relato *sobre* un conflicto central o *sobre* un tema excluyente), sino también la disposición jerárquica de una cosa por sobre la otra, por encima de ella, dotándose aquella a sí misma del poder de determinar las manifestaciones posibles de existencia de lo que sería su objeto, y con ello, la derivada autoridad de constituir y modificar el estatuto de lo real según su perspectiva. La imagen puede concebirse como el correlato del pensamiento, en tanto y en cuanto este es el acto que pone en relaciones diversas a un sujeto con las cosas del mundo. Por eso la idea de imagen depende de las condiciones históricas que definen las posibles emergencias del pensamiento, las modificaciones que se formulan en torno a lo que es un sujeto y lo que es un objeto, y las relaciones que entre ellos se pueden establecer según el estatuto propuesto para cada uno. La pregunta por el por qué del siempre *sobre*, en relación a la imagen, implica entonces la desterritorialización de esas condiciones de aparición de un supuesto sujeto y un no menos supuesto objeto.

Minh-Ha, en una aldea de Senegal, no quiere hacer una película *sobre* las mujeres de ese sitio, sino en cambio hacerla *cerca* de ellas. Por su parte, Godard refunfuña por el encargo de una película *sobre* la ciudad de Laussane, ¿cómo hacerlo si la imagen de esa ciudad podría ser sólo el pasaje de lo inefable entre dos colores, el azul y el verde? La imagen, para Godard, debe ubicarse *entre* las cosas, como un puro pasaje, un venir *desde* para ir *hacia*, manteniéndose de ese modo en el despliegue de un movimiento que une a dos cosas. De lo que se trata en ambos casos es de buscar modos de recusar de la lógica representativa del dominio de lo uno *sobre* lo otro, operatoria reclamada históricamente por el accionar colonial europeo desde el siglo XV. El planteo es por ende salir (o buscar salidas, descubrir líneas de fuga, pasajes) de aquella objetivación que supone ya un estar y un hablar *sobre* las cosas del mundo, esa disposición asimétrica que se asegura la potestad de explicar las cosas en sus determinaciones dilucidadas como propiedades inmutables y mensurables. Tal operatoria representativa enquistada en las imágenes, que reafirma la asimetría entre sus polos constituyentes desplazando a las cosas al rol de objetos pasivos, no es sino el correlato de la tradición cartesiana occidental: con Descartes el *cogito* funda a un nuevo sujeto que es, desde entonces, capaz de conocer a partir de la duda metódica y de la subsiguiente comprobación científica. Las imágenes técnicas, en gran medida, no son sino un producto de las condiciones establecidas por el despliegue tecnocientífico inaugurado por la razón cartesiana, por eso arrastran el pesado estigma de esa falta originaria que establece relaciones desde una oposición binaria jerárquica. Si las máquinas no están amenazadas por las contingencias de las cualidades sensibles propias del cuerpo *sintiente*, y si además la imagen allí producida es el resultado de la mecánica del cálculo, y por tanto, verificable, es pensable en ese punto la gestación de un campo del conocimiento en el que el desarrollo de las tecnologías de la imagen comienza a ser reclamado para la comprobación objetiva y efectiva de lo visible. Pero tales imágenes ya pensables, desde allí concebidas como resultado de un sistema comprobatorio, no podrían sino sostener esa misma asimetría en la relación jerárquica de poder entre un autoproclamado sujeto y lo que este designa como objeto de su conocimiento. Como corolario, con esto incluso la manifestación de la verdad comienza a depender desde ese

punto del desempeño comprobatorio del método científico, gestión asociada indefectiblemente a su vez a un poder económico que es capaz de desarrollar las tecnologías comprobatorias validadas por el discurso científico positivado. Es decir, a partir de la duda metódica y el método científico-matemático, el poder y el saber terminan de imbricarse en el positivismo científico y la verdad puede dejar de ser un problema ontológico para pasar al dominio del campo económico: la conformación de la verdad, supeditada al acto comprobatorio de aparatos que optimizan el desempeño humano, es propiedad de quienes tienen la riqueza necesaria para desarrollar la tecnología.

7

Intentar ubicarse *cerca* de las cosas, o afirmarse en la idea de permanecer *entre* ellas, comportan la determinación de concebir a la imagen en relación a lo siempre divergente de la vida. Entonces, en ese punto, la *entridad*, neologismo que podría designar operatorias imaginantes in-subordinadas para componer un nuevo campo de trabajo del cine que desdibuje la operatoria binaria jerarquizante del modelo hegemónico.

8

La imagen, concebida como esa *entridad*, se dispone como el movimiento siempre inacabado de “venir desde” e “ir hacia” sin decidirse jamás por el arribo ni el regreso. Es un mantenerse indecidiblemente entre las cosas asumiendo lo imposible de llegar a lo Otro en ausencia de sí. En tanto tal, la *entridad* es eso que se dice antes de un envío, una promesa. En principio, la promesa de una cercanía, de un estar cerca, en común, obliterando la puesta en forma de la desigualdad.

9

La jerarquización binaria es algo así como el pecado original de las imágenes técnicas, la culpa originaria que lleva como estigma desde su nacimiento. Dominio y posesión acecharán siempre e insidiosamente

el estatuto hegemónico de las imágenes: “*Mirándola a través de la lente, la veo convertirse en mi, convertirse en mía*”; *mía*, dice Trinh T. Minh-ha sobre las imágenes de una niña senegalesa. Pero ella pretende eludir esa prescripción de la asimetría y no hacer una película *sobre*, sino *cerca de*, como Godard cuando rechaza el encargo de Freddy Bouche de hacer una película *sobre* la ciudad de Lausanne para buscar el pasaje inefable de una imagen indeterminada que se mantenga *entre*. El estar *sobre* es un atributo de la desigualdad afianzada en la puesta en situación que supone a la imagen como dispositivo objetivante. Uno *sobre* el Otro, como en una disposición desigual del poder, y no Uno *cerca* del Otro, como sería en la promesa de una posible construcción de un terreno común igualitario. O como sería incluso con la imagen que se mantiene *entre*, lo cual implica la operación de un pasaje entre dos cosas que conservan así su diferencia desjerarquizada ¿Pero cómo puede la imagen liberarse de aquella positividad cosificadora, de esas prescripciones que la ligan al dominio del conocimiento? Alexander Sokurov, en *Una vida humilde*², plantea un itinerario para la realización del retrato de una anciana japonesa que vive sola en una cabaña ubicada en medio de la naturaleza. Ese itinerario, cuya forma es la de un trayecto fantasmal como preparación ritual de un encuentro postergado, no es sino un conglomerado de imágenes táctiles y sonoras desplegadas en el tiempo de la contemplación, en el horizonte de una cercanía insinuada por la trama de las sensaciones y afecciones de una presencia fraguada en el cuerpo *sintiente*. La imagen de ese Otro se acerca con sigilo a la idea de un encuentro, pero configurándose siempre en el sentir contingente de un sistema perceptivo entregado a una intuición vital, y avanzando lentamente hacia un punto común en el que se oblitera la posibilidad del conocimiento determinante para recalar en el anonimato de una otredad singular desdibujada por lo común de la universalidad. Podría verse en ese gesto un resabio del pensamiento spinozista. Un intento de entender lo contingente de las afecciones para llegar a la idea de una noción común capaz de componer a los cuerpos en la igualdad de la naturaleza.

2 *Smirennaya zhizn* (Alexander Sokurov, Rusia, 1997).

10

¿Sokurov spinozista? Si esta pregunta no bastara para desencadenar una larga digresión, reclama al menos un breve rodeo justificatorio en relación al filósofo holandés.

El sujeto pensado por Baruch Spinoza es un sujeto definido por su potencia de actuar en medio de la naturaleza (o sea, Dios), de la cual él mismo no es sino una de sus tantas manifestaciones. La razón no es un elemento constitutivo del sujeto como lo era en Descartes, sino en cambio la herramienta a través de la cual este puede discernir entre pasiones alegres y tristes para así direccionarse hacia los buenos encuentros, y allí alcanzar el máximo de su potencia de actuar en el estadio final de una especie de beatitud secularizada. Y es en ese punto álgido, en esa beatitud, donde se arraiga la forma más elevada del conocimiento. Dicha perfección del conocimiento es propuesta por Spinoza en el *Tratado de la reforma del entendimiento*³ como el cuarto modo de la percepción (“*Existe, en fin, una percepción en la cual la cosa es percibida por su sola esencia o por el conocimiento de su causa próxima.*”), mientras que en la *Ética*⁴ los modos se reducen a tres siendo este el tercero: la *ciencia intuitiva*. Este género parte del conocimiento adecuado de la esencia de los atributos de Dios (o sea, la naturaleza) hacia el conocimiento adecuado de la esencia de las cosas. Ese modo sería el más perfecto grado de conocimiento, como un más allá de la razón en el que el sujeto conoce intuitivamente la esencia de todas las cosas, pudiendo ya obrar libre y plenamente en la comunidad de los cuerpos.

Por tanto, volviendo al problema de las imágenes y a una misma pregunta: ¿cómo sería posible concebir imágenes adecuadas al mundo si estas son siempre el efecto tergiversador de esas afecciones involuntarias que me generan pasiones confusas? Hay que aclarar primero que, para Spinoza, las imágenes (esas que se dibujan en nuestra conciencia) son algo así como la representación de una idea inadecuada. Es decir, son el efecto de un encuentro con las cosas y del modo en que estas me afectan. Por tanto, el camino para hacerse de imágenes

3 *Tratado de la reforma del entendimiento*, Baruch Spinoza, 1661.

4 *Ética*, Baruch Spinoza (Buenos Aires: Agebe, 2012).

adecuadas sería el indicado para el sujeto que experimenta el crecimiento de su potencia de actuar, ya que este trayecto implica necesariamente el poder de hacerse ideas adecuadas. Esto resulta de que el actuar correctamente en relación a las cosas exige hacerse una idea clara de ellas, no dejarse confundir por las afecciones que inducen en la conciencia aquellas ideas inadecuadas y aquellas imágenes que son la representación deficiente de ellas. De ahí que, al hacer uso de la razón para discernir esas afecciones que esclavizan al sujeto en la ignorancia de las pasiones tristes, es posible para este hacerse finalmente ideas apropiadas de las cosas que serán representadas en la conciencia como imágenes inequívocamente adecuadas. Esas imágenes cabales, puede pensarse desde allí, se plantean en la cuestión de una beatitud alcanzada en el devenir de la *performance*, en la puesta en situación del cuerpo entre las cosas del mundo. Sólo lograré hacerme en el dominio claro de esas imágenes justas cuando alcance el máximo de potencia de actuar en la comunión de los cuerpos conscientes ya de las *nociones comunes* que los definen como parte de la naturaleza toda. La imagen adecuada es, entonces, el producto posible de una beatitud secularizada, el logro del ejercicio experimental de la puesta en situación del cuerpo actuante frente a las cosas del mundo en la comunidad natural.

Resulta radical esa concepción del sujeto del conocimiento como un sujeto experimental, en el sentido de que este aprendería a acrecentar su potencia de actuar (lo cual lo define como manifestación de una vivencia) en el ejercicio del discernimiento de los buenos y los malos encuentros con las cosas. La razón no es ya condición constitutiva de este sujeto, sino solamente la herramienta de discernimiento que ilumina el poder nocivo y esclavizante de las afecciones para así acrecentar la potencia de componerse con el mundo. Y la verdad, arraigada en la noción común, no depende ya de un sistema científico comprobatorio, sino de esa operatoria experimental asociada al cuerpo, a los cuerpos, al actuar comunitario en la totalidad inmanente de la naturaleza. El sujeto, la imagen, y la verdad, pasan a ser en Spinoza un problema político que corresponde al cuerpo colectivo, a una comunidad constituida desde abajo, desde la base de todo vínculo, desde la composición igualitaria de cuerpos que se reconocen parte de una totalidad.

11

Al interior de esa idea spinozista del encuentro se compromete en la imagen, de algún modo, el reemplazo posible del *sobre* por el *cerca*. Los cuerpos que se acercan y se encuentran y se reconocen en la intuición vital de la percepción se componen en una imagen adecuada que conjura los pormenores asimétricos de la objetivación. “*Mi alma sólo busca belleza y bondad... de otro modo, ¿cómo habría merecido nuestro encuentro?*”, dice Sokurov en el comienzo de *Una vida simple*, para agregar más adelante: “*Ella me permitió estar cerca todo el tiempo.*” Encuentro y cercanía. Movimiento siempre irresuelto. Tratar (quizás infructuosamente) de estar cerca para conocer la evidencia del misterio. Sokurov compone una imagen de la anciana desde la apertura incondicional de su cuerpo entregado como sistema perceptivo. No se trata sólo de la imagen visual, sino de toda una trama compuesta por texturas, sonidos, reflejos, aromas. Un estar cerca de las cosas para recibirlas en la inefable donación de lo sensible. Esta imagen es el resultado de una percepción asumida como tal, como el conglomerado *sintiente* que oblitera a la explicación. *Una vida simple*, allí, es un proyecto spinozista destinado al fracaso. Porque no es fácil alcanzar sin más aquella beatitud secularizada que se abriría al más elevado conocimiento, a la *ciencia intuitiva* capaz de abrigar a toda la naturaleza, ya que los peligros que acechan a la imagen desde las prescripciones de la cosificación permanecen siempre latentes. Por eso es que Sokurov se mantiene en movimiento hacia ella hasta que el encuentro diferido amenaza con la posibilidad de manifestar las potencias negativas de un vínculo asimétrico. “*Pareciera que quisiera decirme algo, pero guarda silencio. También guardo silencio. Es hora de comenzar mi viaje.*” La mujer, a modo de ofrenda de despedida, lee unas poesías y allí se produce la verdad fugaz de un encuentro como puro pasaje. Y es que para conjurar los peligros de la imagen hay que saber mantener las distancias adecuadas, ese balance secreto entre lejanía y cercanía que sería un *entre*, y hay que saber también detenerse a tiempo, encontrar ese otro balance silencioso entre el antes y el después que de todas formas no es tampoco el simple ahora, sino un “durante” misterioso como garantía del secreto. Se trata de ese *entre* que suspende la asimetría en

la promesa de una distancia justa, *entre* las cosas y *entre* los tiempos. El arte, la poesía, pueden configurar el mapa de ese encuentro en el cual se inscribe la verdad de esas distancias tan justas como inexplicables. Más allá de ese punto, que sería un más allá del secreto y el silencio, podría toparse la imagen con lo indeseado y afirmarse en las argucias del dominio. La imagen, así, como persecución quizás infructuosa de la distancia adecuada, esgrime siempre por tanto la acción continua de una promesa. Se mantiene en un *entre* suspendido como movimiento eternizado que promete la fuga hacia una cercanía igualitaria.

12

Lo que se puede apreciar con claridad en estas obras citadas de Trinh T. Minh-ha Godard, y Sokurov, es que en las prácticas de la imagen se dirimen y se evidencian las condiciones en las que se forman o modifican ciertas relaciones históricas entre sujeto y objeto, lo cual implica de determinados modos la gestión de una política de lo común en la definición del estatuto de cada uno de ellos. Son esas prácticas entendidas como modos de actuar y a la vez de pensar las que dan la clave de inteligibilidad para la constitución correlativa del sujeto y del objeto, y en ello va también implícita la ética de una economía en la administración del poder que uno puede ejercer sobre el Otro. Ahora bien, la disposición de esa correlación performática que signa a la imagen se hace posible y se establece sobre un saber constituido como el *a priori* histórico que permite la manifestación de toda experiencia. Ese campo del saber, la *episteme*, como la llama Foucault, en el pensamiento occidental desde la época moderna (desde Descartes), no ha sido sino el terreno sobre el cual se constituye una idea de un sujeto eurocéntrico del cual es menester sostener la centralidad excluyente de su soberanía sobre las cosas del mundo que ocupa. La historia de Occidente es, en gran medida, la historia de la configuración y la elevación de ese sujeto como portador de un poder irrefutable sobre la otredad a conquistar. De allí que una concepción como la spinozista, elaborada desde la idea de lo común, no haya encontrado un lugar sólido en las bases del campo del saber histórico sino hasta entrado el siglo XX, en el marco de la izquierda y de los movimientos anticoloniales. Cercanía, encuentro,

y comunidad, son conceptos que socavarían la justificación de la hegemonía predatoria de aquel sujeto floreciente en el paso violento del feudalismo al capitalismo. Se trata por tanto, en ese campo del saber constituido desde el siglo XVI, de cimentar la efectividad del *sobre* en detrimento de la posibilidad de una *entridad* manifestada como eso siempre indecidible. La imagen técnica, en ese contexto, comienza a ser solicitada por la lógica de la objetivación.

13

Las imágenes, como actos performáticos y performativos, implican entonces en su accionar las diversas modalidades de definición de lo que es un sujeto y lo que es un objeto en momentos históricos específicos, enlazándolos en una trama única que representa los posibles de esas manifestaciones. No es que ellas acarreen irremediamente las desgracias de la objetivación, sino que en realidad han sido fraguadas sobre las necesidades establecidas por un campo de saber económico, social, y político determinado históricamente por los intereses de la expansión del mercado. Objetivación, utilidad, e interés, atraviesan el espesor de las imágenes para demarcar un campo de relaciones establecidas sobre el vicio del saber y el ansia de posesión.

14

Si la ética de Spinoza queda allí en ese campo relegada por los atributos de la *episteme*, lo que subsiste como positividad del saber es el díptico constituido por el racionalismo cartesiano y el empirismo radical de, por ejemplo, David Hume⁵. El escepticismo del escocés se yergue fundamentalmente sobre los conceptos de hábito, utilidad, e interés para tenderse hacia un pragmatismo proto-utilitarista.

Este pragmatismo exacerbado hace desaparecer al sujeto entendido como la unidad de un “yo”, pero no para socavar su soberanía, sino

5 Lo señalado aquí se refiere, principalmente, a *Investigación sobre el entendimiento humano*, publicado en 1748.

para conservarlo como tema central entre los tejidos de un campo del saber que lo exige como centro. Si el “yo” no es la evidencia del acto de pensamiento autoconstitutivo cartesiano, pasa aquí a ser la ficción necesaria de unidad a partir del conglomerado de experiencias direccionadas por el interés y la utilidad en su relación con las cosas. Esta idea del empirismo reclama interpretar la existencia de las cosas del mundo en función del interés por la propia conservación y de las ventajas que de ellas se obtienen. Cercanía y encuentro pierden su relación con lo común de la vida desnuda porque ya no se implican en la gestión de una promesa, sino que se lanzan hacia la administración utilitaria de los riesgos y los beneficios. “*Mi alma sólo busca belleza y bondad... de otro modo, ¿cómo habría merecido nuestro encuentro?*”, decía Sokurov. Belleza y bondad no son los antónimos de interés y utilidad, pero sí sus enemigos en los posibles de la distribución de lo sensible. Si la primera dupla concibe al encuentro como aproximación a lo indecible de la vida sin fines en la verdad del arte, la segunda lo administra en la comprobación pragmática de la lógica mercantil de la transacción. De allí, dos formas de entender y practicar la imagen: una que se abre a la palabra muda del movimiento de una vida siempre divergente de sí misma, y otra que se cierra sobre la verborragia interpretativa de una pura utilidad inmóvil.

15

Encuentro o transacción son otras formas de manifestarse del *cercalentre* o el *sobre* que definen a la imagen. Es en ese lugar donde se postula la distribución equitativa o desigualitaria del poder en la que se establecen los vínculos posibles trazados en y por la imagen. Es por lo tanto allí, en la regencia de ese poder en juego, donde la imagen tambalea sobre sus pasos y se interroga vinculando un cierto tipo de objeto con ciertas modalidades de sujeto, a conciencia de que estos están definidos políticamente sobre las prescripciones de un campo de saber histórico delimitado. La imagen, pensada como acto de una puesta en situación al igual que el pensamiento, implica allí un mirada en perspectiva de las condiciones en las que se forman o modifican esas relaciones de sometimiento o de igualdad. El

conocimiento de lo cuantificable cartesiano, las ventajas de lo útil de Hume, y el encuentro spinozista, no son sino variables según las cuales se ha pensado y estructurado la articulación entre los modos del manifestarse de un supuesto sujeto y un supuesto objeto, con todo lo que ello conlleva en relación al precio a pagar por sus efectos sobre lo real. Y lo que allí puede saltar a la vista es que, a pesar de los aparentes y sucesivos replanteos críticos, la soberanía de aquel sujeto que define a la cultura occidental desde hace cuatro siglos siempre ha permanecido incólume. Gayatri Chakravorty Spivak, recusando incluso de los intentos postestructuralistas de desplazar la hegemonía de ese sujeto (su crítica se dirige particularmente contra Foucault y Deleuze), sostiene que *“algunos de los más radicales enfoques críticos nacidos en Occidente hoy en día provienen del deseo interesado de conservar al sujeto de Occidente así como está, o conservar a Occidente como único sujeto y tema. La teoría de los ‘efectos de sujeto’ pluralizados provoca la ilusión de socavar la soberanía del sujeto, aunque lo que a menudo hace es servir de cobertura para la supervivencia de ese mismo sujeto/tema de conocimiento”*⁶. Estos intelectuales, para Spivak, no hacen sino proponer un descentramiento que en ese mismo movimiento es recentrado, la desterritorialización del sujeto es inmediatamente reterritorializada por la voz autorizada de los intelectuales que son quienes deben revelar y conocer el discurso del Otro en la sociedad.

16

“Cuando miro esta foto, me pregunto si es posible reconstruir su historia, responder a esa mirada”. Responder, allí, responder a la supuesta demanda de una fotografía, responder a una mirada enmudecida, implica concebir un acto de interrogación abierto en la imagen fijada material y definitivamente. ¿Qué puede preguntar una foto? ¿Qué tipo de interrogación es capaz de instalar en su aparente condición de hecho definitivo? Responder, en esa situación, es concebir la existencia de una

6 *¿Puede hablar el soberano?*, Gayatri Chakravorty Spivak (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011).

huella abierta a lo invisibilizado, a lo obliterado por las gangrenas del *todo visible*. A lo que rehuye obstinadamente frente a las presiones de la calcificación gestionada por la imagen. Responder es saber que lo constituido como imagen no basta por sí mismo, que no se agota en los avatares domesticadores de una mirada transparente, sino que en su opacidad señala a un mundo entero que se resiste a ser apresado por la lógica de un saber legitimado. Ese mundo en fuga, el de la vida siempre reanudada en su heterogeneidad, en la película *Damiana Kryygi*⁷ de Alejandro Mouján, de dónde procede la línea citada, es justamente el mundo de la otredad asumida en la comunidad de la diferencia, como línea de fuga con respecto a la oposición dualista y objetivante promovida por la antropología colonial europea en América Latina. *Damiana Kryygi* narra el proceso de repatriación de los restos de una niña de la etnia Aché que fue secuestrada en 1896 por los colonos, para ser vejada como objeto de interés científico hasta después de su misma muerte acaecida en el instituto psiquiátrico donde la habían internado tras hacerla servir a una familia adinerada. Lo que queda, es una fotografía denigrante en la que se la hace posar desnuda, en pleno invierno, contra una pared de la institución (esa fotografía nunca es mostrada en su abyecta plenitud en la película). Su mirada es la huella de un mundo que reclama ser respondido. Y responder ya no implica sólo abrirse a lo no visibilizado, sino también darle por fin la palabra al Otro, invertir el *permiso de narrar* implicado en la brutal asimetría del vínculo expuesto.

En esa imagen eje de la película, la fotografía de *Kryygi* (ese es su nombre Aché, Damiana fue el impuesto por los colonos al rebautizarla según las costumbres cristianas), hace ostensible ya no solamente la violencia simbólica de la imagen colonial que cosifica, sino también la violencia literal de una vejación inadmisibles. La operación de Mouján, por tanto, se inscribe en la tarea de desmontar esa lógica de la dominación inscrita en la imagen para desarticularla. El relato planteado no es sino el itinerario de reconstrucción de un afuera de esa mirada de la niña constituido por la vivencia de su propio pueblo. Responder a esa imagen, allí, es entonces reconstruir su reverso desde la búsqueda de una cercanía con la precariedad de la vida, con lo común de la vivencia que se niega a ser sometido

7 *Damiana Kryygi* (Alejandro Mouján, Argentina, 2016).

por las exigencias de una mirada soberana. Más allá de la imagen se encuentra el misterio de un mundo que la señala para interrogarla, pero ese misterio no es el enigma irresoluble de la trascendencia metafísica, sino el otro enigma de la vida insurgente que lucha contra la tiranía del significante, o lo que sería lo mismo, de la vida como multiplicidad que resiste y se escabulle de la objetivación, el control y la explotación.

17

Lo cuantificable cartesiano y la utilidad de Hume acechan a toda imagen técnica, disuelven la persecución del estar *cerca* en la solución venenosa del siempre *sobre*. Cientificismo y pragmatismo borran de un plumazo la libertad del Otro de ser Otro plenamente. Niegan ese más allá de lo practicable, de lo mensurable, de lo comprobable por las tácticas ladinas de la posesión. Por eso, en el pensamiento occidental, era también necesario desembarazarse definitivamente de ese *más allá* asediado por las libertades del secreto. Pero si no era posible negarlo totalmente, al menos era viable desprestigiarlo definitivamente por las vías de una nueva metafísica legitimada científicamente. Esa es la táctica Kantiana, el giro definitorio que establece para instalar al Sujeto constituyente desde su (inter)subjetividad.

18

El giro establecido por Emanuele Kant en el enfoque de las teorías del sujeto parecería, de algún modo, fomentar una limitación del carácter soberano a él atribuido por y para las exigencias de los dispositivos institucionales, cuando en realidad lo que podría estar promoviendo la reformulación kantiana es el resguardo final de una soberanía ya indeclinable sobre la otredad. El mundo, para este sujeto constituyente, pasa a conformar una realidad que puede ser modificada según los derechos suministrados por una posesión autoproclamada: este sujeto se instituye a sí mismo con el poder de realizar una determinación selectiva de lo Otro. Se trata entonces del conjunto de prácticas y discursos a través de los cuales estos sujetos establecen a partir de entonces lo que se constituye como real para ellos, incluidos

allí ellos mismos y su nuevo estatuto. Este sujeto, redefinido desde la asimetría binaria de un vínculo con las cosas que ahora parte de él, es quien tiene la potestad de pensar, analizar, cuantificar, conocer, interpretar, explicar, dirigir y modelar el mundo. Lo dado en la experiencia pertenece desde entonces a las redes de su propiedad. El resto, ese más allá que no se ofrece a la experiencia, esa sombra que se escabulle en los vaivenes del secreto, la *cosa en sí*, no incumbe ya a este nuevo sujeto dispuesto a lanzarse definitivamente sobre el mundo con todo el derecho por él y para él mismo instituido.

19

La operación que lleva a cabo Mouján, en *Damiana Kryygi*, al reconocer una interrogación directa esgrimida por la determinación de la imagen fotográfica, plantea el desafío de desmontar esa lógica de la dominación inscripta ostensiblemente en la imagen como signo transparente de la política colonial. Lo real entendido y cosificado como lo mensurable del racionalismo, o como lo útil del empirismo pragmático, o como lo constituyente de la experiencia posible, es rechazado de plano para buscar ese más allá abierto en la rasgadura de la foto que supone la mirada de la niña aché. Pero ese más allá de la imagen, nuevamente, no es el enigma extramundano de la antigua trascendencia metafísica, sino el otro posible enigma de la vida desnuda que lucha incansablemente contra la tiranía. Ese más allá señalado en la imagen es la cercanía con una vida que escapa a toda operatoria objetivante. Ese más allá es la insurgencia, es la rebelión, es la lucha, es la insubordinación de la vida y de los pueblos a las prescripciones del poder imperialista. Si la inconcebible fotografía de *Damiana* se planta soberanamente *sobre* ella, Mouján señala una rasgadura y la atraviesa para tratar de encontrar un más allá que no es sino el camino hacia un *cerca* de su pueblo, un *cerca* de la vida precaria que supone la comunidad de todos los seres más allá de las operatorias de la explotación. Un *cerca* de la vida radical e insubordinada que recusa de la brutalidad de la asimetría y se mantiene siempre singular y heterogénea, afirmada en el anonimato que imbrica lo individual y lo colectivo de la vida insurgente. Pero si no es fácil hallar esa distancia justa para una cercanía,

es necesario entonces mantenerse en el pasaje de la pura *entridad*, es necesario suspender el movimiento en ese punto en el que confluyen el instante y la eternidad. Si en el comienzo de la película el punto de partida es la terrible fotografía que se ubica *sobre* Damiana, en el final del trayecto el punto de llegada se establecerá en la posibilidad de un *cerca* de su pueblo durante el rito funeral tras la postergada repatriación de los restos de la niña. Ritual que podría finalmente postular un *cerca* de *Kryygi*, su verdadero nombre aché restituido en ese acto. La vinculación simbólica del ritual, en ese procedimiento, desplaza a la asimetría de la representación objetivante: si Damiana era el nombre de una violencia objetivante, *Kryygi* es el nombre secreto de lo sin nombre, es decir, de lo sagrado. Allí, donde una cultura resistente niega el predominio del pensar racional y utilitario, las cosas ya no remiten al conocimiento de un objeto instrumentalizado, sino a una pertenencia totalizadora al orden de lo sagrado. No se trata por tanto de un problema del conocimiento, sino del fundamento de una revelación. Las cosas, al darse originariamente, son símbolos abiertos a lo insondable de un orden sagrado que escapa a toda categorización utilitaria. En ese contexto la imagen es innecesaria, un retardo y un enturbiamiento con respecto al prístino estar entre las cosas. El existir, allí, es una demanda mutua entre todas las cosas del mundo, una dependencia irrevocable que se manifiesta como totalidad y que, en última instancia, señala a la intuición del propio sentir como partícipe de todo lo sagrado en el simple hecho de estar (el *estar-siendo* propuesto por Rodolfo Kusch), y de estar incluso fuera del tiempo que supone la temporalización de los medios y los fines del *ser* como proyecto. Se trata por ende, antes que de un vínculo jerárquico, de una dependencia mutua entre todas las cosas del mundo que pertenecen al orden de lo sagrado. Juan José Saer, en la novela *El entenado*, relata la experiencia de un joven colonizador español que vive un tiempo en una comunidad de indios colastiné:

El árbol estaba allí y ellos eran el árbol. Sin ellos no había árbol, pero, sin el árbol, ellos tampoco eran nada. Dependían tanto uno del otro que la confianza era imposible. Los indios no podían confiar en la existencia del árbol porque sabían que el árbol dependía de la de ellos, pero, al mismo tiempo, como el árbol contribuía, con su presencia, a garantizar la existencia de los

indios, los indios no podían sentirse enteramente existentes porque sabían que si la existencia les venía del árbol, esa existencia era problemática ya que el árbol parecía obtener la suya propia de la que los indios le acordaban. El problema provenía, no de una falta de garantía, sino más bien de un exceso.⁸

El problema del árbol y el indio colastiné es que ambos son uno y la misma cosa. El vínculo entre ellos no está jerarquizado, sino que responde a la lógica mágica de una totalidad en la que todos los modos de su manifestación son necesarios y dependen mutuamente para componer un mundo. No se trata entonces de una relación de conocimiento entre un sujeto y las cosas que aquel objetiva con afán de dominio, sino en cambio de la revelación de una verdad inmanejable arraigada en el misterio de la totalidad que no hace diferencias entre lo uno y lo otro, ni entre la pasividad y la actividad, y por ende ni entre sujeto y objeto. Lo otro es ese blanco que es lo mismo pero también lo radicalmente Otro. El orden representacional de las cosas en ese pensamiento no enquistado en el pensamiento colonial acude entonces al estado de lo simbólico siempre abierto a la multiplicidad de lo que existe y se dona. No se se puede hablar por ende, en realidad, de una representación, sino de una presentación de las cosas del mundo abiertas al puro sentir. No se puede hablar tampoco de imagen, sino de una existencia común que funciona como símbolo del existir sagrado. Por el contrario, la imagen concebida desde la hegemonía del pensamiento de Occidente, desciende o ingresa en cambio y subrepticamente, arrastrada por el barro y la sangre de la instrumentalización, al orden de lo profano, de lo objetivable por y para la lógica del utilitarismo. La imagen, como acto performático, siempre estará asediada por la lógica de una soberanía injusta, porque en ella se dirimen los modos en que la cultura occidental ha instituido los posibles vínculos entre lo que se toma por sujeto y lo que se toma por objeto. El desencantamiento capitalista del mundo rebaja lo sagrado al orden jerárquico de lo profano. Y la imagen técnica es el producto de una acción pautada desde el orden de la profanación del misterio de todo lo sagrado del mundo.

8 Juan José Saer, *El entenado* (Buenos Aires: Seix Barral, 1982).

20

¿Sólo quedaría entonces, para superar la nociones hegemónicas de Sujeto y de imagen instaladas por el pensamiento occidental, pulverizar a esta última para extirpar a las cosas de la soberanía del primero? En el cine se interrumpe esa posibilidad, ya que la imagen es la condición excluyente de su existencia⁹. Podría tratarse entonces, no de desterrar a la imagen del mundo, sino de plantearse nuevas condiciones en las que esa imagen como puesta en situación o como acto *performático* reubique el vínculo pensable en el campo de una igualdad propuesta al menos como horizonte no jearquizado. Si en la representación está implicado un desconocimiento de la supuesta (y sólo supuesta, como huella) verdad de lo otro, quizás haya que salir de ahí por los vericuetos y las ramificaciones de una apertura pre-reflexiva e incluso pre-lingüística hacia la constitución de otros encuentros posibles en los que lo Otro no sea absorbido en una oposición identitaria jerarquizante. La imagen que se obstina en ponerse *cerca* de las cosas es una imagen que intenta trascender los rudimentos cosificadores de lo visible para recalar en ese hueco abierto respetuosamente al resguardo del secreto, de un *entre* que es un puro movimiento desde y hacia lo indecible, es una imagen que intenta desbaratar las estructuras jerárquicas del conocimiento basadas en la oposición binaria para volver a la idea de una diferencia irreductible.

21

Un nuevo rodeo: alcanzar la verdad saliendo de las representaciones era la propuesta filosófica de Arthur Schopenhauer¹⁰. Según su perspectiva no existe ese incognoscible que es la *cosa en sí* kantiana. Y para sostener tal afirmación llama Voluntad a la *cosa en sí*. La Voluntad sería lo que es todo y todo lo que es. La naturaleza experimentable es en su conjunto una encarnación de eso que decide llamar Voluntad, incluso, claro, nuestro cuerpo. Ahora bien, la *cosa en sí* incognoscible

9 Aunque la imagen sea simplemente el negro atlántico (Marguerite Duras), o el azul de la ceguera (Derek Jarman), o el blanco de la deriva (Guy Debord), siempre se trata en el cine de una imagen, o en todo caso de su ausencia como imagen de una falta.

10 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*.

hasta el momento ahora tiene otra entidad, porque lo es todo, incluso yo mismo, incluso mi propio cuerpo, que es claramente lo único que puedo experimentar sin hacerlo pasar por las representaciones erróneas. Y allí está el otro factor fundamental de la visión de Schopenhauer: la Representación. Si la Voluntad es esa fuerza que todo lo arrastra, la Representación es el velo (literalmente, el “velo de Maya”) que todo lo oscurece, la barrera que se interpone entre nuestro cuerpo que experimenta y el mundo (mal) experimentado. Es el engaño del conocimiento que nos aleja de la verdad íntima de todas las cosas. Así, las imágenes de la conciencia imaginante siguen siendo esa representación de una idea inadecuada de las cosas. Para conocer verdaderamente, entonces, hay que salir de las mentiras de la Representación, de todos sus engaños y de todas sus trampas. Hay que entrar en el *ser*, es decir, en la *cosa en sí*, que ya no es otra cosa más que aquella Voluntad como pura potencia y como misterio indigno de lo viviente. Y en ese punto de inflexión se articula su singular dispositivo filosófico: conocer no es explicar, no es asunto de la razón ni de la lógica de la causalidad, es en cambio un acto accesible sólo a la pura intuición inmediata. Y lo único que puedo conocer de modo intuitivo, sin pasar por las representaciones, es mi propio cuerpo, ya que, si bien me lo podría representar mediante imágenes, también puedo sentir directamente sus sensaciones, su dolor, su impotencia, sus afecciones, sus deseos, sus sufrimientos. Todo eso que, en definitiva, constituye el sentir mismo de la Voluntad, de la *cosa en sí* que comporta la voluptuosidad de esa fuerza asentada como totalidad. De ese modo, alejándome del mundo para replegarme en las distancias de una actitud contemplativa, suspendiendo así la conciencia empírica, esa que se deja arrastrar en la experiencia utilitaria por las corrientes atroces de la Voluntad, y volviéndome al interior de mí mismo a través del sentir mi propio cuerpo, puedo conocer finalmente la verdad del ser, de la totalidad de la naturaleza, porque sentir y conocer intuitivamente la Voluntad en mi cuerpo es acceder a la totalidad de una naturaleza que no es más que la encarnación de la *cosa en sí*.

Esa conciencia superior, ese conocimiento cósmico, se alcanzaría entonces mediante la negación de la Voluntad y la salida de la Representación; y eso implica la inacción absoluta, el abandono total e improductivo al interior de uno mismo. El mundo debe permanecer

a una distancia contemplativa, de lo contrario me arrastraría consigo en su fuerza apabullante e inevitable. Mas puedo entonces conocer, puedo llegar a la verdad de aquella *cosa en sí* hasta entonces incognoscible, pero sabiendo que al alto precio de borrar todas las imágenes y de mantenerme al margen de los acontecimientos mundanos. Yo, o mi cuerpo experimentado, soy la verdad primera. Como la de Spinoza, esta es una filosofía del cuerpo insubordinado, pero en negativo, porque si aquel postula la potencia de actuar del sujeto y las nociones comunes de la naturaleza como un camino hacia el conocimiento intuitivo de la beatitud secularizada, Schopenhauer propone el retiro y la inacción de un cuerpo ya totalmente insubordinado que se sustrae a sí mismo del carnaval del mundo. Lo que en Spinoza es política del vivir en comunidad, aquí es ensimismamiento y abandono individual.

Este sujeto shopenhaueriano se descubre en el reconocimiento experimental de un accionar impropio dictado por los deseos de la Voluntad, pero sólo se puede conocer finalmente en el repliegue del ensimismamiento, en una reclusión al interior del sentir los temblores y las agitaciones de su propio cuerpo que no es otra cosa más que la disolución del yo individuado. La verdad de la *cosa en sí*, por tanto, se puede alcanzar, pero al altísimo precio de la *negación de la voluntad*, y del acoplamiento a una actitud intuitiva que recuse del conocimiento racional, y que por esa línea de fuga salga de toda representación imaginaria-ilusoria del mundo para abandonarse a la intuición solitaria del reconocimiento cósmico de las sensaciones del propio cuerpo. Este no es un sujeto del conocimiento, es un sujeto de la voluntad, no es sujeto cognoscente, es un sujeto volitivo. No se trata sin embargo, como podría pensarse, de una antropomorfización de la naturaleza, sino de una naturalización del hombre que lo ubica en un vínculo de igual a igual con el resto de las cosas del mundo, con el costo que supone la negación de la existencia de un sujeto del conocimiento, de un “yo” soberano al que se le podría exigir que dé cuenta de lo que puede ser cualquier objeto de conocimiento en general.

Resulta evidente que semejante actitud supera pero a la vez enturbia los efectos que el sujeto soberano establecido inclina sobre el mundo. La jerarquización binaria sujeto-objeto se desplaza radicalmente pero al precio de la invalidación de todo vínculo por las vías

de un pesimismo insoslayable inmanente a la manifestación de la vida misma. Si la razón no es propia de la naturaleza, sino en cambio el modo en que el hombre se apropia de ella, es en la prístina intuición del sentir corporal donde las verdades se dibujan como garabatos que recusan a toda explicación, pero que aún así, en esa imprecisión des-objetivante, configuran la verdad última de todas las cosas. Lo común de toda la naturaleza es expresa entonces no en el conocimiento, sino en la comprensión intuitiva de un cuerpo *sintiente* entregado a la totalidad. El pesimismo schopenhaueriano, ese que oblitera la posible superación de la jerarquía binaria sujeto-objeto, es la afirmación del egoísmo como la marca radical del hombre, ese estigma o esa carga que, arrastrada por la Voluntad indigna, hace que este busque denodadamente confirmarse a si mismo en una individualización que se realiza sólo en el borramiento de todo lo otro, en el aniquilamiento de la totalidad de lo común, en la apropiación del Otro. El egoísmo es la condición natural del hombre, el móvil natural de todos los seres: el egoísmo es el móvil inmoral por excelencia fundado en el engaño de la distinción individual como algo absoluto, distinción que no hace sino establecer un abismo infranqueable entre su propio ser y los otros. Negación y posesión se presentan por lo tanto como la lógica irreductible de un sujeto que no logra salir de los espejismos de la representación, ese velo de Maya que lo aparta de la verdad y que lo mantiene sujeto a los avatares del círculo individual de la insatisfacción y la violencia.

22

Pero hay que volver sobre esto: en Schopenhauer el reconocimiento de la identidad de todos los seres es posible en el retiro de la vida ascética, en la santidad. Quien se retira del carnaval del mundo y ya no necesita nada, se acerca al verdadero conocimiento de la vida. Es la experiencia del santo, que atraviesa el velo de Maya y hace suyo el sufrimiento universal. Pero esa santidad no es posibilidad de muchos, por lo tanto se puede aspirar al menos al alivio momentáneo instituido en la experiencia estética del arte. El conocimiento inmediato e intuitivo propiciado por la experiencia artística puede

suspender, aunque no radical y definitivamente, la servidumbre supuesta por la Voluntad. Se trata de la atenuación momentánea de los síntomas, pero no de la supresión drástica del verdadero mal. A pesar de ello, en la experiencia suscitada por la poesía, por ejemplo, el desplazamiento de la lógica explicativa hacia el campo más abierto de la intuición sensible, anónada las operatorias representacionales de la razón para acceder a una verdad redentora. La verdad de la poesía es, allí donde ella se manifiesta como rastro esquivo de una emoción, lo inapelable de lo que existe en el momento de ser evocado y solamente por el acto de ser evocado. Como en *Una vida humilde*, aquella película en la que Sokurov (estableciendo un posible circuito entre Spinoza y Schopenhauer) encontraba finalmente una verdad del Otro en la experiencia poética compartida. En un encuentro *cara-a-cara* mediado por el acto no objetivante de la poesía; pero encuentro tras el cual es necesario retirarse para conjurar los peligros de la distribución jerárquica que siempre acechan a la imagen desde su constitución binaria. Pero también como en la *Carta a Freddy Bouche* de Godard, donde la imagen buscada de la ciudad no es el espejismo de la realidad sino la epifanía de un pasaje entre dos colores. Y como en *Reassemblage*, de Minh-Ha, donde se rechaza la soberanía sobre el Otro buscando un modo de construir la imagen des-objetivante como despliegue íntimo de fragmentos y pulsaciones rítmicas. Y, finalmente, como en *Damiana Kryygi*, desde el momento en que Alejandro Mouján decide trascender la vejación colonial implicada en una imagen fija para encontrar ese más allá que es la insurgencia misma de un pueblo imbricada en un ritual que reasegura la comunidad universal de los seres y la tierra. Lo que siempre resiste en la sombra, lo que escapa a la dictadura del significativo por la brecha de la duda, es la vida misma expresada en su multiplicidad como proceso continuo de lo siempre divergente, lo cambiante y lo inaprensible.

23

Cuerpo *sintiente* e intuición pre-reflexiva se anudan en la imagen, si no para socavar de modo contundente el vínculo binario de la jerar-

quización sujeto-objeto, sí al menos para desplazar su estatuto hacia las desavenencias de la interrogación como motor de toda operatoria.

24

Las modalidades del vínculo sujeto-objeto recorridas se escalonan entre las dos puntas de una línea que une y opone el pragmatismo utilitario del mercado con el ascetismo de la santidad. En un extremo, la jeraquización binaria de la operatoria mercantil, en el otro, la desjerarquización igualitaria de una santidad poco probable. Esta desjerarquización radical es, en cierta medida, aquello que funda el misterio último de la anunciación como es evocado en una novela de María Negroni:

“Como la Virgen que mira y ve sin preguntar, en el silencio más profundo del espíritu, la herida de las cosas cuando penetran en el círculo de nuestras sensaciones. Y esa es toda su demanda: no mancharlas con el vicio de saber, recibir las sin ansia de posesión, incluso sin asombro, mientras el ángel desciende, de cielo en cielo, trayendo eternamente el mensaje del mundo”¹¹.

Este es el horizonte último de una apertura infinita: ese dejar que las cosas ingresen en el campo de la sensación sin ningún tipo de demandas. Salvaguardando la fragilidad del mundo, con sus heridas, de todos los vicios del poder, para acogerlas en un silencio del espíritu que es el tiempo previo a toda constricción, y que es allí mismo incluso el espacio común de la vida sin sentido. Pero la Virgen que recibe sin demandas y el ángel que le acerca eternamente el mensaje del mundo conforman la cifra misteriosa de una santidad inconquistable. Algo así como la utopía de una fenomenología poética, o de una poética fenomenológica, en la que se intenta reconstituir la experiencia real del empirismo desde la experiencia ideal de la creación. La Virgen allí es quien se abre sin atenuantes a lo que aún no ha sido apresado por la tergiversación de las representaciones; y el ángel es la eternidad de ese instante único que escapa a los vicios del deseo. Pero el problema de

11 María Negroni, *La anunciación* (Buenos Aires: Seix Barral, 2006).

La Anunciación, en esta relectura literaria, es que la Virgen es capaz de alcanzar ese conocimiento porque ha sido elegida para ello. La Virgen es La Elegida para convertirse en la receptora sin deseos del mensaje des-codificado del mundo. No se trata en ella de haber alcanzado por sí misma una beatitud secularizada (Spinoza) ni una santidad ascética (Schopenhauer), se trata en cambio del capricho de una elección divina que la vuelve inexistente como sujeto frente a un colectivo de sujetos que incluso tienen el poder de poner en duda su condición de santidad, y que a fin de cuentas son los verdaderos sujetos-morales a los que se dirige el augurio, los destinatarios del mensaje que ella simplemente deja pasar sin querer nada, arrastrada por el puro designio del Padre. La Virgen, como foco de esta elección, es convertida en instrumento: es ahora un puro vientre instrumentalizado, seno materno inmaculado que deja pasar el anuncio de la vida sin tocarlo con “su” pensamiento. Y esto al alto precio de ser suprimida como sujeto y de verse conservada, estrictamente, como objeto de representación, como icono de la salvación de los Otros. En ese punto La Anunciación es también La Enunciación, el misterio es semiotizado en una sucinta exposición que codifica a La Virgen como cifra de La Palabra encarnada en cuerpo y en imagen, acto que comporta por sí mismo la superación de la antigua prohibición hacia las imágenes proclamada en el Antiguo Testamento. Por tanto si La Virgen es elegida como pura potencia capaz de acoger hospitalariamente el misterio como un conocimiento cósmico, sin dejarse arrastrar por el vicio de saber ni de las ansias de dominio, debe saldar sin embargo el costo según el cual ella misma es arrancada a esa propia potencia suya para desaparecer como sujeto y objetivarse sacrificialmente en un icono redentor. Si ella ha sido dotada de la gracia de no tocar a las cosas con el pensamiento, es sólo para que el único pensamiento digno (Palabra/Verbo/*Logos*) se encarne a través suyo y se haga Hombre o Hijo o Imagen de Dios Padre. La desjerarquización igualitaria del vínculo sujeto-objeto promovida por la santidad se desvanece y se enlaza allí, en la prescripción del mandato paterno, con una operatoria utilitaria que rejerarquiza la relación para volver a insertarla en la dinámica de todas las desigualdades (de género, de casta, de clase). En el libro de Negroni, lo que le sucede al personaje de Emma, que se obstinaba en pintar *La Anunciación*,

es que “*llevada por su entusiasmo, no percibía que lo que pintaba era el retrato exacto de una inexistencia*”. La Anunciación, incluso siendo el puro espejismo de un vínculo ideal y desinteresado, no puede escapar del todo al asedio de la asimetría instrumental que teje la maquinaria del poder en el revés de todas las imágenes.

Es allí que también el vínculo igualitario esbozado por la santidad se ve socavado de igual modo por los avatares de la condición mercantil. Ambos extremos se oponen y se enlazan. Y es *entre* ellos donde existe el espacio en el que se dirimen finalmente las posibles manifestaciones del *sobre* o del *cerca* implicados en la imagen.

25

La *entridad*, como ese indecible de la imagen, puede entenderse como el horizonte de lo imposible capaz de redimir al cine de su falta originaria.

2. REINVENTAR EL DESEO

1

El problema de la imagen cinematográfica no es ya el de la Virgen y el ángel, ni el del indio colastiné y el árbol. Quien trae ahora el mensaje del mundo es la máquina. Y nada más lejano del orden de lo sagrado que este impulso profano desplegado sobre el mundo como espejismo de la presencia de aquello que él mismo difiere y reemplaza.

2

Resulta obvio que aquellas imágenes pensadas en la tradición de la filosofía moderna no son las imágenes técnicas, estas que, desde el siglo XX, se elaboran al interior de la caja negra de un dispositivo tecnológico. Las imágenes técnicas, allí, introducen un nuevo problema, que es el de la mediación de una máquina comprobatoria insertada en el centro del vínculo del sujeto con el mundo. Sin embargo estas imágenes anómalas producidas por aparatos se pueden entender claramente como el correlato del establecimiento del sujeto moderno. Si existe la posibilidad de esta imagen como suplemento (agregado y reemplazo) del mundo, es porque hay un sujeto capaz de traer *ante sí y para sí* las cosas de ese mundo estabilizadas ya como objetos (las imágenes). Lo decisivo ha sido entonces el momento en que una idea instituida del hombre pasó a ocupar dicha posición privilegiada por efecto de una *episteme* que lo reclamaba como centro nodal, pero sólo en tanto que establecida por él mismo en relación al conocimiento posible de las demás cosas del mundo.

3

La imagen-cine podría concebirse como la conciencia imaginante de un *cyborg*, de una entidad híbrida, mitad humano y mitad máquina que, para pensar el mundo, para poder hacerse y tener imágenes para sí, para poder representarlo según el acontecer de una *performance*, tiene que lidiar con las intenciones coercionadas del humano y con

las programaciones de una máquina que no son sino las directrices de un proyecto normalizador de funcionamiento económico y social, es decir, político. El cuerpo, nuevamente, es ese nódulo sobre el cual se modela un aplastamiento que supone también una apertura degradante hacia el imperio de lo *todo-visible*, hacia el afán tecnocientífico de abolir el misterio de las sombras según una economía de la visibilización absoluta. El cuerpo racional, aquel del mecanicismo, es anatomizado, diseccionado, auscultado clínicamente, calculado; se puede hacer de todo con él, si hasta incluso al abrirlo a la elucidación de la mirada espectacular sus mecanismos internos asimilan el secreto de lo humano a la objetivación mecanicista del cadáver. El régimen anatómico de la disección es el régimen de las imágenes. Se trata de someter a las cosas inscribiéndolas en la comprobación de lo visible como verdad. Todo lo visible es medible, es calculable, es controlable, es programable; se clasifica jerárquicamente y de modo invariable arrancándolo del flujo vital de lo divergente, de lo siempre heterogéneo a sí mismo. Todo lo arrancado a las singularidades fluctuantes del secreto y de la sombra pierde la gracia del misterio y de la magia para ser volcado violentamente a la administración instrumental de los fines y los medios. La imagen técnica, hoy, responde abiertamente a la lógica diabólica de la disección anatómica: si el cuerpo descubierto en su interioridad y hecho visible como prueba de la ausencia de misterio se convierte en un cuerpo disciplinable, la sociedad misma privada del misterio por la lógica de lo *todo-visible* se torna también un cuerpo sumiso, fácilmente apropiado y controlado. Lo que la razón era al cuerpo, el régimen del mercado es hoy al cuerpo social. Y es sabido que el misterio, esa conmoción resguardada entre las sombras del secreto, podría ser el último garante de la libertad.

4

La imagen-cine puede concebirse entonces como el término de una correlación sujeto-(máquina)-mundo, un enclave tripartito que visibiliza las contingencias de la legitimación del estatuto jerárquico del vínculo. Lo que la imagen señala, lo que designa en el tiempo de su despliegue, se reparte por lo tanto en la trama escindida de esa triple intención. No son sólo las cosas del mundo lo apuntado en su superficie,

sino también la existencia anónima del sujeto cuya intención trata de alcanzarlas, y el interior de la máquina cuyo funcionamiento estipula las condiciones técnicas de su posible manifestación. A eso refiere en primera instancia la imagen, a ese punto de un triple encuentro-desencuentro entre sujeto, máquina y mundo. El problema que disgrega a la imagen se arraiga desde allí en las circunvalaciones que presenta el choque entre la evidencia de una *yoidad* en proceso que hace mundo performáticamente, las pautas de una máquina cuyo funcionamiento reglamenta las formas de manifestarse “de” y “en” ese mundo, y la presencia del mundo mismo que se dirime entre la sumisión y la insurgencia. La imagen-cine es un problema del *estar-en-el-mundo* del sujeto, pero de un *estar-en-el-mundo* que es ahora mediado y coaccionado por una máquina que responde a un software ajeno a su conciencia imaginante. Este sujeto se encuentra, al hacerse como propias las imágenes técnicas, *sujeto* a las posibilidades y a los imperativos representacionales pautados por una determinada tecnología en uso. Allí hay, por lo tanto, otros elementos dispersivos que disgregan el vínculo: hay una conciencia imaginante que intenciona el mundo constituyéndolo en (o con) un sentido vectorizado, hay una máquina que mediante su programación establece las formas posibles de aparición de ese mundo en una imagen concreta, y hay una resistencia del mundo que siempre *está siendo* como flujo vital heterogéneo. En las prácticas de la imagen técnica se evidencia un fenómeno que ya no es estrictamente aquella confluencia entre la donación del mundo y la intención del sujeto, sino que deviene en un acontecimiento polimorfo de aristas múltiples, producto espinoso de la relación o de la contienda entre dos conciencias disímiles: la conciencia humana y la conciencia de la máquina; o lo que podría decirse, la conciencia híbrida del *cyborg*. El problema del cine es por tanto ese desliz imperceptible entre dos modos diferentes de manifestación de las imágenes regidas ambas por reglamentaciones diferentes. La imagen-cine se desliza calladamente de lo humano hacia lo maquinal trazando el camino medio del *cyborg*. Se desplaza dificultosamente hacia la percepción propia de un cuerpo híbrido que se pone en situación frente a las cosas como en una lucha. Un combate *cuerpo-a-cuerpo* con el mundo en el que la amenaza de la asimetría se duplica al interior de la caja negra de los aparatos tecnológicos.

5

La imagen-cine no puede pensarse sino como representación de ese acto de composición o descomposición que hace o deshace mundos. Como en el pensamiento, se habla de un acto cuyo dominio es el de establecer las posibles relaciones que disponen la organización de cuerpos y espacios en algo que pueda llamarse, colectivamente, Mundo. Pero en la imagen-cine aquella problemática de los modos de ejecución del vínculo se bifurca, se ensombrece, se hunde en la opacidad de un entramado que se presenta enrarecido por el nuevo término de la correlación que obstruye el vínculo originario entre el sujeto y las cosas. Entre ellos se ubica ahora el dispositivo cinematográfico, una maquinaria múltiple y heterogénea que viene a reinstalar y a hacer visible el germen de la sospecha que recaía sobre la imagen fraguada en Occidente. Una de las cosas que allí sucede es que el dispositivo cinematográfico no es tan sólo y claramente una máquina de ver, de producir visiones o apariencias, como otras herramientas ópticas que lo anteceden en un posible linaje genealógico de la tecnología de las prótesis oculares (telescopio, microscopio), sino en cambio una máquina que produce pensamiento, y con él, un suplemento de lo real. El cine es una máquina que hace representaciones, con la salvedad de que no las tiene para sí, es decir, que no tiene conciencia de ellas como las tiene el supuesto sujeto. Pero aún así es capaz de construir asociaciones en el despliegue de un tiempo que le es propio, que articula representaciones en cadenas susceptibles de ser asimiladas al devenir de la intuición de una conciencia profunda. Esta máquina, allí, esboza una capacidad operativa cercana a la del pensamiento humano, pero puede señalarse inmediatamente que este pensamiento carece de voluntad, de deseo, de un “querer” particular que intencione la aparición de sus representaciones en relación a motivaciones que les sean propias. La máquina-cine no tiene deseos, no al menos como propios, no para sí misma, pero sin embargo estos se presentan según el canon de una Voluntad (retomando la idea de Schopenhauer) que la atraviesa sin que ella sea capaz de sustraerse a tal empuje. Esa Voluntad es como un “querer” sin conocimiento, o un deseo que no desea nada. Esa Voluntad sería en cierta medida la fuerza que opera como motor del

desarrollo tecnológico en general, como el empuje que acelera el movimiento sustitutivo de aparición de nuevos dispositivos tecnológicos, y es por tanto también la misma fuerza que opera como principio de funcionamiento interno de todos esos aparatos. Esto sería, en relación a la tecnología audiovisual, el mecanismo técnico de las múltiples funciones, mas o menos reguladas, que establecen una modalidad específica de las prácticas posibles de las imágenes. Esta supuesta Voluntad de la máquina, ese aparente “desear” sin conocimiento, es lo que podría llamarse, siguiendo un poco a Vilem Flusser, el Programa¹². Pero entendiendo la idea de Programa como un término en el que se compone una serie difícil de abarcar de múltiples y heterogéneas pausas administrativas. Se trataría por tanto de un dispositivo amplio en el que diversas operatorias se diseminan y se invisibilizan componiendo el inconsciente político de una maquinaria coaccionante: gestión política, administración económica, prácticas de lenguaje, prácticas creativas, discursos legitimados, producción subjetiva, toda un tramado de regulaciones y legitimaciones que funciona como operador de composiciones útiles. Y la utilidad, allí, es la conveniencia de una organización débil de cuerpos, deseos, tiempos y espacios según la lógica erosionante de la operatoria mercantil. El Programa que empuja el funcionamiento de las máquinas audiovisuales, puede entenderse entonces como una de las operatorias propias de ese enorme dispositivo regulador que dispone la distribución utilitaria de cuerpos, deseos, espacios y tiempos, es decir, la composición de mundos, a través de la norma de la maximización de las ganancias propia de las operatorias de mercado sobre las que hoy se piensa el mundo.

6

Las ideas de Voluntad (schopenhaueriana) y Programa (flusseriano) se intersectan en el mismo punto en el que divergen sutilmente. La Voluntad no tiene origen y no quiere nada, carece de fines, es una fuerza irreprímible abierta a su misma existencia eterna e injustificada,

12 El Programa, así, con mayúsculas, refiere, aunque con ciertas libertades, al concepto de Vilem Flusser.

ella ignora todas las razones y todas las preocupaciones más allá de su existir como potencia salvaje que perpetua las especies. El Programa, a su vez, sería la fuerza que moviliza un desarrollo tecnológico que confunde medios y fines, en tanto y en cuanto se rige por el despliegue indefinido de metas orientado a desplegar nuevas metas, nuevos medios tecnológicos (máquinas, aparatos) que ya no responden a necesidades suscitadas por supuestas insuficiencias naturales, sino a las propias expectativas desatadas por la meta anterior. Se trata de la constitución siempre indefinida de un complejo de fines cada vez más ramificados, desplegados, diseminados, combinados, compuestos en nuevos medios que reclaman a otros medios como nuevos fines. Esa fuerza desconoce entonces la orientación de un objetivo último más allá de su misma propagación proyectada al infinito; ya sin plan, ya sin meta que la equipare con las formas neo-religiosas de la paranoia conspirativa. Pero sin embargo no se puede soslayar que allí, el impulso indefinido del desarrollo tecnocientífico, con su lógica de la acumulación y la sustitución de nuevos medios postulados como fines, es sucedáneo del impulso capitalista, que también dispone como meta lo que debería ser simplemente un medio, la acumulación de capital. Las máquinas y el dinero, indisolublemente imbricados en la idea de “verdad”, constituyen las bases de una *episteme* que piensa y define al mundo desde las operatorias asimétricas del mercado. Saber y poder, agenciados por el impulso indefinido de la maquinaria tecnocientífica, terminan por componer un escenario inestable en el que los medios y los fines, indiferenciados y revueltos, erosionan el basamento de los deseos individuales y de toda la composición social tornándola débil, incluso escandalosa.

7

Ahora bien, esa fuerza que equipara medios y fines y que impulsa tanto el desarrollo indefinido de la tecnología como la acumulación indiscriminada de capital, es también el músculo que moviliza las prácticas de la imagen como operaciones pre-formadas. Cada máquina audiovisual, producto del incremento sin fin de la tecnología, no puede sustraerse al mismo impulso que establece ese crecimiento,

impulso que no es sino el despliegue al infinito de la producción de valor. La máquina de procesar y crear imágenes, diseñada al interior de esa fuerza sin fines, estructura su funcionamiento en relación a las determinaciones propias de ese sistema de acumulación. Semejante funcionamiento establece modos de ver, de representar, de expresarse, de contar, de pensar; delinea con sus mecanismos las maneras posibles y excluyentes en que pueden manifestarse los deseos y las imágenes (la narración clásica del cine, la información televisiva, el *amateurismo* del video en internet, el fenómeno de los *youtubers*). Desear imágenes (desear hacerlas, desear verlas), desde allí, es asumir como propio ese deseo de los aparatos que fabrican lo posible en las condiciones de un campo ideológicamente demarcado por la cuantificación del éxito como valor de cambio. Ese impulso es por tanto lo que define, estableciendo la estructura funcional de los aparatos, las formas pensables de existencia de las imágenes, sus modos de aparición, sus manifestaciones legitimadas, sus exclusiones, sus censuras, sus utilidades, sus funcionalidades. La imagen, producto de esa fuerza, responde por tanto a la lógica de la producción de un valor. Allí el escándalo. Ella es el valor y es a la vez la energía productiva de ese valor. La imagen es, en un mismo movimiento, la mercancía y la producción de mercancía. La imagen se valoriza en la cuantificación del envoltorio de un desarrollo tecnológico que la sustenta o en la suma de la llegada a mas y mas espectadores-seguidores.

8

El capitalismo, más que un fantasioso plan conspirativo desmontable, es ese despliegue fatal e indefinido de una creación de subjetividades que son tanto el fin como el medio. Es un complejo multiforme de prácticas y discursos que actúa pre-formando deseos y subjetividad sobre la base de una jerarquización, de una segregación de clases, de géneros, de etnias y de castas. Y la parafernalia tecnológica de las máquinas audiovisuales, como parte de ese complejo, es de algún modo el elemento de reemplazo o suplemento (en tanto agrega pero también suple) de las antiguas instituciones físicas (familia, cárceles, escuelas, hospitales) destinadas a manufacturar o pre-formar comportamientos

y complejos sociales. Las imágenes, en el esplendor de sus estímulos instantáneos, y tanto con las fábulas que vehiculizan como con la propia lógica formal de su concepción técnica, instituyen por ende modos hegemónicos de hacer y de ver, de actuar y de pensar, de desear y de ser deseados. Modos que, aunque en apariencia circunscriptos a las prácticas audiovisuales, determinan también con sus continuas micropresiones tentaculares otras prácticas colectivas posibles constituyendo un campo ideológicamente sobredeterminado que fabrica cotidianidad, y que a partir de ella constituye ideas colectivas de mundo. Pero de un mundo que, sobre esa base de aquel impulso escandaloso desplegado al infinito, ya no es un mundo, porque se le puede llamar Mercado.

9

Las imágenes están en todos lados, se dispersan en el tiempo y en el espacio consiguando un mecanismo para descifrar y explicar el mundo como fuente estratificada de beneficios y ganancias. Lo que se conforma en esa proliferación indefinida de imágenes, que va a la par del despliegue indefinido de la tecnología y del valor, es algo así como la estructura disgregada de un nuevo universo internalizado y viralizado: un universo audiovisual que es el conglomerado de imágenes diseminadas en una multiplicidad inabarcable de terminales omnipresentes. Esa construcción suplementaria es una presencia polimorfa disgregada, dispersa, multiplicada, diseminada, desplazada, descentrada, que en su despliegue infinito promueve la sustitución silenciosa de una experiencia anterior del mundo por otra nueva aún difícil de abarcar y de asimilar. Una nueva experiencia encapsulada en la lectura de las imágenes circundantes, pero que paradójicamente se cimenta en un campo del saber mercantilizado que promueve de algún modo el analfabetismo audiovisual, es decir, una cierta disposición débil frente a las imágenes (fuertemente débiles o débilmente fuertes) que implica una incapacidad de atravesar sus efectos discursivos más notorios para quedarse siempre en el brillo superficial del espectáculo de la sumisión. Ese universo audiovisual, reglado por la fuerza de un despliegue que conforma inestabilidades y dispersiones como lógica de analfabetización, instaura entonces en la manifestación totalizado-

ra de la imagen una otra experiencia impulsada para modelar deseos y formatear subjetividades. Si las cosas se alejan del cuerpo *sintiente* abierto a lo múltiple de toda la experiencia común de las diferencias, lo que ahora se acerca es una representación normalizada que cierra al mundo como discurso predeterminado en la experiencia jerarquizada de las oposiciones.

10

El flujo de imágenes que atraviesa el universo audiovisual es un enorme mecanismo semiotizante que fabrica deseos, que establece objetivos, que delimita las formas jerárquicas binarias del éxito y de la fracaso, de la belleza y la fealdad, de lo bueno y de lo malo, de la normalidad y de la anormalidad. Es el mecanismo productor de sentido que con sus fábulas y con sus técnicas prescriptivas propone como horizonte estilos de vida artificiales instaurados sobre la base *falogocentrista* de la segregación de sexo, de clase, y de etnias. La vida impropia que de allí puede resultar es un modo de vida que se establece sobre la operatoria de un complejo de deseos reglamentados y normalizados, y de objetivos mercantiles legitimados por la lógica competitiva del mérito individual. En esa trama del funcionamiento capitalista, las singularidades del deseo personal y del cuerpo como campo perceptivo múltiple entran en conflicto con la legitimación telemática de regímenes comprobatorios que imbrican a una sensibilidad insubordinada en el complejo escalafonado de las operatorias de mercado. La experiencia subjetiva singularizante se deshilvana en una heterogeneidad que no se organiza horizontalmente sino jerárquicamente, y que ya no es capaz de componer terrenos divergentes para la práctica común del disenso. Contingencia, variabilidad, inestabilidad, dispersión, saturación, e inmediatez, son algunas de las características evidentes de este complejo audiovisual semiotizante que con su operatoria tanto infra como macro estructural erosiona la conformación singular del deseo para transformarlo en ímpetu de consumo en la configuración dialéctica dominio/sumisión.

11

Se trata allí de tomar a los cuerpos, de sujetarlos, de apresarlos, pero ya no confinándolos a territorios demarcados institucionalmente como las cárceles, los hospitales o la escuelas, sino promoviendo un encapsulamiento radical mediante el acceso a terminales portátiles que puedan ser adheridas como prótesis al cuerpo: teléfonos celulares, *tablets*, *gps*, consolas de juego, lo que sea, todo tipo de *gadgets* que habilitan la experiencia individual del aislamiento. Pero en ese mecanismo no se trata ya de instalar el ojo absoluto de la vigilancia, sino de abolir la experiencia múltiple de un mundo insurgente para instaurar la vivencia normalizada de una realidad unidimensional. Al capitalismo contemporáneo ya no le basta con apropiarse de los cuerpos y de su fuerza productiva como en la era del trabajo fordista, ahora, en su vertiente informatizada, el capitalismo debe pasar por los cuerpos inactivos para subsumir la producción de sus condiciones cognitivas, su creatividad, su imaginación, sus deseos, y con ello toda su producción inmaterial fraguada en la profundidad de una vida divergente que exige ser reglamentada para dejarse penetrar por la clasificación. Ese poder diseminado se propone establecer desde su acción sobre el cuerpo mismo (tanto individual como colectivo) el modelaje de los deseos para componer una gramática regulada de la vida en sociedad, y para condicionar desde ese punto una noción débil de mundo que sea aceptada sin miras de otra alternativa política. La operatoria de las imágenes, en el impulso de ese complejo semiotizante que fabrica y articula signos en todas partes, se asigna el rol fundamental de desterritorializar las antiguas maquinarias institucionales para disgregar aquella presión normativo-disciplinaria en infinitas micropresiones invisibles que actúan sobre la constitución del deseo.

12

Así la imagen es la cifra de un ceguera. Lo que es tomado como el propio deseo de hacer o de ver imágenes de determinado tipo, es en realidad el deseo instaurado por el impulso que arrastra a la tecnología. El deseo de la máquina es asumido como propio. Lo que se

puede, debe, o desea hacer con las imágenes se encuentran en gran medida preestablecido por el conjunto de operaciones delimitadas en el funcionamiento interno de los aparatos desde su misma concepción y fabricación (cámaras, computadoras, pantallas, teléfonos). También se trata de la instauración excluyente de modelos audiovisuales dominantes que surgen del acoplamiento utilitario entre operatorias mercantiles, prácticas industriales y discursos legitimadores. La máquinas tienen deseos sin saberlos propios, y son esos los que la impulsan hacia un determinado régimen de representación ya pautado por la construcción de conformidades. El problema es por ende esa ceguera ante la existencia de un deseo pre-formado, esa falta de conocimiento ante un “querer” que nos mueve sin evidenciarse. El escándalo es la invisibilización de una potencia de acción ajena que se disuelve y se confunde con la nuestra, convirtiéndonos en operadores ciegos de un sistema que prefigura nuestras respuestas y nuestras representaciones configurando las subjetividades según sus operatorias. El despliegue de la tecnología audiovisual que diseña modos de ver y hacer imágenes es, allí, el correlato de la impostura del proyecto filosófico occidental, esa amalgama entre razón mercantil, voluntad colonialista, disposición social jerarquizada, y legitimación científica.

13

La cuestión que aquí se debe plantear es, ¿cómo se trastoca desde la imagen el ritual de dominio y sumisión si es este la condición de su existencia? La práctica de una imagen no redundante, capaz de fundar o descubrir la singularidad de un deseo, es la operación a través de la cual se proponen otras distancias y otras cercanías entre lo que se piensa como sujeto y las cosas del mundo con las que este se pone en situación. Distancia y cercanía, allí siempre en devenir, suponen la ejecución de un movimiento permanente, de un desplazamiento o una vibración continuos que en su irresolución pueden o podrían recusar de toda determinación objetivante. Pensar así la imagen como un proceso continuo, como un *venir desde* para *ir hacia* pero sin proponerse ni arribo ni regreso, supone al menos la posibilidad de proyectar e inventar un *entre*

las cosas en el que podría inscribirse finalmente una cercanía igualitaria, un vínculo desjerarquizado capaz de proyectar la existencia de un fondo común a todas las cosas. El poder transformador de las imágenes no estaría por tanto en la política ostensible de sus discursos militantes, sino en la operación micropolítica que supone la deconstrucción de sus formas y de sus funciones dominantes, y que en ese punto logra suspender o desviar el despliegue del impulso normalizador.

14

Cuerpos insurrectos y deseos emancipados proponen el pasaje hacia otras prácticas no redundantes de la imagen en las que se configura el proyecto de una distribución igualitaria de lo sensible. Es decir, la posibilidad de pensar un mundo organizado en la heterogeneidad igualitaria de la comunidad y no en la estratificación jerárquica del mercado.

15

Desmontar así la lógica instrumental de las imágenes no sería por tanto un gesto menor. El posible descentramiento de las prácticas audiovisuales normalizadas que comportan los modos de ver y de hacer actúa molecularmente allí donde se manifiesta la imperceptible operatoria microfísica de un poder diseminado. Si en la imagen, como correlato del pensamiento hegemónico, se encuentran implicadas las condiciones que determinan la manifestación de los vínculos asimétricos sujeto-objeto y sus rituales de dominio y sumisión, el hecho de desfazar sus formas de aparición hacia otras modalidades divergentes supone también la posibilidad de desligar a esas imágenes de la dinámica mercantil establecida como condición de existencia colectiva. Las prácticas heterogéneas y nómades de la imagen se establecen por tanto como un acontecimiento micropolítico, es decir, como una desarticulación puntual y obstinada de uno de los mecanismos a través de los cuales el gran dispositivo del poder ejerce sus micropresiones invisibles para conservar y perpetuar el estatuto de su propio funcionamiento. Es a ese nivel una suerte de microresistencia molecular que establece una línea

de fuga hacia otros territorios en los que un mundo aún es pensable como composición ordenada de heterogeneidades, como organización comunitaria de cuerpos insurgentes y deseos insubordinados.

16

Desoir, desobedecer, desmantelar. Y perseguir, allí, el horizonte imposible de una *entridad* que redima a la imagen de su falta originaria.

3. PERSEGUIR LA HUELLA

1

El problema de la imagen-cine, entonces, pensada como cifra de una correlación conflictiva, exige dirigir la mirada hacia un triple encuentro para descifrarla, para sustraerla de la fascinación que le concede un disfraz de inocencia a su juego de sustituciones. Ese triple encuentro señalado es la intersección entre el mundo como problema del conocimiento, la máquina como mediadora automatizada, y el sujeto-filmante como potencia de actuar definida en el proyecto autoidentificadorio, o como invención de un “yo” que sea capaz de encarnarse en la imagen para allí replegarse en una marca autobiográfica. Pero es allí que la emergencia de este sujeto como inscripción en la imagen debe lidiar con una lógica cuyo sistema no puede dominar totalmente. ¿Cuáles serían las marcas posibles que en la imagen harían que esta hable como si se tratase de una voz esgrimida en primera persona?, y ¿qué es lo que allí definiría a este sujeto indefinido en la polisemia imaginante para ser reconocido enteramente como un “yo” manifestado en la imagen?

2

Habría que pensar al sujeto-cinematográfico-autobiográfico como diverso al sujeto de la autobiografía literaria tradicional. Este último dice “yo” de modo literal, y, en una lucha contra las sobredeterminaciones del lenguaje, busca las palabras y los encadenamientos lógicos de la intriga más apropiados para contarse dentro de un dispositivo de verdad que es el campo establecido por las convenciones de la misma confesión autobiográfica. Este “yo” es un “yo” que brota del lenguaje, que se pone en acto de narración para explicarse: “escribo, por lo tanto he vivido”, podría decirse. Es el uso del lenguaje lo que lo define como sujeto autobiográfico, y es, por lo tanto, un sujeto definido por el logos, por la ostentación excluyente de la propiedad del lenguaje y de tener la capacidad de utilizarlo para contarse y para contar-designar a

los otros, a los que no lo poseen ni son poseídos por él. Allí entonces, lo que garantiza la constitución de este sujeto que se enuncia y se inventa a sí mismo, es la capacidad de narrarse en un encadenamiento lógico de palabras y acontecimientos: haber tenido una vida pasible de ser convertida en relato y tener las herramientas necesarias para encarnarla en un texto. Se trata allí, en gran medida, de una estratificación jerarquizante que opera desde una autoafirmación lingüística para componer la lógica logocéntrica del dominio sobre lo Otro.

3

En la imagen el “yo” no se escribe desde la sobredeterminación de la palabra, su aparición no tiene la impronta ostensible de esa voz innegable, “yo”: el “yo” escrito y determinado por la misma palabra que se pretende verdadera como apelación a la presencia de un ser único. El “yo” inscripto (o rasgado) en la imagen es, por el contrario, un puro pasaje *performático*, un movimiento incierto que oblitera la posibilidad del reconocimiento de toda forma o escritura identitaria; es la emergencia fugaz de una mirada que se autoproclama como presencia constituyente en la tachadura, que declara su misma existencia sin más y que en ese gesto redirecciona todo el peso de la representación sobre sí misma, es decir, sobre el propio cuerpo. No tanto ya sobre el mundo, o al menos ya no sólo sobre ese mundo representado, sino ahora sobre esa relación que se constituye en la lucha con la máquina para poner al mundo en imagen, pero en una imagen que se adecua justamente al acontecimiento accidental de la relación en curso entre seres innominados. Se trata de una mirada que se mira mirando, que se mira y se siente a sí misma en el propio acto del mirar, como un acontecer abierto a las potencias de la promesa. Lo autobiográfico, allí, en esa imagen-cine, se confiesa entonces ya no en la lógica de un relato que inscribe en la Historia un mito originario individual, sino en el hecho de que la simple instancia del «yo» se vuelca como tal en tanto signo de vida borronado por lo innominable, por lo sin nombre de la *entridad*. Se trata de una manifestación errática de vida señalada en lo diferido de su huella, que no es sino ese signo mudo que pervive como rastro o herida probatoria de la existencia de un *alguien* que

hace mundo al seccionarlo en una parte de lo visible. Entonces, ¿no implicaría allí la nominación sustantiva de la escritura la violencia de una incorporación a una clasificación estratificada e identificatoria? En oposición a ello, la confesión autobiográfica sería aquí el simple aparecer de un “yo” en general, incesante y en proceso, donde se puede situar la huella de esta manifestación de sí, de esta auto-presentación como marca del presente viviente como ausencia o como sentir pre-reflexivo desarmado en la generalidad de lo que no puede ser nombrado. Esta prenda autobiográfica, sería no ya el gesto racional pasado por el tamiz regulador del lenguaje, sino ese puro aparecer de una huella vital que afirma a la distancia el pasaje de una potencia de actuar forjada más allá de las construcciones racionales y de las oposiciones jerárquicas del logos.

4

Ahora bien, este “yo” que se manifiesta en imagen como la huella de una presencia diferida (o sea, una ausencia), que se expone como la cifra esquiva de una vida en acto, no se refugia detrás de la autoridad de la autobiografía como género institucionalizado. Declina, por el contrario, toda responsabilidad probatoria de una vida puesta en relato confesional. La autobiografía, como puede ser entendida en esta imagen, es el mero pasaje de una huella viva, pero pasaje que también es el extravío de una búsqueda de sí siempre inconclusa. Este “yo”, por lo tanto, es una especie de “yo” vacío, hueco, débil, un suplemento mudo que se inscribe en la imagen. Es una pura enunciación que no enuncia nada más que su existencia: “Yo” existo como un puro acontecer, como un vínculo. Esta imagen es la huella de mi presencia en el mundo, la manifestación de una potencia de actuar en relación a lo otro. Sólo eso, un rizo rizado y vuelto a rizar, la palabra muda como señal de una disponibilidad despojada. El sujeto que aquí dice “yo” es un *alguien* que como tal es incierto, y que recusa de toda posibilidad de ser definido para mantenerse en ese terreno divergente de la intuición de sí mismo como potencia encarnada en la lucha con la máquina y con el mundo. No se trata por ende de “decirse” en la trama de una verdad confesional discursiva, no se trata de narrarse en el tejido

de la identidad. Este “yo” esgrimido es solamente una palabra muda, un espacio en blanco sobre el que se garabatea un movimiento; se trata allí apenas de crear un acontecimiento estético indefinido a partir de la puesta en situación de uno entre las cosas. Este “yo” no se define como una mismidad, sino en cambio como algo que podría llamarse también *entridad*, un “venir desde” para “ir hacia” en un gesto siempre recommenzado en el deseo. Esta escritura autobiográfica sesgada por el residuo de una huella es, siempre, la cacería obstinada de una identidad que se desconoce, que se escabulle en el horizonte para afirmarse como distancia infinita y augurio de proximidad repentina. Sin embargo, para este sujeto-filmante, la huella no deviene de la puesta en situación inmediata del cuerpo desplegado al misterio insondable del mundo, sino que esa huella es la imagen misma entendida como suplemento, un gesto artificial mediado en el combate contra la máquina, un texto delimitado por sus propias funciones gramaticales, una signatura como garabato borroso que sólo dice de sí el hecho de ser esa rúbrica enmudecida que ya no dice nada ni quiere decir nada más allá del acontecer. La huella es ese intermediario entre la plenitud de la presencia y la totalidad de una ausencia. Llamemos entonces, a esa imagen autorretratística en la que se inscribe el juego de sustituciones entre presencia y ausencia de un sujeto que se afirma en un “yo” sin identidad, **Imagen-Huella**¹³. Es decir, lo que allí se constituye en acto es una imagen como signo de la correlación del sujeto con el mundo expandida y obstruida por el dispositivo-cine. Esta es una imagen frágil, desnuda y un poco brutal, y es incluso demasiado esquiva, en tanto cada sujeto podría inscribir un signo de vida en presencia de modo diferente, reglado apenas por el repliegue al interior de las propias intenciones y de los propios deseos, pero que no dice nada de sí más que la afirmación igualitaria de un existir heterogéneo y desjerarquizado, común a todos los seres. También, al mismo tiempo, hay que subrayar que a ese sujeto no se llega sino a través de la *performance* que lo liga al mundo y las cosas. Para que ese sujeto se manifieste en la Imagen-Huella debe entrar primero en relación con el mundo, debe

13 Ejemplos de obras que grafican una idea de este tipo de imágenes pueden encontrarse en el Anexo (pp. 187-198).

actuar, debe haber una experiencia que lo ponga en relación con las cosas para remontar así sus condiciones de aparición posible hasta la representación. Ese allí enunciado sería un sujeto puramente empírico, expuesto tal y como se lo encuentra en la experiencia sensible de su cuerpo puesto en situación para la búsqueda siempre irresoluble del sí mismo que se desconoce. Pero es claro que desde allí no se puede remontar ningún conocimiento acerca de lo que es ese sujeto, o de quién es ese sujeto, su posible sustancia, el misterio de su ser, sus fuerzas ocultas. Podría decirse que lo que se manifiesta allí, en la intemperie de lo visible, es apenas una diáfana existencia sin bordes, sin costuras, sin ligas, indefinida en la gracia de una cierta evanescencia, de la encarnación de un verbo que ya no articula nada; el verbo *ser*, verbo primordial que aquí se libera de su función sintáctica de acople para enmudecerse como signo opaco del puro existir en general. Un verbo *ser* que, en realidad, se liga más al devenir sin proyecto de un siempre *estar siendo*. Sin embargo, a pesar del silencio de la marca, lo que se hace presente allí como pasaje es el bosquejo afásico de una singularidad; pero singularidad manifestada en una *praxis* que habla de un *alguien* que es, en realidad, *cualquiera*, ya que no se trata de la posibilidad de alcanzar un conocimiento particular, sino de exponer una presencia precaria que es a la vez la singularización de un sujeto y su borramiento en la multiplicidad común del *cualquiera* de todos los seres.

5

La huella, como señal de un afuera que se afirma obliterado, abre en la imagen una brecha hacia el misterio de lo desconocido, de la magia, de lo sin nombre, de lo que no puede ser explicado por no poder ser nombrado, abre un intersticio hacia el campo de lo innominado y de lo sagrado que deben permanecer indefectiblemente por fuera de toda nominación y de toda escritura. El supuesto sujeto, así, es la carne invisible e improbable como presencia diferida de ese afuera en el que se afirma a sí mismo en la carencia de nombre propio. O lo que sería lo mismo, como un juego de sustituciones que queda exento de esa violencia que ejecutaría el lenguaje a través de la imposición del nombre en un rito bautismal.

6

Huella como encadenamiento siempre irresuelto entre presencia y ausencia, signatura del yo como emborronado o prohibición del nombre propio y su mito de origen, y *entridad* como movimiento divergente suspendido en su propio rizo. Estas son las coordenadas que establecen el campo de efusión de la Imagen-Huella.

7

La pregunta suscitada en esa opacidad estridente de la huella sería: ¿quién es ese *alguien* borronado en el anonimato del *cualquiera*? Y si bien esa pregunta recusa de una respuesta, supone al menos la existencia de otro sujeto que la formula: el espectador. La Imagen-Huella, allí, en su afirmación que es a la vez una entrega y una negación, declara también la conciencia de saber un Otro al que se dirige en términos igualitarios, y en ese punto se abre como promesa al campo de un diálogo que dismantela el orden prescripto del encapsulamiento y de la oposición jerárquica. La promesa inscrita en la cercanía de la huella, que es ese residuo en el que se dibuja la posibilidad del pasaje coincidente de Uno y del Otro, es, basculando entre lo indecible de la infinita distancia y la súbita proximidad, la simple promesa de un *nosotros* que desmonta la lógica dominante de la puesta en escena de la desigualdad.

8

La Imagen-Huella, como una pura *entridad*, supone un repliegue al interior del fondo vital que constituye el universal de la vida insurgente. Esta imagen es un devenir, un movimiento continuo, un proceso que recusa de todas las determinaciones, una acción micromolecular que apunta al movimiento cósmico. La Imagen-Huella es la persecución de una singularidad expresada en la insubordinación del cuerpo y en la liberación del deseo, en el repliegue al espacio en blanco de un cuerpo *sintiente* que se derrama sobre todo el dominio de lo viviente.

9

La Imagen-Huella puede concebirse como la persecución obstinada de la invención de una lengua propia, es decir, una lengua inexistente, imposible, incluso, tal vez, inútil. Pero igualmente una lengua que no sería ya la lengua que viene del amo, del colono, del invasor, sino otra nueva que en su singularidad sería propia sin medida ni destino, hasta el punto de amenazar con no poder llegar ni alcanzar a nadie, a ningún Otro con quien encontrarse ni identificarse en la gestión del *nosotros*. Como en aquella bellísima línea de Derrida que sostiene “*habría que constituirse uno mismo, habría que poder inventarse sin modelo y sin destinatario seguro*”, así, sin reparos, habría que desear eso y poder pensarlo más allá de lo factible, de todo lo factible, constituirse uno mismo sin modelo, desde la lengua misma, porque esa invención utópica rechazaría las imposiciones del colonizador en busca de una propiedad emancipatoria. ¿Pero cómo sería una lengua propia, una lengua que de tan propia no podría sino ser única? ¿Para decir qué? ¿Para decírselo a quién? Esa sería una lengua imposible, muda, afásica. Aún así, a pesar de toda su imposibilidad, estaría forjada en el acero filoso del augurio de libertad, en las potencias de la entrega y de la promesa hecha siempre a un Otro que se espera o que se desea. Se implica allí, en esa invención sin modelo, la figura emancipatoria de un *nosotros* como comunidad de singularidades. Ahora bien, el cine no es lengua ni lenguaje. O tal vez, mejor aún, el cine no es una lengua sino una multitud imposible de lenguas sin lenguaje. Lenguas que por tanto no son tales, lenguas como juego de gestos y ademanes lanzados a la intemperie del sentido. Pero existe, aún así, allí una lengua que, aunque igualmente improbable como tal, es la de la hegemonía. Existe una lengua del colono, del amo, del invasor. La forma narrativa proveniente del cine clásico es, aún hoy, con sus prescripciones y normativas, esa lengua del conquistador en la que habitamos y que nos habita. “Hablar” cine según sus normas es usar y dejarse usar por la lengua del amo. No es posible oponerse al tirano aceptando el yugo de sus prescripciones, no hay ruptura con el régimen de la disciplina si no es mediante la pulverización de las normas y las interdicciones imbricadas en los esquemas de la misma lengua dada en la derrota. Habría que

poder entonces constituirse uno mismo e inventar una lengua desde la singularización, desde la liberación del deseo. Esa lengua propia, en la imagen, podría buscarse a través de la invención sin modelo de otras palabras, de otros gestos, de otros movimientos, de otros actos performativos buscados en las vibraciones al interior del propio cuerpo *sintiente*. Esa lengua única y singular, que de todos modos no sería lengua, estallaría sin embargo y sin reparos en la desesperación de un grito originario lanzado como deseo y como promesa. Como augurio volcado al futuro de la vida en común de los individuos liberados ya de las coacciones del colonizador).

10

La construcción de la Imagen-Huella es un proceso sin cobijo ni guarida. Una experiencia desguazada en la incandescencia de un mundo que se tiende o se despliega sin amparos en la tela de la vida desnuda. Errar y acertar. Buscar y encontrar, o, por el contrario, no encontrar nada más que la misma búsqueda en la exposición de la relación como imagen. Ni construir ni destruir, esto es otra cosa; se trata de una acumulación sin otro fin más que el de la superposición o yuxtaposición o encadenamiento de partículas, fragmentos, puntos, destellos, estallidos, explosiones, chispas, pasajes, y todo según una lógica que no es de ningún modo la de la asociación racional dictada por el lenguaje y por la lógica de la causalidad de las intrigas. Aquí se trata de otra cosa, de otro modo de articular o acumular simplemente las imágenes que no es sino la ficción necesaria de un centro intencional supuesto como un sujeto. Se trata de una singularización que se manifiesta en la existencia de un deseo ajeno a la norma, de un querer ya sin objetivo, íntimo e insubordinado. De una intuición profunda que cristaliza en el movimiento pre-reflexivo de lo viviente. Desear nada. Querer nada. Nada más que el advenimiento de una experiencia arraigada en las contingencias de una sensibilidad del cuerpo arrojado al misterio del mundo que lo incluye en el acontecimiento de su manifestación. El deseo propio del cuerpo *sintiente*, ese deseo, ese querer sin fines que suspende la lógica de las intrigas, se dirige hacia la des-representación en la intuición irracional de lo sensible musical, de lo sensible plástico,

de las propensiones de un vivir el blanco abisal de lo inmotivado. En definitiva, de una sensibilidad apostada como eje que recusa del orden lógico de las intrigas establecidas por los modos institucionalizados; es decir, que rechaza allí las maquinaciones legitimadoras del lenguaje que instituyen una medida común entre los elementos audiovisuales. Lo que se desestima, aquí, es la primacía rectora de la lógica de causa y efecto arraigada en las intrigas, esa medida común que articula los elementos representativos en las formas narrativas tradicionales, como es propuesta por Jacques Rancière¹⁴. En cambio las articulaciones, en esta imagen incierta, son una pura intuición sensible que hace sistema (interno) en el discurrir de una idea asumida como manifestación perceptible de una singularidad. Se trata de un ritmo, de la propagación de una forma o de una textura, de una cadencia, de una atmósfera, de una tonalidad o de una sobretonalidad, o incluso de una métrica calculada para erigir un sistema sólido que se justifica solamente en ese arrojar a un fin desinteresado. En todos los casos, lo que se rechaza visiblemente es el orden ejecutado desde aquella medida común que integra a los elementos audiovisuales establecida originalmente por un texto narrativo: el orden de la causalidad y del desarrollo de las acciones entramadas por intrigas en las que se ejecuta el despliegue de las técnicas instrumentales del consumo. Aquí las imágenes encadenadas ya no son la encarnación del texto narrativo que los precede como armazón categórico, sino la efervescencia de una intuición elemental que intenta hacer sistema a tientas para establecer la forma de una singularidad apenas proyectada, de una pura existencia singularizada en lo común de un *alguien* que se expone performáticamente en la trama vacía del *cualquiera*.

11

El eje aglutinador, en la Imagen-Huella, ese centro que constituye la coherencia del sistema interno de las articulaciones, es, sin más, la singularización y la autoexposición de un sujeto que, a la vez, es *cualquiera*, es una pura praxis como manifestación del devenir vital. Pero es allí que esa

14 Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2009).

manifestación de vida no responde al impulso lógico de la autobiografía verificada por las construcciones del lenguaje, sino que se deja arrastrar por una proliferación de piezas y trozos que buscan anclaje en un *sentir*. Sería esto un poco como lo propuesto por Jean-Luc Nancy en relación al concepto de *strucción*¹⁵: esos elementos articulados no dejan de escapar a su captura por una construcción. Su disposición, ahora, no remite a una construcción primera o final, legitimada, sino más bien a una especie de creación continua donde se renueva y relanza incesantemente la posibilidad misma de un mundo, o bien de la multiplicidad de todos los mundos. Tantos mundos como sujetos singularizados en el decurso de la praxis. Llamemos entonces **articulación** a este proceso abierto que entraña una combinatoria de elementos visuales y sonoros intentando hacer sistema, pero teniendo aquí por sistema a la práctica de una organización interna que no se instaura según el paradigma de la construcción utilitaria de medios y fines, sino que tantea una posible formación coherente en las contingencias de una serie arbitraria de semejanzas, contigüidades, analogías, simpatías, sentires, afecciones, repeticiones, retenciones, protensiones, ritmos, frecuencias, empatías y antipatías que gravitan en torno al centro concreto de un cuerpo poroso que se in-subordina restituyendo su capacidad *sintiente*. Este cuerpo poroso es el nudo primigenio de una expresión que recusa de toda categorización, es la vida abandonada al grito primigenio de su existencia sensible sin fines, es la desesperación de un saberse entregado al mundo sin posibilidad de conocerse como figura de una mismidad, sin formación identitaria que lo resguarde de la destemplanza. En ese desconocerse desjerarquizante, el cuerpo se propone como el acontecer de una promesa instaurada en la entrega desnuda. Una pura *entridad* hecha imagen, o la imagen hecha pura *entridad* desde un cuerpo arrojado hacia el mundo.

12

Si el cuerpo se lanza también como un bólido hacia el terror o la belleza del mundo, la memoria puede abrir circuitos hacia otras

15 El concepto expuesto por Jean-Luc Nancy es tomado aquí como referencia lejana, sin conservar el sentido originario que él le otorga.

impresiones cuya articulación puede encontrarse en la propagación de una sensibilidad captada como textura, como reflejo, como fluido, o como movimiento. Pero se trata entonces también del cuerpo como cifra del conocimiento. Hay que volver y mirar hacia él, hay que conocer el despliegue profundo de su sensibilidad como aparición diáfana de la *cosa en sí*. Hay por lo tanto que entrar en el espíritu sin pasar por la razón ni por las sobredeterminaciones del lenguaje para llegar a una verdad de las cosas. Pero entrar en el espíritu es pasar por el cuerpo y sentir lo que dice el cuerpo cuando se arroja a la intemperie del mundo. Es sentir su sentir. Es saber que el sentido profundo de las cosas podría ser no tener sentido. Es saber, como dice Juan José Saer, que el saber no basta. Es convertirse en un *sintiente* puro que se abre sin atenuantes y que recibe así al mundo desde la verdad de lo sensible manifestado en su fondo vital. O también desde la verdad inocente de lo intuitivo, como si se pudiese así alcanzar un estadio previo al del sujeto del lenguaje, un grado de conciencia mejor o expandida que se vuelva una y la misma cosa con el cosmos, liberada finalmente de sus ataduras a la lógica de la funcionalidad.

13

Como es de suponer, ese empeño por asimilar la Imagen-Huella a la capacidad de un conocimiento sensible inmediato en el que la representación se escabulla de sus parámetros convenidos para desviar lo reconocible hacia el misterio de lo no conocido, exige además un sistema de articulaciones que refute lo determinante del lenguaje como estructura y se acerque a una vibración propia que sea capaz de actuar sobre los nervios corporales de modo directo. Y allí nuevamente el cuerpo, porque el cuerpo de la resistencia es el último bastión que debe entregarse sin vacilaciones para convertirse en ese otro cuerpo poroso que es el núcleo de la existencia humana. El sujeto es tal porque es un cuerpo *sintiente*, abierto en su temida debilidad al sentir inmediato del mundo. Allí, ese cuerpo poroso, es el lugar donde se reúnen todos los términos de la correlación: el sujeto y el mundo, y también la máquina. Ser en el mundo, afirmaba Feuerbach, significa

ser en el cuerpo, o a la inversa. El mundo llega al espíritu solamente a través de un cuerpo que siente, y con todo lo sentido la conciencia opera intuitivamente una imagen sensible del mundo que es verdadera, en tanto directa, inmediata, intuitiva, ya que subjetividad, cuerpo, y mundo formarían aquí una unidad concreta que es el conocimiento mismo de toda la naturaleza. Las articulaciones operadas sobre la Imagen-Huella como estructura sensible, por lo tanto, deben pensarse también como un impulso cósmico que actúa sobre el cuerpo sensible sin que sea ofrecido de antemano al desciframiento de la razón. Ese modo posible de las articulaciones, es claro, se encuentra en el modelo musical, la expresión sensible que actúa ajena a los modos de representación, ejecutando de manera directa una fuerza sobre el cuerpo para hacerlo vibrar en la implacable frecuencia de un conocimiento intuitivo. Allí donde también Arthur Schopenhauer encontraba el éxtasis de la negación de la Voluntad y la salida de la Representación. Para atrapar esa función, la Imagen-Huella debe escurrirse de la figuración y centrarse en la propagación rítmica de texturas y tonos; una contaminación expansiva de tonalidades imprecisas, de formas, de movimientos, de puntos, de tramas, de reflejos, de luces, de sombras, de partículas. Una propagación que no es sino el eco de una idea sensible que se deja arrastrar como puro pasaje entre las imágenes, entre una imagen y la siguiente, apelando a una retención y a una protensión que dibujan la totalidad coherente de un sistema interno cuyo núcleo es el sujeto que dice “yo” (siento), pero sabiendo que ese “yo” es un devenir que se encuentra sólo *entre* las cosas. Si llamábamos articulación a la operación que estructura la puesta en relación de las imágenes y los sonidos, podríamos llamar ahora propagación a la mínima operación rítmico-plástica que establece el nexo sensible o irracional entre dos Imágenes-Huella, a esa especie de (dis)continuidad entre las imágenes que ya no depende de la homogeneidad espacio-temporal ni de la fluidez de las acciones, sino de una tonalidad que se propaga entre ellas fundada en la intuición de un movimiento anímico que se despliega desde el interior de uno mismo. Es decir, desde un deseo perseguido en su singularidad universalizante.

14

La huella que escinde a la imagen es, en este caso, la huella de una pesquisa incesante, de una exploración de la imagen como huella de un sujeto que trata de escapar a esa misma imagen, pero que en el mismo movimiento se obstina en encontrarse a sí mismo entre sus pliegues y repliegues, entre sus circunvalaciones, entre sus oscuridades y sus resplandores, y entre sus afirmaciones y sus negaciones. Entre, siempre *entre*, y esto para así, en ese buscarse a toda costa como quien escribe a tientas, encontrar también la promesa de algún Otro que lo reciba en su singularidad y en su desesperación (siempre hay algo de desesperación en la entrega y en la espera de una entrega). La Imagen-Huella, indefectiblemente, está signada por la ley de una promesa hecha a un Otro ausente sobre el suelo común de lo viviente. Una promesa que lo incluye en el augurio de un futuro encuentro supuesto en el ofrecimiento incondicional de un *sí mismo* que incluso es capaz de confesar que se desconoce, porque en algún punto no sería mas que el devenir incesante de un *estar siendo* siempre *entre* las cosas.

15

La Imagen-Huella juega su presencia en el extremo de un estado de despojo que borrona inclusive los límites de la singularización del sujeto autobiográfico. Lo que sucede, en cierta manera, es que la huella autobiográfica esbozada apenas como acto lanzado a la intemperie de su existencia señala a un sujeto que no es el sujeto cartesiano constituido por la razón, sino mejor el posible sujeto de Spinoza que se certifica a sí mismo como una pura potencia de actuar acrecentada en los buenos encuentros y en las pasiones alegres que estos suscitan. Este sería un sujeto experimental, en el sentido de que aprende a acrecentar su potencia de actuar (lo cual lo define como manifestación de una vivencia) en el ejercicio del discernimiento de los buenos y los malos encuentros con las cosas. La razón no es condición constitutiva de este sujeto. Se trata ante todo de actuar intuitivamente en el mundo, no de conocer (y por ende jerarquizar) mediante la razón, sino de manifestar una pura existencia desnuda, un “yo” débil como el simple

acontecer incondicionado que resulta de la espontaneidad del simple vivir. Una prolongación del gesto corporal como esbozo de la palabra muda, como signo de una expresión originaria cercana al grito o al movimiento que aún no hace lenguaje. Esa prolongación de la mueca es la huella diáfana de una presencia, de ese “yo” no cosificado que hace mundo en el entregar su cuerpo a lo infinito abierto de las cosas entre las en que se mueve. Se trata por lo tanto del cuerpo, pero de un cuerpo que rechaza el despliegue sobre sí de las técnicas de poder que lo degradan por las vías utilitarias de las metas productivas y reproductivas. Allí, este cuerpo liberado en la declaración de su simple existir desinteresado (un *estar-siendo* casi en lo sagrado del mundo), produce el temblor de una entrega cristalina, de una prístina belleza que no es sino el pasaje de una fuerza vital que detiene el cálculo de los fines y abisma el lenguaje en la igualdad vigorosa de todos los seres como simpleza del existir insurrecto.

16

Con todo esto, la Imagen-Huella solamente puede existir como tal a condición de ser una diversidad siempre abierta a las múltiples posibilidades de cristalización del deseo emancipado. “Decir” imagen en primera persona, es arriesgar la singularización débil de un “yo” como forma de individuar lo que de otro modo sería forzado hacia la conformidad de lo siempre igual en las imágenes redundantes. La Imagen-Huella, como lo indecible de la pura *entridad*, no puede entrar en el rango de una categoría. No puede ni debe ni quiere ser definida. Se trata de una pura divergencia.

17

La Imagen-Huella no es definible, no es susceptible de ser categorizada como un modelo preciso, no puede ser constreñida porque su existencia depende de las innumerables arbitrariedades de una signatura siempre en fuga. Esta imagen es apenas el acto mediante el cual se corre el velo de la imagen para expulsar la trampa y entregarse así al mundo como pura conciencia del vínculo que la funda. Y ese

velo que se corre, lo hace cuando la manifestación de la signatura que nombra a la presencia de un sujeto logra decir “yo” con la fuerza de un grito primordial, con la potencia de ese alarido ininteligible que se establece como núcleo organizador. Ese núcleo, ese nódulo elemental, es el nudo entre cuerpo y deseo. El sujeto es tal porque es ante todo un cuerpo *sentiente*, un cuerpo poroso que se abre en toda su terrible debilidad al sentir inmediato del mundo. Por eso mismo, por esa individuación que supone la conciencia de un deseo propio, muchas veces intransferible, es que la Imagen-Huella puede adquirir infinidad de formas. Tantas como cuerpos insubordinados se entreguen al mundo para singularizar la manifestación física de una señal de vida a modo de grito originario. Grito que, como potencia prístina e incondicionada, es la signatura que se afirma tanto en la desesperación de la cacería de una identidad en huida, como en la singularización de una existencia insurrecta que recusa de todo desciframiento más allá de su simple existir como lo *todo-en-común* de la vida.

18

La que llamamos Imagen-Huella puede pensarse entonces como una escisión abierta en la imagen para desmontar esas maquinaciones que la niegan como superficie de operaciones de sentido en las que se inscriben las formas posibles de un vínculo. Sería algo así como ese intersticio rasgado para desarticular las intrigas que la mantienen sujeta a las acechanzas de una similitud generalizada en la soberanía de la conformidad y la redundancia. Esta escisión en la imagen es, como un surco o una grieta, la manifestación de sí, la signatura del “yo”, la auto-presentación del sujeto como presente viviente, como un *alguien* que se manifiesta al borde del *cualquiera* porque nada dice de sí mismo más que la evidencia performática de su acto vivo, es decir, siempre divergente. Y ese acto, en la precariedad de su ejecución, recusa así mismo de toda funcionalidad. No se deja integrar a una lógica narrativa que lo justifique como medio hacia los fines propuestos por una trama de causa y efecto. Ese acto puede pensarse por ende como un acto perfectamente inútil, como la postura contingente en la que el cuerpo insurrecto se devela

en el enclave desprotegido de toda la precariedad de la vida de uno y de los otros. La Imagen-Huella, así, es la prenda autobiográfica como signatura que se aleja del texto descifrable y se vuelve garabato ininteligible, palabra muda, verbo afásico, espacio en blanco, en tanto esa desamparada grafía de la propia vida implica sólo y apenas el borrón de una huella como acción probatoria de la existencia desnuda de un sujeto que se enuncia a sí mismo en el simple acontecer del *estar-entre-las-cosas*. Pero este sujeto *cualquiera*, en esa manifestación en la que sólo atestigua su existencia como búsqueda indefectiblemente irresuelta de la identidad, sin embargo se singulariza como un devenir incesante que escapa a toda imposición de conformidad. Esta singularización, como todo lo singular, supone además con su peculiar marca probatoria la presencia de un individuo que se dice singular únicamente en relación a otros a los que espera en la indicación de una promesa. La singularidad no puede proponerse de otra forma, sólo se es singular en relación a otras singularidades, *en* y *con* los otros, *entre* los otros. Una singularidad no es una parte, no es lo particular, es por el contrario una unidad definida por su diferencia con el resto de las unidades de un conjunto. Pensarse como singular es por ende pensar el conjunto, pensarse en comunidad, asumirse como responsable de una totalidad sobre el fondo común de la vida que lo liga a los otros. La pregunta que impulsa a esta imagen es la que refiere al antiguo misterio de la comunidad: ¿cómo hacer que ese “Yo” se transforme equitativamente en un “Nosotros”?

19

Por eso la Imagen-Huella, en esa declaración del deseo de un estar en común, es su promesa, y no compromete a las formas autobiográficas legitimadas y legitimadoras de la confesión ligada al lenguaje. No asume el derecho de una culpa nominal identificatoria, esa supuesta verdad de una infracción cometida ante la ley de Dios o de los hombres, sino que es a su manera una suerte de confesión anómala, vacía y disfuncional, que sólo procura la verdad de una confirmación rasgada por el misterio de lo sin nombre. Esta confesión sólo confiesa el acontecimiento de un existir primordial común a todos los seres, ese suelo mismo que se desconoce pero se ansía. No intenta alcanzar ni

dilucidar una verdad de sí, sino que se mantiene en el orden de una *entridad* que resguarda el derecho a ocultarse o a desconocerse en la igualdad de un sustrato común. Es decir, se mantiene en el orden de un sujeto que respeta las formas del misterio y de lo indecible para eludir todas las disposiciones jerárquicas del conocimiento. De todos modos, incluso en lo borroso de su arribo, esta confesión se dirige siempre hacia el Otro. Lo designa. Lo interpela. Se mueve hacia él sin declararse por encima. Más aun, lo llama. Lo requiere como receptor de ese residuo incognoscible de sí que se ofrece con el ánimo de la entrega incondicionada. Se dirige hacia él recusando incluso del solip-sismo, porque sólo él, sólo ese Otro, supone la necesidad de esta manifestación de vida, que es tal en tanto y en cuanto sea una donación. Que es tal sólo en tanto y en cuanto sea pensada como ofrenda que nada ofrece más allá del deseo de una posible coincidencia, o sea, un encuentro. Subyace allí, igualmente, en ese ofrecimiento, algo que no se evade del orden la desesperación, de la angustia y hasta del terror. Es el abismo de ese entregarse sin reparos ni atenuantes a alguien que no es sino una simple promesa, un deseo siempre incumplido o al menos nunca verificado. Pero es solamente allí, en esa espera del Otro como lo prometido, en esa entrega que supone exponer el cuerpo a un Otro que aún no llega pero que está presente como pura promesa, donde esta imagen se dispone a la apertura hacia una comunidad de singularidades pensadas en el común de todas las vidas frágiles. Procurar el *cerca* y no ubicarse *sobre*. Permanecer en el *entre* de un puro pasaje que recusa de toda jerarquización. En tanto que la imagen hegemónica del cine pone de manifiesto el juego de la desigualdad entre un *ellos* y un *nosotros*, que no es el *juntos* de la comunidad sino el *aglomerado* de la globalidad, la Imagen-Huella se empeña en dilucidar el plano compartido por todos en el territorio común de las singularidades originarias, en el encuentro prometido del Uno y el Otro que se afirman como potencia política del vivir en comunidad.

20

De todas formas no se trata, como en el problema de La Anunciación, de alcanzar algún tipo de santidad quimérica para recibir las

cosas sin ningún tipo de demanda, “*para no mancharlas con el vicio de saber y recibirlas sin ansia de posesión*”. Se trata en cambio de pensar la imagen por fuera de los dispositivos de poder normalizadores para así disponer en perspectiva los modos en que desde las prácticas audiovisuales se constituyen y naturalizan determinados tipos de vínculos binarios y jerárquicos entre unos y otros. La Imagen-Huella, como proceso abierto de singularización y ruptura de los modelos normalizados, hurga en lo profundo de los propios deseos insubordinados para salir al mundo como promesa irresuelta de un encuentro igualitario. Sin embargo, resulta obvio que no puede decirse que allí cristalicen efectivamente la liberación del deseo y la reconstitución de una subjetividad insubordinada capaces de componer otras ideas de mundo que se alejen de la operatoria mercantil erosionante, pero sí que en esa persecución obstinada de la singularización desde la construcción de imágenes no redundantes ni objetivantes puestas a circular en el universo audiovisual, puede atisbarse al menos la vibración de una fisura que podría proponer y promover líneas de fuga del deseo hacia territorios no arrastrados por el mismo impulso normalizador. Esa propuesta de imagen implica al menos, en la propia manifestación de su posibilidad, una operación micropolítica que, desde su silencioso trabajo de desestabilización infraestructural, abre otras miradas posibles hacia líneas de fuga no dispuestas por las formaciones normalizadoras del mercado entendido como lógica de mundo. Gestionar por tanto el despliegue de energías subjetivas singulares promueve, en la simple afirmación de su misma posibilidad, la propagación de otras invenciones, heterogéneas e igualmente singulares, capaces de proyectar otras composiciones de mundo desde la base de vínculos desjerarquizados.

4. DESENTERRAR EL FÓSIL

1

Entridad, huella, y signatura del yo, se enlazan en una imagen insubordinada que se abre al movimiento de lo incondicionado, al devenir del “yo” que se diluye en lo inconmensurable de lo siempre “otro”. De ahí que la expresión “yo soy otro” pueda entenderse de varias maneras. Primero, yo soy otro en tanto me pienso a mí mismo, puesto que al pensarme me divido en dos: un sujeto activo que piensa, y un sujeto pasivo que es pensado. Segundo, yo soy otro en cuanto concibo al otro como una proyección de mí mismo, como un *alter ego*, un otro que es un *otro yo* en tanto le otorgo mis cualidades *sintientes* por considerarlo un semejante pero sin tener la posibilidad de alcanzar el conocimiento de sus sentires propios. Y tercero, también soy otro en tanto me pienso como sujeto-histórico, como un sujeto constituido por las coacciones de los tiempos en los que habito. Allí el sujeto se revela como una diseminación de singularidades heterogéneas, siempre divergentes, desplegadas en el devenir incesante de diversas capas temporales que se imbrican en el proceso identitario.

2

Para este último caso se puede pensar en la existencia de una imagen particular que lo expresa, y que sería una suerte de subvariedad de la Imagen-Huella en la que se intuyen otros espesores y resistencias. En este “yo soy otro” temporal que se despliega en la representación, la Imagen-Huella se duplica (o multiplica) hacia el interior para convertirse en huella de otra huella, como si se tratase de un juego de cajas chinas en el que un “yo” actual esgrime una referencia a un “yo” pasado. El signo vital de la presencia desnuda del sujeto señala aquí, en su mismo transcurrir, la existencia de otro signo que es imagen de un otro de sí mismo arrebatado a los pliegues del pasado. Otro “yo” que precede al “yo” actual y que, por esa misma distancia instaurada en el proceso constante de conformación del sujeto, configura la emergen-

cia de Otro que ya no es más el mismo que el que ahora acontece en presente, pero que se imbrica en él para conformarlo como actual. La Imagen-Huella, en este caso, no sólo manifiesta el puro aparecer del trazo de una presencia viviente sobre el fondo común de las intensidades sensitivas, sino que además ese mismo trazo señala otro rastro que es, también, prenda autobiográfica. Pero esta nueva prenda de la propia vida es la cifra de un existir que no es estrictamente lo que acontece en presente, sino que señala ahora hacia la diversidad de un *ser temporal*, ese que se despliega en las contradicciones del devenir de su propia multiplicidad para afirmarse como proceso descentrado. Este nuevo rastro actúa como un fósil, como un signo desenterrado de capas geológicas antiguas en el que se pueden descifrar las condiciones de su formación; condiciones que en este caso señalan al sujeto como el proyecto en curso que es el *estar siendo* desplegado en el tiempo de su acontecer. Así, esta Imagen-Huella contiene, entonces, otra imagen que indefectiblemente es anterior y simultánea a la vez; son imágenes que se componen tanto sincrónica como diacrónicamente. Esa otra imagen de sí se refiere al pasado pero desde su absorción en un acontecimiento *performativo* esgrimido en presente. Es decir, lo que en ella se manifiesta es un resto de vida cifrado en el fósil, un resto que es ese algo indefinido que hace presencia en la reorganización ficcionalizante puesta en movimiento por la memoria desde el presente. Esta es, por lo tanto, una Imagen-Huella en extremo particular, ya que no sólo supone la exposición de la huella como presencia viva de una ausencia en el ahora del actuar desinteresado, sino que además en ese acto de la auto-presentación de un “yo” abierto a la intemperie del mundo, se está señalando también, en el fósil, un resto que es eso o aquello que se escapa indefectiblemente a lo del todo explicable del devenir temporal. Esos vestigios que se deslizan sin llegar a ser aferrados, eso que se escabulle en el preciso instante de ser invocado, es el residuo de sí mismo que al verse reciclado en las contingencias de la invención rememorativa resguarda su costado en sombras. Dicho remanente implica por tanto la iluminación parcial del carácter de un sujeto que es el mismo pero anterior, y como tal ya inexistente, pero que, sin embargo, refiere en su llegada a una etapa concreta de las sucesivas configuraciones y reconfiguraciones del mismo sujeto desplegado

como *ser temporal*. Llamemos entonces, a este modo especial de la Imagen-Huella que se duplica al interior en el advenimiento del fósil desenterrado, **Imagen-Fósil**.¹⁶

3

Ahora bien, ¿qué es lo que caracterizaría puntualmente a esta otra modalidad de la imagen? Lo que la caracteriza es que si ya es, por sí misma y como Imagen-Huella, la declaración abierta y en presente de una acción inútil como prenda autobiográfica, esta imagen contiene además otra imagen anterior del mismo “yo” que se enuncia en la *performance*. Esa otra imagen es el fósil en el que se manifiesta también el mismo individuo, pero como el sujeto que fue en otro tiempo de su vida. Allí el “yo” se dilucida como una relación cambiante consigo mismo como siempre Otro, como el proyecto de un *ser temporal* apresado en su puro transcurrir que desdibuja, en la confesión parcial de su pasado, la figura del *cualquiera* imbricado ahora en el *alguien* perseguido en la multiplicidad de sus propias sustancias significantes. La Imagen-Fósil es entonces imagen (de sí) de imagen (de sí), y como tal, pone en perspectiva dos veces a la imagen: en el mismo acto de enunciarse el “yo” (como Imagen-Huella), y en la mirada autorreflexiva dispuesta a partir de esa otra imagen que contiene como fósil desenterrado. Ese fósil es el archivo audiovisual familiar y personal. La Imagen-Fósil es por ende la prenda autobiográfica doble: prenda autobiográfica en tanto manifestación del existir del sujeto enteramente intuitivo y vital, y prenda autobiográfica en tanto resto de los actos pasados que se cifran en el archivo como prueba y condición de existencia en otro tiempo histórico determinado.

4

Se puede pensar que la Imagen-Fósil es la conciencia práctica de una sublevación contra el sí mismo de un individuo estallado ya en esquivas que vuelan y repiquetean desde distintas capas temporales,

16 Ejemplos de obras que grafican una idea de este tipo de imágenes pueden encontrarse en el Anexo (pp. 175-202).

porque en su manifestación supone ya la puesta en perspectiva del orden causal que, desde la emergencia de un sujeto anterior, lo llevarían necesaria e indefectiblemente a ser el actual, que ya se intuye no es el mismo que el próximo. Esa es la relación consigo mismo como con *un-siempre-Otro*. Esta imagen se subleva frente a la idea de un *ser temporal* perfectamente explicable como cadena de causas y efectos. Ese que se justificaría mediante la explicación causal de lo que es ahora, en el presente, y que en esa explicación tal vez no haría sino excusarse, recusar de toda responsabilidad porque lo que es, es lo que debía ser necesariamente ya que sus causas radican en el pasado y por ello escapan al poder de sus determinaciones volitivas actuales. En la Imagen-Fósil el sujeto se expone desplegado en el tiempo para verse a sí mismo como Uno (el ahora) y como Otro (el antes). Un Uno actual que se relaciona con un Otro anterior para romper el circuito de una supuesta predestinación trágica en un acto confesional ya no tan vacío, sino un poco lleno ahora de residuos del pasado que aún así no rechazan lo inefable del secreto. Se trata entonces de una imagen autorreferencial que reúne la signature del acontecer actual (“yo”) con un acontecimiento discursivo que es el fósil (rastro de “otro yo” anterior inscripto en el archivo), pero estableciendo entre ellos un hiato que es la escisión entre dos modalidades de la imagen: una que es signo de la manifestación de vida en acto de presencia, y la otra, contenida en la primera, que es el rastro que del pasado queda en la formación discursiva del archivo. En un caso se trata de la pura acción como afirmación de la prenda autobiográfica, mientras que en el otro se trata del “texto” como signo inseguro del pasado común, de la inserción en la Historia que no es ya la explicación lineal de un desarrollo evolutivo, sino el corte en la deriva genealógica de una serie de accidentes y rupturas. Se trata por lo tanto del garabato indescifrable del presente señalando al texto legible del pasado, pero estableciendo también esa relación temporal en lo indecible de un “yo” que se busca sin reconocerse como un *sí mismo* ni como un Otro. Ese hiato conformado entre las dos imágenes es lo que parece escapar a la determinación de una posible identidad para refugiarse en los estratos suspendidos de la propia alteridad como proceso de conformación cuyo centro se despliega de modo incesante. Ahí estaría el residuo no descifrable de

esta imagen, en lo indecible de una lejanía de sí que se produce en la rememoración, en la reorganización que la memoria hace del pasado y del presente a partir de ese fósil que es la función del archivo. La escritura, tanto del texto como del garabato, es aquí la sigla de una persecución que es, sin más, como la misma persecución del viento: vanidad de vanidades. La acechanza de una mismidad que paradójicamente no puede rubricarse más que en el proyecto de sí mismo como un perpetuo acontecer que se dirime entre lo insurgente de la vida y las coacciones coyunturales de la formaciones de poder.

5

La Imagen-Fósil, por ende, compromete de manera singular el uso del archivo y sus funciones; un archivo familiar y personal en el que sujeto enunciator se encuentra representado en una región temporal distante de la de la actualidad (con la infancia, en muchos casos, como región privilegiada para la visita, por lo definitorio que resulta el proceso institucional de aprendizaje y normalización que implica y exige la entrada en el mundo adulto de la lógica capitalista). Pero hay que aclarar que aquí por archivo habría que entender el concepto desde una perspectiva un poco distinta a la habitual, y una perspectiva tal vez un tanto foucaultiana¹⁷. Por archivo aquí no se entiende solamente la idea de un documento que de cuentas del pasado o que sea el testimonio fehaciente de un acontecimiento pretérito. Ni siquiera el instrumento teleológico que sea capaz de trazar una continuidad entre el pasado y el presente. No se trata de transparentar el pasado en lo que allí se representa. Se trata en cambio de tomar al archivo como un fósil que ha sido desenterrado y de reconocer en la constitución de ese cuerpo extraño el sistema que sirvió de base para su formación como imagen. Es decir, se trata de considerar allí mismo las condiciones que hicieron posible la existencia de esa imagen en un estrato histórico determinado con una función discursiva determinada. Dichas condiciones (económicas, sociales, políticas, religiosas, familiares, estéticas, etc.) son las que configuran los modos posibles de constitución y exis-

17 Véase : Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

tencia de las imágenes dentro de un régimen histórico específico, y eso habla, claro, también sobre la condición de existencia del sujeto que en ellas es representado.

6

El archivo en la Imagen-Fósil entonces no es aquel simple documento del pasado que ofrece testimonio sobre lo que muestra, sino un fósil, o sea, un cuerpo extraño como cifra de un sistema de formación que sugiere el diagnóstico de una discontinuidad entre el presente inmediato que nos delimita y un pasado que ya conforma una figura diferida de nuestra propia alteridad. Tal diagnóstico es el que perfila lo discontinuo de un sujeto conformado por diferentes sujetos sucesivos y/o coexistentes dispuestos sobre una trama inestable que se escabulle de la objetivación identitaria. El archivo tomado de este modo, como ese fósil, no es entonces la imagen que refiere al pasado para recuperarlo o revelarlo como un hecho definitivo, sino que asume ahora otra doble función abierta a la interrogación del “¿quién soy?”. Por un lado es el signo de un acontecimiento personal que permitiría visibilizar en la trama de sus costuras las condiciones de su misma posibilidad de existencia como texto que “habla” sobre uno desde lo otro. Y por otro es la cosa misma, material, que no es mas que su ostensible manifestación como objeto concreto en el presente, una cosa simple susceptible de ser manipulada como tal. De allí que la prenda autobiográfica supuesta en el archivo familiar ya no es aquella manifestación de una vivencia como diáfano acontecer de la vida sin fines, sino la cifra turbia de una imagen del pasado que debe ser leída desde el presente en relación a sus condiciones materiales de existencia. ¿A qué se refieren esas condiciones? A las leyes que constituyen un dispositivo de existencia y veridicción de la imagen en una región temporal determinada, al reglaje que determina la posibilidad de que esa cosa se manifieste y se retenga como trazo autobiográfico de esa otra región distante. Esas condiciones señaladas refieren, en definitiva, al acoplamiento entre las formas de representación establecidas, las formaciones discursivas socio-políticas, y la legislación interna del grupo familiar que delimitan las características de ese corte temporal específico del que el archivo

“habla” entre susurros a veces inaudibles. Este archivo por tanto “habla”, en voz baja y entre líneas, de cómo a través de las representaciones y desde ellas mismas se desprenden circunstancias relacionadas con el tiempo histórico en el que fueron ejecutadas y con el acontecer de uno mismo en relación a ellas. Circunstancias coercitivas diagnosticadas en la imagen que son las que delimitan por ende la posibilidad de ser *alguien* de un sujeto y no ya totalmente ese *cualquiera* arrojado al mundo.

7

Pero aun así, en la Imagen-Fósil no se trataría de descifrar el significado de esas condiciones ni de definir la determinación identitaria del sujeto. No se propone aquí una exégesis de la imagen para alcanzar la transparencia de un pasado hablante o de un sujeto hecho visible en la totalidad de una disección. La signature del “yo” como garabato que es la marca de la Imagen-Huella borrona en este caso la legibilidad del fósil y zigzaguea entre los pliegues de un algo que se mantiene aún en lo indecible del secreto mejor guardado. De ahí que esta imagen sólo pida señalar o sugerir la figura difusa de aquellas condiciones fragmentarias para abrirlas a una interrogación del presente y del sí mismo como sujeto actual, y para esclarecer la sola existencia de una discontinuidad entre el acontecimiento vigente y ese otro estrato que conforma la comparecencia de la alteridad de sí. Ahí, el “yo”, como *ser* visibilizado en el despliegue del tiempo, se reconoce como un Otro que se debate entre lo inaprensible del misterio de la vida moviente y las determinaciones objetivantes de las maquinarias semiotizantes tendidas por el dispositivo político. Ese “yo” se elucida en ese gesto como el proyecto de una *yoidad* cuya condición es la de mantenerse siempre en ese estado vital de proyecto sin fines, infinitamente irresuelto, recusando de las desubjetivaciones alienantes y respetando la sustancia del propio secreto que es a fin de cuentas el verdadero garante de la libertad. Este “yo”, nuevamente, se presenta como una especie de *entridad*, un estar siempre en movimiento entre las cosas y entre los tiempos, aún entre las cosas y los tiempos de un supuesto *sí mismo* unitario. Ese “yo” es por tanto ese resto misterioso que se hace ostensible en la insurgencia de lo que escapa a través del hiato abierto por el fósil. El

misterio de lo indomable se mantiene casi intacto, esta imagen se aleja de la afirmación y se hunde también en el torbellino del preguntarse sobre sí para instaurarse como un puro acontecer sobre ese fondo de una vida que no se deja apresar. Si supiéramos quienes somos, dice Jacques Derrida, no escribiríamos más nada, ya que toda escritura no es sino la pregunta incontestable sobre el sí mismo¹⁸.

8

Así, la Imagen-Fósil se asentaría en la manifestación de una vivencia desnuda, en el despliegue sutil de un gesto incondicionado, en el acontecer vivencial de un sujeto que rasga la imagen con la enunciación de un “yo” que cristaliza permaneciendo hueco. Pero es en ese acto del manifestarse como simple proceso de existir, en este *estar siendo* sin ataduras, que esta imagen recubre otra imagen de sí mismo perteneciente a otra región temporal. Se trata del *estar siendo* que pone en perspectiva al *ser* situado, y que desde allí puede establecer un corte diferencial entre dos manifestaciones del deseo, ya sean vistas como propias o como impropias, como intensidad insurgente o como sujeta a las potencias normalizadoras. Si el *ser* situado visto en el fósil deja entrever el resultado de las fuerzas coaccionantes que determinan la objetivación de un individuo, el *estar siendo* de la huella lo desmarca para afirmarse en la intensidad de la singularización. Es entonces que la huella del acontecer de la vida sin fines, aquí, incorpora el acto de mirar una imagen pretérita del sí mismo. Esa imagen es el archivo tomado como acontecimiento de un acto enunciativo cuya validez se establece en el funcionamiento de un dispositivo legitimador perteneciente a un corte histórico determinado. El fósil es por ende el signo opaco de las leyes (representacionales, institucionales, religiosas, socio-políticas, familiares, sexuales) que hicieron posible su aparición tal cual es en el pasado del sujeto actual. Si la Imagen-Huella provocaba una escisión en la imagen para quitar el velo del engaño establecido

18 Estas líneas están citadas de memoria (por lo cual son profundamente inexactas) de uno de los testimonios brindados por Jacques Derrida en la película *Por otra parte, Derrida. D'Ailleurs, Derrida* (Safaa Fathy, 1999).

por la idea de una intersubjetividad establecida sobre el fondo de la alienación, esta Imagen-Fósil lo hace dos veces al mismo tiempo: en la auto-presentación del sujeto como confesión (ya no tan) vacía que hace cuerpo en la imagen desde la insubordinación, y en la designación que este hace del archivo ya no como testimonio o documento, sino como reliquia desenterrada que conserva su parte de sombras, como acontecimiento discursivo tomado en cuanto tal, un puro texto polivalente releído en el presente de una acción transformadora que se despliega en la búsqueda de la singularización.

9

La Imagen-Fósil, por ende, elabora una singularización del sujeto que es ahora tanto una manifestación de la pura presencia como una evidencia de la estratificación temporal en la que el sujeto evidencia marcas de coacciones y de auto-reinvenciones, un siempre distinto atestiguado en la lucha por la singularidad de una insubordinación, en la contrariedad de un cuerpo insurrecto que se observa en el extrañamiento de otro cuerpo que es tanto el mismo como otro. Sin embargo, a diferencia de la Imagen-Huella originaria, no es esta una confesión totalmente vacía, pero tampoco totalmente llena, sino apenas sesgada por la señal difusa de una culpa no dicha que organiza el envío en la separación de dos tiempos. Y en la que se intuye la inscripción del sujeto tanto en una historia personal como en la Historia misma de la comunidad.

10

En la Imagen-Fósil convergen entonces dos gestos que señalan al sujeto: la manifestación performática del simple acontecer, y la elucidación del archivo como signo de una conformación ligada a las transformaciones que la Historia teje en el ámbito familiar. Este sujeto es entonces Uno y es Otro, y en el reconocimiento de tal condición múltiple se adivina también el deseo desesperado de una búsqueda de sí y de la entrega que esto mismo conlleva en su gestión, de una donación que permanece en la espera de un encuentro con el Otro tanto como consigo mismo, ya que ese uno mismo es eso siempre irresuelto

en la persecución de un identidad en fuga que es, a fin de cuentas, lo que justifica la signatura viviente. Y el Otro, ese que interpela desde el anonimato, es simplemente aquel que se desconoce pero que aún así espera, aquel *cualquiera* hacia el que se dirige el llamado sordo, aquel que también ansía entregar su poder de singularidad para trazar entre las diferencias el poder de las comuniones insubordinadas.

11

Esta imagen, como *entridad* mantenida entre distintos pliegues del mismo “yo”, parece multiplicar el juego de sustituciones, de intercambio entre presencias y ausencias, de espejismos, de medios y mediaciones, y de carencias y promesas.

12

Todo esto se da un poco tal vez como en el deseo amoroso: este sujeto se da sin conocerse para permanecer en la espera de un Otro que sea capaz de recibirlo en su absoluta alteridad, y para desde allí trazar luego y a pesar de toda diferencia el proyecto de un vivir en común. Se trata, a fin de cuentas, de subvertir en la imagen la lógica binaria jerarquizante de la relación sujeto-objeto desde el replanteo del vínculo originario con uno mismo, pero un “uno mismo” que se inscribe como huella y como fósil, arraigándose ahora en la contradicción de lo presente y ausente al mismo tiempo. Se trata por tanto de abolir las distancias-tipo reglamentadas según la administración del dominio para llegar a otras cercanías que reconozcan lo común en lo heterogéneo de una *entridad* indecidible.

5. ADMINISTRAR EL RESTO

1

En la segunda acepción propuesta del “yo soy otro” se esgrimía la posibilidad de concebir al Otro como una proyección de mí mismo, como un *alter ego*, un Otro que es un *otro yo* en tanto le otorgo mis cualidades *sentientes* por considerarlo un semejante (pero allí, ¿quién sería un semejante?, ¿dónde empieza y dónde termina la semejanza que lo define como tal y que establece una jerarquía?), pero sin tener allí la posibilidad de alcanzar el conocimiento de sus sentires propios, su posible identidad como sujeto también *sentiente*, como *cosa en sí* dueña de una alteridad propia e incondicional. Esa es, en parte, la problemática concepción fenomenológica de la alteridad propuesta por Edmund Husserl. Problemática, ya que es en ese punto donde la alteridad se desvanece, se trunca como otredad radical porque lo absoluto deja de existir en todo su despliegue al misterio de lo no cognoscible. Por ende ya no hay alteridad. Lo que hay es sólo el darse de las cosas a la conciencia que las intenciona y que las interpreta en ese acto de la correlación necesaria. Entonces no hay *cosa en sí* por conocer, porque las cosas mismas, pensadas por la fenomenología, son todas un puro fenómeno, son solamente esa aparición que se produce entre la donación del mundo y el recibir de la conciencia. Las cosas, allí, son esas cosas en tanto y en cuanto son lo que son para una conciencia que se abre para ellas, nada más que la síntesis producida en ese aparecer. De allí, el mundo y las cosas mismas que lo componen son un puro fenómeno a descubrir empíricamente, en la experiencia del recibir lo que se dona a la conciencia. ¿Pero qué pasa con los otros sujetos?, ¿qué pasa en la posible relación de conocimiento entre dos sujetos, que no implica ya lo mismo que la relación entre un sujeto constituyente y una cosa pasiva del mundo entregada como objeto? El Otro es igualmente ese fenómeno constituido en la donación de sí, y que al ser recibido por una conciencia es reconocido, primero, como un cuerpo, y cuerpo semejante al mío. Un semejante (podríamos hacer nuevamente la pregunta). Y como tal, como semejante, ese cuerpo

debe tener también (supongo más allá del razonamiento, más allá de toda inferencia) una interioridad. Pero interioridad que para mí no está presente sino *apresente*, erigida sólo en la suposición de sentires y afecciones similares a las mías, a las de mi cuerpo, que si bien es mío tampoco soy yo: es “mi” cuerpo. Allí, en una especie de transferencia intuitiva, le otorgo esos atributos del sujeto *sintiente* que soy yo, pero por tanto atributos que son los que configuran mi propio sentir, los que me constituyen a mí como una singularidad *sintiente* y pensante. En ese acto, en esa donación que ahora hago de mis atributos como respuesta a su donación, lo convierto ya no en un Otro radical, sino en un *alter ego*, es decir, en un *otro yo*, un Otro constituido a partir de mi imagen, que por ende ya no es totalmente un Otro singularizado, sino una exteriorización de mi posible singularidad. Allí, claramente, la alteridad se ve negada, se desvanece en el velo de una correlación que no es más que el mundo mismo, en la violencia de un conocimiento que se afirma incapaz de abrirse al misterio del Otro como tal. Hay allí una violencia evidente sobre el Otro: la violencia de la negación de ese Otro que se afirma en la solidificación totalitaria de uno mismo como parámetro de todo lo humano.

Pero si allí hay un problema, luego Jean-Paul Sartre lo extrema aún más. Y es que si todas las cosas del mundo, incluso los otros sujetos, son esas cosas mismas en tanto se donan a una conciencia que las recibe para constituir las, yo también lo soy. Es decir, yo soy, en tanto y en cuanto soy *para otro*. Mi conciencia no es nada, o mejor, es la Nada misma que funda mi ser, ya que si no se entrega para ser recibida por otra conciencia no hace más que pensarse en un rizo que se vacía sobre sí mismo. Allí no hay nada, allí es la Nada del ser que funda la libertad. Mi conciencia sólo es entonces *para el otro*. Yo mismo, fundado en la pura Nada del ser, soy solamente en el acto de ser recibido y objetivado por el otro. Y allí el epicentro del nuevo conflicto: soy objetivado. El Otro me objetiva. Me piensa según sus atributos, construye una imagen de mí que no me corresponde, me convierte en una cosa definida y hasta definitiva. Lo peor allí, sin embargo, es que esa objetivación producida en el *ser-para-otro*, es algo que pasa a formar parte de mí, que me constituye como sujeto; pero como un sujeto en el que no me reconozco, un sujeto que tal vez no quiera ser. Un sujeto

objetivado por los otros, que allí, para Sartre, son el infierno. El sujeto, pensado así, es una lucha interminable, un combate sin fallo entre la libertad para constituirse que le da ese vacío de la Nada fundante de su ser y la objetivación que hacen de él los otros en pleno uso de sus propias libertades. Ese sujeto, sacudido en el temblor de la angustia permanente, es una conciencia en estado de guerra constante con los otros; un proyecto de sí destinado irremediabilmente al fracaso o, cuanto menos, a la irresolución.

2

Podría pensarse en alguna otra posibilidad de asumir una idea de alteridad que esté cuanto menos exenta de esa violencia de la objetivación mutua que supone tal combate. ¿Cómo puedo conocer entonces al Otro sin violentarlo, sin brutalizarlo según mis propios atributos para quitarle toda singularidad, sin negarlo para hundirlo en la mismidad del reglaje? Tal vez, un poco al modo de Emanuel Lévinas, el problema de la alteridad no sea un problema ontológico, sino ético. No se trata de un problema del conocimiento, se trata de un problema de la *ley*, del *deber* frente al Otro que no es ni más ni menos que el *deber* frente a la humanidad entera, frente a la precariedad del vida que se expresa en esa carencia que no es sino la debilidad propia del ser, su impotencia y su fragilidad frente a lo que supone el despliegue del poder sobre cada uno de los siempre carenciados. Se trata por tanto de la *ley*, del *deber*, e incluso de la *prohibición* bíblica: el “*No matarás*”. Prohibición que se instala por el sólo hecho de verse uno signado por la huella del Otro que se le ofrece en la prístina manifestación de una vida como acontecer arrojado a la intemperie del misterio. Hablamos entonces, ahí mismo, del *deber* de una apertura incondicional y sin atenuantes a la otredad radical que es un Otro cualquiera. Hablamos de un *deber* que me exige abrirme y aceptar esa alteridad como lo que es: un fuera de mí, un distinto a mí, una diferencia insalvable que recusa de toda necesidad de ser brutalizada por el conocimiento de la mismidad, porque en definitiva, de lo que ahí se trataría como acontecimiento, sería de la manifestación de lo humano, de la vida precaria entregada en toda su absoluta fragilidad como comunión posible de

todos los seres sobre el fondo de la vida divergente. Incluso, como en ese acto la vida me es ofrendada en su vulnerabilidad originaria e indistinta, semejante donación me hace responsable no sólo de ese Otro, sino también de la vulnerabilidad indiferenciada de toda la vida frágil que compete ya a la existencia entera. Es que esa *ley*, ese *deber*, y esa *prohibición*, se instalan en una instancia pre-conceptual, pre-reflexiva, en el encuentro prístino de los cuerpos que es el despliegue de una conmoción puramente ética, que es un antes del lenguaje, un antes del concepto. Se inscriben en la deflagración del *cara a cara* desnudo que obliga a acoger al Otro en la intuición desbordada de todo lo humano. Ese Otro, en el acontecimiento de la acogida, se mantiene en el terreno de lo incognoscible, de eso totalmente Otro que resguarda en su distancia la libertad originaria del misterio de sí. Y de ese modo lo abrigo, de ese modo lo acojo como quien le abre las puertas de su hogar al extranjero sin reparos ni exigencias. En Derrida también, como en Lévinas, esa apertura incondicional al rostro del Otro es la hospitalidad misma, es el *deber* frente al Otro, pero asumiendo que de esa hospitalidad no necesariamente se encuentran excluidas ciertas formas de la hostilidad. Tal apertura, en última instancia, me comprometo de tal modo con el Otro que acabo por convertirme en su rehén.

3

En ese dominio se radicaliza el entramado de una decisión que supone la relación del Uno con el Otro: borramiento de la alteridad en la concepción del *otro yo*, combate contra los otros por la libertad de la constitución de sí mismo, o apertura incondicional como deber ético frente a la otredad radical. Todo ese indecidible se evidencia con fuerza en el conflictivo entramado de la imagen que pone en relación a un sujeto-filmante con un sujeto filmado sobre la urdimbre áspera de una negociación asimétrica. Es allí, en esa imagen, donde se tornan ostensibles esos modos en que se concibe el vínculo jerárquico sujeto-objeto que signa históricamente a la imagen-cine. ¿Cómo se pueden subvertir entonces esas distancias-tipo reglamentadas según el ritual del dominio? ¿Qué hacer con el Otro? ¿Cómo construir ética-

mente su imagen sin brutalizarlo? ¿Cómo filmar al Otro respetando su otredad irreductible? ¿Cómo evitar ubicarse *sobre* el Otro, para finalmente reconocerse en la cercanía de una *entridad*? ¿Cómo concebir una imagen desjerarquizada? El problema con el que hay que lidiar es, indefectiblemente, la posición a tomar en el proceso de construcción de una imagen del Otro para instaurar un posible balance en la economía del poder. La relación entre sujeto-filmante y sujeto filmado compete allí, peligrosamente, la turbia puesta en práctica de una negociación asimétrica atravesada íntegramente, y de cabo a rabo, por un juego de poder que no difiere en mucho de la economía del trabajo basado en la expropiación y la explotación de la fuerza y la idoneidad. Pero fuerza e idoneidad, en este caso, convenidas como potencias de construcción de una imagen puesta en valor como mercancía. Por lo tanto la imagen, sobre todo esta imagen que involucra a dos sujetos en relación-situación asimétrica, produce un acontecimiento relacionado con la ética, con el derecho, y con lo político; y por ende no puede dejar de retornar siempre a la responsabilidad de ubicarse desde allí, de pensarse y de pensarla en y a partir de esos tres campos para decidir el “qué hacer” con ella. Allí, en ese acontecimiento, se elucida la relevancia de la responsabilidad en lo referido al “qué hacer” con el Otro y con su alteridad en relación al impulso del propio deseo. Esa imagen produce entonces un acontecimiento en el que involucra a la ética, en tanto implica el decidir cómo gestionar el poder conferido a uno en relación al reglaje de una comunidad dada a la que se pertenece; al derecho, en tanto en esa decisión sobre la gestión del propio poder se juegan las posibles facultades que la avalan y la legitiman como acción justa; y finalmente político, en tanto que en la negociación de ese poder se ve definida la posibilidad de construir un espacio común a partir de la aceptación del disenso y de la diferencia de todas las singularidades. Esta imagen es por tanto un tema exclusivo del ejercicio del poder, o un problema del poder sin más, de las técnicas de su despliegue opaco sobre los cuerpos puestos en relación y sobre la gestión de sus deseos. De allí que la responsabilidad retorna siempre a aquellos tres campos, se inscribe en ellos, y dicta la necesidad, como sentencia, ley o prohibición, de administrar una economía de ese poder adquirido de modo adventicio. Pero hay que entender primero que sólo

se trata de administrar, nunca de eliminar, ya que tal diligencia sería lisa y llanamente una apuesta de imposible resolución. El ejercicio de poder existe como ingrediente de la imagen, no se puede soslayar, y por eso exige ser administrado, ser ejecutado disponiendo una justa economía de su aplicación. Lo que allí entonces se debe tramitar es una posible economía de uso del poder, una dietética de su impulso en relación al ritual de dominio sobre la figura del Otro internalizado en las concepciones hegemónicas de la imagen. La singularización en la Imagen-Huella, al conservar ese margen de indecisión polívoca que se arrastra en el devenir de la vida insurgente, propone un pasaje posible hacia la recuperación del Otro en una operación que recuse de las jerarquías binarias ligadas a los valores dominantes del mercado. La imagen, en este caso, implica por ende el régimen de una administración del poder que promueva la desjerarquización de los vínculos instaurados sobre el fondo del dominio. Esgrime algo así como la búsqueda de un saber “qué hacer” con la imagen del Otro, pero establecida dentro de los márgenes de la ética, del derecho, y de la práctica política como reparto igualitario de lo sensible. A la imagen que se hace consciente de ese fondo, la que lo propone como un territorio de litigio y se piensa en función de una economía justa del poder capaz de erigir la ocasión de un ritual cuya simbología no sea la del dominio y la sumisión, podríamos llamarla **Imagen-Resto**¹⁹. ¿Por qué *Resto*? Porque el *resto* puede ser pensado siempre como lo que de la huella se escapa a toda explicación identitaria. Lo que no puede ser reducido a lo impropio de la vida normalizada. El residuo de lo decible que se vuelve ya indecible como persecución de la singularidad en el propio sentir. Lo que de mí y del Otro, finalmente, no acepta ser sometido al régimen redundante de la mismidad y se torna sonido vaporoso de una voz que es la de ninguno y la de ambos a la vez. Retrato y autorretrato, aquí, se desdibujan en la figura de un *entre*: la ley que me sujeta a la diferencia radical del Otro se diluye ahí mismo en la huella de mi presencia como prenda autobiográfica. En esta imagen que pone en circulación los avatares de un encuentro, el Otro es parte de mi signa-

19 Ejemplos de obras que grafican una idea de este tipo de imágenes pueden encontrarse en el anexo (pp. 119-126).

tura viviente, y pasamos allí a conformar, juntos, un acto afásico que es ese resto que siempre huye al reglaje de la desigualdad utilitaria. Se trata de practicar la construcción de la imagen como ritualización de la *entridad*, como movimiento incesante que busca sin encontrar para mantenerse en el devenir de una heterogeneidad igualitaria.

4

La Imagen-Resto, así pensada, es un extremo radical de la Imagen-Huella, pero extremo que es la juntura que cierra el circuito sobre su propia manifestación. Si aquella primera proponía la manifestación en primera persona de un sujeto que afirma su singularidad en la simple huella performática de una presencia vital, de una existencia justa singularizada en un cuerpo que se entrega a un encuentro probable aunque aún no realizado, esta nueva se inscribe en el acontecimiento del encuentro concretado en acto. La *performance*, ahora, encubre un acontecimiento *performático* duplicado en las inferencias del encuentro. Encuentro entre el Uno y el Otro reconocidos ya como una diferencia que no puede ser normalizada ni explicada, sino expuesta como tal, como el proyecto del puro vivir en comunidad de los distintos, como la delimitación del gesto emancipatorio en relación a la responsabilidad que todas la singularidades tienen entre sí y para todos los otros por fuera de la disciplina del reglaje. Se trata entonces de la difuminación de la idea del retrato en la del autorretrato, de la dispersión del Otro en la figura de un “yo” que se manifiesta como puro acontecer de la palabra enmudecida, y que, en esa manifestación de sí como singularidad posible del sujeto múltiple, reconoce los avatares de la diferencia entre singularidades que son siempre diversas, pero en tanto comparten ese atributo común de la singularidad primordial que los reúne en un territorio afín a las fuerzas del cuerpo conjunto que es el cuerpo comunitario. Por tanto en la Imagen-Resto ese es el tema: el ejercicio posible de la economía de ese poder en el que se dirime la constitución diversa del Uno y del Otro como sujetos de la ética, del derecho, y de la política, y proyectados desde ese punto hacia la práctica de un deseo que es el deseo de utilizar el poder de todos para trazar un camino común. Lo que se juega, por ende, es la posibilidad

de concebir un fenómeno de ruptura, de desestratificación, de desjerarquización, de un puro deseo que pueda escapar a todas las prescripciones del binarismo sujeto-objeto dominante. Es una preocupación de esa índole la que moviliza a estas imágenes hacia la concepción de modos representativos heterogéneos y siempre singulares en los que se pueda inscribir el pasaje hacia la emancipación en y de la comunidad, la posibilidad de la comunión de esa comunidad como vínculo de singulares en contra de la engañosa igualación totalitaria de la operatoria mercantil. Igualación en la utilidad que no es otra cosa más que la imperiosa lógica de conformidad de una grilla de consumo establecida como dinámica interna del tejido social.

5

Esta idea puede resultar un tanto excesiva, pero igualmente podría no serlo: los modos desmarcados de producción, concepción y circulación de las imágenes configuran el campo actual en el que se dibuja la cifra de una operación micropolítica de insubordinación, de una ruptura factible con la hegemonía planetaria de las operatorias capitalistas que no hacen sino fabricar y naturalizar un cotidiano desde la lógica erosionante de la competencia y el beneficio personal. En el mismo acto de pensar y practicar una imagen que proponga una relación de igualdad con los Otros, una *entridad* sin rangos ni dominio ni exclusión, se despliega el vector de fuga hacia la posibilidad de proyectar o inventar otros futuros inauditos que no son los determinados por el impulso del capitalismo. Esta imagen insurgente es, en ese punto, una *maquínica* en ruptura, al modo de lo planteado por Félix Guattari²⁰, que en su despliegue niega el predominio de los instrumentos básicos que conducen al capitalismo a binarizar, jerarquizar, y determinar sus aproximaciones a la normalización de un cotidiano según operatorias erosionantes. Suspender en la imagen ese impulso que la determina desde las concepciones occidentales del dominio y la sumisión (racionalistas, mecanicistas, idealistas, dialécticas...), implica entonces al menos la tentativa de abrir un intersticio a través del cual puede atis-

20 Félix Guattari, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles* (Buenos Aires: Cactus, 2013).

barse otro mundo diverso al de las petrificaciones instrumentales del reticulado contemporáneo.

6

La operación micropolítica de ruptura inscrita en la Imagen-Resto parte del encadenamiento de imagen, cuerpo, y deseo en un movimiento de ruptura y desobjetivación. Se trata de negar las configuraciones determinantes del vínculo interpersonal. Uno *y* el otro. Uno *con* el otro. Uno *contra* el otro. Uno *en* el otro. Uno *entre* los Otros. La Imagen-Resto esboza todas las configuraciones en un mismo proceso de prueba y error que se adivina irresoluble, siempre en devenir, al ritmo incesante de la vida como energía insubordinada. Afirmar sería, en la imagen del Otro, dominar (o intentar al menos practicar el ejercicio de la dominación, incluso ritualizar la sumisión). Dudar, en cambio, sería ceder algo del poder para construir otro territorio común en el torbellino de la interrogación. La Imagen-Resto es una imagen que duda todo el tiempo. Que cede. Que se constituye como una imagen en retirada permanente señalando en el mismo gesto, y por igual, al Uno y al Otro. Es una imagen que se entrega al misterio de la otredad radical pero que también se resiste a esa entrega incondicional porque persigue aún la singularización. Esa es la duda. La riqueza. La imagen expone sus límites y declara que trastabilla frente al mundo. Un mundo que la sobrepasa haciendo que no logre más que abrir una herida en la textura de su piel, un intersticio signifiante atravesado por la indeterminación. Y es justo allí, en esa herida, en ese intersticio, en esa brecha, donde lo inentendible y lo intolerable del misterio del mundo logran dejar finalmente su huella en las potencias de una imagen como signo de una apertura vital. Así es un poco la Imagen-Resto, y de ahí la responsabilidad que ella acarrea como un lastre que la mantiene al ras del suelo, siempre en contacto con el mundo del *ser-entre-los-otros*. Lo que de ese modo está en juego, es el intento obstinado de concebir a esta negociación asimétrica entre dos como la posibilidad de construcción de un territorio sin jerarquías, como un espacio compuesto entre las heterogeneidades elementales antes que como un campo binario atravesado por la lógica de la oposición. Pero aun así, no se

trata aquí del terreno común construido en un consenso engañoso, sino por el contrario del lugar propio del disenso, que es también, de algún modo, aquel lugar del ejercicio de la expresión política concebida como reconocimiento de la singularidad propia y de la ajena. Hablamos de ese espacio común proyectado o inventado para darle voz a aquellos a los que se les niega: “aquellos”, que claramente es ya “nosotros”. Pero si “aquellos” a los que hay que darles la palabra somos finalmente “nosotros”, no se trata entonces de adjudicarse la potestad polarizante de “dar la palabra” propia de las lógicas del dominio y la exclusión imperantes, sino de “tomarla”, de apropiarse de ella en la expresión deseante de una ruptura, allí donde se manifiesta como verbo mudo sobre el fondo común de la vida indeterminada.

7

La Imagen-Resto es por tanto una imagen extrema que sucumbe a sí misma practicando una economía del poder que se le confiere a uno de modo adventicio, porque se arraiga justamente en el extremo del *sí mismo* y del Otro respetando el misterio indisoluble de la correlación. Allí afirma entonces la singularidad del “yo” en la manifestación de una prenda autobiográfica, pero sosteniendo aun así la singularidad del Otro, que es buscado infructuosamente en una labor que no deja de hablar de ese Otro, pero desde el trazo autobiográfico que no deja tampoco de hablar del uno. Uno *y* el Otro. Uno *con* el Otro. Uno *contra* el Otro. Uno *en* el Otro. Uno *cerca* del Otro. Uno *entre* los Otros. El resto es ese afuera que no debe ser forzado a dejar de serlo, es eso que es un más allá que pide seguir siéndolo aún a pesar del encuentro que amenaza su alteridad. Podría tratarse por tanto de abrirse a la alteridad radical como quien se piensa hospitalario, para acoger al Otro en un acto que, sin embargo, no excluye las formas hostiles del vínculo. Porque en el proceso de formación y manifestación de esta imagen está todo en juego: el borramiento de la alteridad en la concepción del *otro yo*, el combate contra los otros por la libertad de la constitución de *sí mismo*, y la apertura incondicional como deber ético frente a la otredad radical. ¿Qué hacer con el Otro y su imagen? Se trata de interrogarse a través de la imagen y sus constituciones contingentes,

no de proponer soluciones determinadas. ¿Quién es uno y quién es el Otro? ¿Quién soy? ¿Qué me define como sujeto? ¿Cómo me pongo en situación frente al mundo, frente a lo otro, frente al Otro? Retrato/autorretrato. Negociación insuficiente. Asimétrica. Economía del poder. Un repliegue sobre el sustrato de la ética, del derecho, y de la política. La Imagen-Resto es una pregunta sin respuesta. Un pura *entridad* que acepta sin atenuantes la existencia de un resto. Menos afirmaciones. Más ensayo. Más respeto por el secreto y por el misterio. Fragilidad absoluta de un encuentro entre dos. El cine no puede alcanzar otra verdad que no sea la verdad de una imagen que se escabulle ante su misma aparición. Escritura y borrado en un mismo movimiento. El cine no puede apresar al mundo, no puede (ni debe) domesticarlo. Y el mundo, primero, es el Otro que se me entrega en toda su alteridad, o al menos allí es donde empieza a constituirse como lo común de todas las singularidades.

8

Huella. Fósil. Resto. Garabatos como firmas de un juego de sustituciones y espejismos entre presencias y ausencias. Movimientos hacia lo indecible de la pura *entridad*.

9

Partimos de la idea de una imagen investida por el orden de la Imagen-Huella; una imagen en la que es el simple aparecer de un “yo” en general, cercano al *cualquiera*, donde se puede situar la huella del término de su efusión, de una auto-presentación como firma del simple y despojado discurrir sin finalidad de la vida insurgente. Es la prenda autobiográfica como ese puro aparecer de una huella garabateada que afirma una potencia de actuar más allá de las construcciones racionales y del lenguaje, en el prístino e incesante resurgir de un movimiento vital que acoge a cuerpos y deseos emancipados. Esa es la Imagen-Huella, una imagen rasgada por una enunciación en primera persona en la que el “yo” manifestado es una especie de “yo” volcado sobre un rizo hueco que carece de fin. Es una pura enunciación que no

enuncia nada más que el signo de su derramamiento: “Yo” existo, esta imagen es la huella de mi presencia en el fondo común del mundo, la marca de un gesto ahuecado que rueda sobre sí para designarse como un aura diáfana. Sólo eso. La afirmación del *estar siendo*. El sujeto que aquí dice “yo” es un *alguien* indeterminado en el zigzaguo de su búsqueda, un *cualquiera* que recusa de toda posibilidad de ser definido identitariamente para mantenerse así en el terreno de la intuición difuminada por la singularidad del misterio y del secreto. Es una escritura de sí que enturbia la transparencia del signo descifrible hasta convertirlo en puro garabato como rúbrica de una existencia liberada de todo reglaje normalizador. Es el reconocerse sobre el fondo insubordinado de la vida. ¿Pero qué sucede cuando ese “yo” se ofrece al encuentro con un Otro haciéndose responsable de la existencia de esa alteridad? Lo que sucede es la elucidación de la cifra de la Imagen-Res-to, el extremo radical de la Imagen-Huella, ese punto extremo de la correlación en el que comienza a plantearse el vínculo nebuloso entre el Uno y el Otro como ejercicio del vivir en comunidad. En esta imagen se dibujan los contornos de un encuentro como acontecimiento a la vez brumoso y despejado, el acontecimiento de una aproximación entre el Uno y el Otro reconocidos en una diferencia que no puede ser explicada por la norma jerarquizante, sino exiguamente brindada al espesor misterioso de un mundo en común. Se trata de no plantear las diferencias desde la oposición binaria afín a las operatorias capitalistas, sino desde la diversidad igualitaria que engendra invenciones de otros mundos posibles. Así, esta función imaginante implica entonces la responsabilidad asumida sobre la gestión de una economía del poder en relación al Otro, sobre la búsqueda de un saber *qué hacer* con la imagen del Otro y en relación al Otro, un saber y un *deber* establecidos dentro de los parámetros de la ética, del derecho, y de una práctica política que proyecta un reparto justo de lo sensible desde el fondo común de la vida frágil.

10

La Imagen-Res-to, replegada en ese pasaje sobre la responsabilidad ética de la imagen, se revela como acción micropolítica que propone

la asunción de subjetividades inéditas, en tanto y en cuanto en ella se postula la deconstrucción de la lógica binaria de los vínculos jerarquizados entre quienes toman el rango de sujetos y quienes son determinados como objetos. La acción implica un cambio pequeño. Pero tal operatoria molecular, que insiste sobre la subversión de los parámetros dominantes, no es menor, por el simple hecho de funcionar como un punto de fuga posible capaz de gestionar la invención de otras políticas de la imagen que puedan mantenerse en fuga permanente, siempre desmarcadas de las reapropiaciones mercantiles del capitalismo. Que una imagen no redundante exista y circule (aunque restringida y minoritariamente) implica lo posible contenido en la propagación de prácticas postuladas como siempre desmarcadas de los valores normalizados. Implica, allí, la resubjetivación singularizante que se insubordina ante la alienación instituida por las operatorias del consumo. Se trata de inventar y proyectar otra política de la comunidad desvirtuando el uso de las mismas herramientas que legitiman determinados modos de desubjetivación, de encapsulamiento físico y de sujeción de los deseos.

11

Allí, en esa configuración de la imagen, el problema del cine se revela en toda su intensidad como el misterio del sujeto, como el misterio del mundo, y como el misterio del Otro; entendidos todos estos polos como lo siempre divergente de una posible composición común. La transparencia supuesta de la imagen se espesa hasta velarse en el silencioso secreteo de las sombras contenidas, hasta enturbiarse en una constelación de volutas ahogadas en un vínculo misterioso que desdeña toda dilucidación, toda disposición a la exégesis del signo, ya que aquí el signo mismo se hace vidrioso hasta volverse garabato. Un pintarrajo como exigua rúbrica de una presencia singular derramada sobre el espesor del mundo que es mundo compartido con los otros. Esta es una marca ensombrecida, una palabra enmudecida en la deflagración de un grito originario que se dirige al Otro en el resguardo del secreto, tanto del ajeno como del propio. Ese es el misterio que se

repliega sobre el cine como problema del *estar en el mundo*. El misterio del Uno y del Otro que producen un encuentro rasgado entre la proximidad y la distancia, incendiado en la apertura incondicional hacia lo desconocido de un resto que es siempre la cifra de lo desconocido. Allí, el problema del cine es ese misterio, que es en gran medida el misterio antiguo e inexorable del amor, ese arte antiguo y casi olvidado en el que dos diferencias irreductibles coinciden para proyectar en la duración del vínculo la creación de otros mundos posibles.

12

El problema del cine, allí, desde la Imagen-Huella hasta la Imagen-Resto, es entonces un poco como ese problema del amor, pero entendido como signo de una promesa que es también signo de insubordinación. Se trata, fundamentalmente, del misterio antiguo de la comunidad de los cuerpos y de los deseos, de la vida en común de las singularidades, de la emancipación de los regímenes de conformidad y normalización, del augurio de un mundo nuevo al que pueda ser restituida la magia liberadora de las singularidades. O también, el misterio de la vida en común proyectada más allá de todo cálculo y de toda funcionalidad ligada a las operatorias de mercado legitimadas por el capitalismo. En estas imágenes se encuentra implicado el pensamiento de políticas inéditas desarraigadas de las lógicas binarizantes que promueven efectos de dominio y exclusión. Sobre la base del fondo común de la vida insurgente se erigen estas prácticas que, en la propagación de nuevas subjetividades emancipadas del ritual de la sumisión, dejan entrever la posibilidad de un proyecto político construido desde abajo. Desde la reapropiación de sensibilidades inéditas capaces de comenzar por desestabilizar el modelo autoritario de lo cotidiano.

13

Semejante idea, desde ya, puede verse tan ingenua como desmesurada, tan absurda como falaz, pero su potencia radica en la sola posibilidad de ser pensada. Soñar un mundo justo es siempre un acto de insubordinación que promueve la invención de otros sueños igual-

mente insubordinados, de otras armas, de otras luchas, de otras revoluciones moleculares. Desestimarlos, es aceptar las determinaciones de un estado de cosas atroz propio de un mundo que ya no es digno de llevar ese nombre, porque desde hace tiempo se hace llamar Mercado.

14

Podría llamarse finalmente, a ese misterio de lo común, de la emancipación, del amor, y del cine: la *entridad*, un puro movimiento hacia el horizonte del encuentro esgrimido como promesa de otros mundos más justos.

15

Si el cine no es la afirmación de esa promesa, mejor sería que no sea nada.

6. PROMETER OTROS MUNDOS (SOLILOQUIO)

Habría que comenzar de nuevo, el texto, todo el texto, y reformularlo de una manera que se adecue al planteo que se intentó desarrollar. “*Se intentó*”, ahí de nuevo lo que exige ser replanteado, desde el comienzo del texto hasta esta última línea. “*Se intentó*”, sí, pero antes de interrogarse sobre qué es lo que se intentó y si se alcanzó o no algo en relación a dicho planteo, cabe preguntarse: ¿quién lo intentó? Aquí no debería haber ningún “*se intenta*”, “*se propone*”, y ni siquiera ningún “*intentamos*” o “*proponemos*”. No, en un texto que elucubra cuestiones acerca de un elogio de la primera persona, habría que adecuar las enunciaciones a esa idea de base, habría que asumir la responsabilidad de todo lo dicho. No se trata entonces de un nosotros ni de un ente impersonal, de ningún modo, se trata claramente de un “yo” que debería decir, siempre, “yo”: intento, propongo, pienso, elucubro, imagino, dispongo, digo, miento, invento, y lo hago yo, bajo mi absoluta responsabilidad y en busca también de una singularización que me sustraiga del régimen de las conformidades útiles. Entonces sí, hay alguien que enuncia y que, indudablemente, soy yo (sin saber quién soy). Pero, ¿a quién me dirijo? Yo soy un *alguien* que no es del todo un *cualquiera*, ya que algo de todo lo por mí dicho dice algo sobre mí que delimita una cierta personalidad descifrable, legible ya en el texto de un escritura que no es sino una rúbrica. Pero me dirijo a un *alguien* que sí es un *cualquiera*, ya que su existencia se designa apenas en esta enunciación en primera persona que se dirige a alguien que no está presente, que no existe más que en la intención de dirigirse a ese alguien general en su misma ausencia. Pero decir “yo”, como se debería haber hecho a lo largo de todo el texto aunque se haga sólo aquí, a partir de ahora, implica, también, una donación, un darse a la posibilidad de un encuentro que es siempre promesa a medias cumplida. El Otro, ese Otro que es un *cualquiera* y que es la pura promesa del encuentro, no existe como un *alguien* concreto pero aun así se presenta, ante la palabra “yo”, como ofrenda. Ofrecimiento doble dado en la paridad del dirigirse a un Otro que se manifiesta solamente en la espera, como espera, como un deseo firme de que se presente, pese a que esta presencia suya deba, casi irremediabilmente, darse en mi ausen-

cia. O sea, ser siempre inaccesible. Bueno, es cierto, es un juego extraño que se instaura en la posibilidad de un encuentro imposible. ¿O es que hay encuentro entre una presencia y una ausencia, o, aunque sea casi lo mismo, entre una ausencia y una presencia? ¿Sería tal cosa un encuentro? Un encuentro es una coincidencia de dos o mas personas en un lugar determinado, pero también es ir en contra, chocar (encuentro: *in* – *contra*). ¿Hay entonces un choque o una coincidencia? ¿O es que no hay nada de eso? Supongo (y supongo “yo”, en primera persona), de todas formas, que para que se produzca un choque, igualmente debe producirse la coincidencia, es decir, un encuentro; un encuentro sesgado por la violencia de una divergencia, pero finalmente encuentro o coincidencia en un mismo espacio y tiempo. ¿Hay entonces algo de eso? ¿Hay encuentro posible allí donde hay imposibilidad de coincidencia o donde hay tan sólo una promesa de tal cosa? Podría decirse que tal vez sí (o debo decir: “podría decir que tal vez sí”), que la promesa de sí para el otro supone un encuentro que, aunque aún no concretado, no deja de serlo. No deja de ser eso, un encuentro. ¿La promesa es por lo tanto un encuentro, lo supone ya en su misma ejecución? Digo que en parte sí, supongo que en parte sí, elucubro que en parte sí, invento que en parte sí, deseo que en parte sí. Promesa, según veo en este momento, viene del latín *promissus*: *pro* (antes) - *missus* (participio de *mittere*, enviar), por ende en la promesa se trata de lo que se dice antes de enviar algo (incluso también antes de partir: “*voy a volver*”). Eso, entonces, que se puede decir antes de un envío: “*esto es para vos*”. Y ese “vos” implica ya la existencia de un Otro capaz de recibir, capaz de abrirse a la donación de este acto, capaz de esperar y aceptar el envío que se ha hecho para él, un “él” que de todas formas es un *cualquiera*, porque es desconocido, es todos los desconocidos, es todo lo desconocido, es lo absolutamente Otro pero igualmente a él le dirijo este envío. Y allí él, ese *cualquiera* que es el otro radical al que me dirijo, está incluido en la promesa. La misma promesa lo supone, inventa su existencia en la afirmación contradictoria de su propia ausencia, y aún, más aún, en su inexistencia. La promesa es eso que se dice antes de enviar algo, pero si algo se envía, se lo envía a alguien, aunque ese *alguien* sea todavía *cualquiera*, aunque ese *alguien* sea lo desconocido duplicado en su misma ausencia. Pero la promesa del

envío, ya como tal, incluye a ese otro que no sé quién es, que no sé qué es; mientras escribo “yo” hay un fantasma que recorre el sentido disperso o turbio de esa enunciación, hay un fantasma que recibe por anticipado el envío, que lee estas líneas en el momento de escribirlas, porque para él son escritas (¿Kafka habló de esto?). Y después, mientras un *cualquiera* lee ya estas líneas terminadas, deviene en un *alguien* para el cual yo, que digo “yo” como rúbrica de una cacería, soy entonces también un fantasma, soy un *cualquiera*, un desconocido que, de todas formas, se hace responsable del envío, de haberle enviado esto a él, a vos, que leéis estas especulaciones como si se tratase de la preparación de un terreno para un encuentro posible. Entonces allí, la promesa, que es promesa del Uno tanto como del Otro, y que es por tanto la ejecución del encuentro mismo como augurio. Nos encontramos en la promesa. En la donación y en la recepción. En el deseo. En la *entridad*. En el augurio, porque la promesa no supone la certificación de lo que debe ser cumplido, sino la esperanza siempre abierta de que ese algo se cumpla, ese encuentro. El encuentro deseado en el envío. Allí, que ahora es aquí y en este momento, hay un encuentro entre dos singularidades, la mía y la tuya, que se aceptan como tales, en un gesto de hospitalidad no necesariamente exento, claro, de una cierta hostilidad implicada en la diferencia irreductible. Decir “yo”, entonces, pero eso “yo” que se busca en el proceso de la constitución de una lengua propia, que se persigue en el deseo de una singularización igualitaria de la vida desnuda, precaria, insuficiente; decir ese “yo” como una palabra muda prolongada en un gesto prístino es allí el signo afásico de una entrega, es ese gritar de algún modo u otro el querer a un Otro, el desear encontrarse con algún Otro que también es singular, diferente y a la vez igual en su diferencia; es decir, perteneciente al común de todos los seres. De eso se trata entonces esta idea de la imagen, de la huella, del fósil, del resto; se trata de una imagen concebida como una pura promesa, es decir, como un encuentro, como un borramiento de las desigualdades del espectáculo. Ese es entonces, en gran medida, el problema de la imagen, el problema del cine: es el problema de la promesa, del encuentro deseado, de la conmoción del hombre en y frente al mundo, de la desesperación de no saberse y de no saber al Otro, pero aun así desearlo, desear ese encuentro y gestionarlo aunque

mal no sea en la forma pobre de una imagen siempre insuficiente, siempre secundaria: el cine, claro, es un fenómeno secundario, una nimiedad tal vez inconsecuente, tal vez inútilmente engreída, pero que perfila en su interior anómalo la angustia del saberse solos y del desear no estarlo. Ahí la imagen no establece la efectividad emancipatoria de la singularización, pero la piensa para así abrirla a lo posible de su acontecer como puro pasaje, como línea de fuga hacia mundos dignos de llevar ese nombre. El problema del cine, entonces, allí, puede pensarse por lo tanto como ese misterio de la promesa y del encuentro, un misterio que no es muy diferente de aquel misterio antiquísimo del amor. Ese misterio antiguo de un encuentro que se propaga más allá de sí y del Otro hasta el infinito, en la promesa de un mundo mejor construido en la comunidad de innumerables singularidades.

7. CODA: PENSAR MÁS ALLÁ DEL SUJETO

El eje, en relación a todo lo ya planteado, se desvía visiblemente ante la idea “filosófica” de la declinación del estatuto del sujeto como centro constitutivo del mundo y sus signos, es decir, lo que produce un viraje necesario es el acontecimiento que podría llamarse “la muerte del sujeto”. ¿Pero de muerte del sujeto en qué sentido se estaría hablando? ¿De qué habla esa posible liquidación del sujeto como epicentro centrífugo de la construcción de conocimiento? La idea contemporánea, surgida en la segunda mitad del siglo XX, de la muerte del sujeto, no implica necesariamente su desaparición. No se trata de una liquidación que lo borraría de la escena del pensamiento, sino en realidad de un desplazamiento hacia los laterales, de dejarlo un poco fuera de la escena para permitirle entrar únicamente y de modo discreto por las puertas del costado. Tras la muerte de Dios anunciada por Nietzsche sobrevino esta otra supuesta muerte, la del sujeto. Pero esta muerte entonces no es realmente tal cosa, sino apenas un desplazamiento que lo aleja del centro para poner allí otra cuestión que se establece en el nudo de las relaciones entre el saber y el poder. Ese nudo es el tejido indiscernible de fuerzas que el sujeto habita, es la fuerza de una coerción que lo forma en el espesor de un mundo que ha devenido texto y en el que todas las cosas se abren a la exigencia de la interpretación. Se trata por tanto ahora de invertir el movimiento. No ya de ascender desde el sujeto hacia el significado de las cosas que él designa y constituye, sino de descender desde las tramas diseminadas de los dispositivos de poder hacia el sujeto que estos conforman. Pero lo que sigue estando en juego allí, a pesar de ese visible desplazamiento, es la misma posibilidad de emancipación del sujeto, el destino turbio de su errancia en busca de la libertad, pero que ahora ya no parece depender de un proceso de singularización pensado y constituido en las liberación del deseo y la subjetividad, sino del desmontaje de las maquinarias semiotizantes que anudan poder y saber para constituir el mundo y los sujetos que lo habitan. ¿Cómo entonces hay que pensar a ese sujeto en relación a la singularización y a la libertad allí donde estas cuestiones ya han sido desestimadas por su supuesta inconsecuencia en medio de un mundo que se dispone sobre él como red de signifi-

cados y dispositivos de sujeción? El punto está ahora en las coacciones que las formaciones discursivas, el lenguaje, y los saberes que se articulan con el ejercicio del poder, ejercen sobre un sujeto que ya carece de espacio para constituirse a sí mismo en la práctica libre de sus deseos, teniendo por lo tanto que pensarse en medio de esas relaciones que lo estancan en un punto conforme de normalización y redundancia. Este sujeto puede estimarse como un sujeto económico, ya que todas esas formaciones tentaculares responden a las funciones de la lógica mercantil definida en el despliegue incesante del impulso capitalista. Entonces hay que pensar en la emancipación a partir de la iluminación del funcionamiento ensombrecido de esos modos de constreñimiento. A partir de la ruptura con las trampas de las coacciones que hacen carne en la constitución del sujeto contemporáneo. Hay que hacer rizoma (Gilles Deleuze y Félix Guattari), hay que deconstruir (Jacques Derrida), hay que hacer arqueología y genealogía del poder (Michel Foucault). En resumen, hay que desmontar la lógica de los discursos del poder en busca de su reverso para hacer ostensible sus funciones desubjetivantes. Hay que sacárselos de encima primero para esclarecer el paisaje que supuestamente habitamos, porque son ellos en realidad los que nos habitan como un parásito que nos engulle silenciosamente. Porque es en ellos donde habitamos las penumbras de una fosa común que parece no ofrecer salida. Ahí está ahora el territorio donde se dirimen las formas pensables del futuro, en la posición a tomar frente a la trama engorrosa de los discursos que circunscriben y delimitan los modos de componer mundos. Esa fábrica de cotidianidad es la que establece y normaliza las formas del manifestarse de los deseos, de las violencias, de los recovecos en los que se construyen los encuentros, de las lógicas jerárquicas del intercambio como regla de todo vínculo, del manifestarse de los cuerpos entre los otros cuerpos, y de las potencias mismas del deseo reglamentadas por las operatorias mercantiles. Todo, ahora, pasa por las micropresiones de las formaciones discursivas. Todo es texto. Se trata por lo tanto de desmontarlo todo, de sacarse de encima las sujeciones de esos dispositivos de veridicción mediante el reconocimiento de sus condiciones de efusión, mediante el esclarecimiento de las condiciones que en definitiva lo han hecho posible como máquina legitimadora. Por ende al sujeto sólo le queda

pensarse en ellos y contra ellos para encontrarse y encontrar en ese sitio la posibilidad de ejercer la propia libertad. Así es que ya no se trata de singularizarse en el repliegue a la vida propia del cuerpo y el deseo, sino de reconocerse primero el individuo como un sujeto coaccionado que vive una vida impropia, estallado en mil esquirlas por las violencias diseminadas e invisibilizadas entre todos los pliegues de la vida ordinaria. Ya no se trata entonces de proyectar la emancipación desde la autoconstitución del sujeto deseante, se trata, en oposición a ello, de esclarecer las condiciones que lo particularizan desde la construcción de conformidades a la que se encuentra asido con el rigor de una fuerza avasallante e invisible.

La imagen del cine tiene que lidiar con ello, ha tenido que lidiar con ello desde hace tiempo. Con el gesto autorreflexivo a través del cual se discute a sí misma. Se trata de un repliegue al interior que permite repensar sus propias funciones y ponerlas en perspectiva para elucidar sus traiciones y sus culpas. Reflexionar, pero permitiendo allí que esa reflexión no se detenga en la inmovilidad de las afirmaciones sino que posibilite el despliegue incesante de las interrogaciones. Esta es ya otra imagen, ligada a las formas contemporáneas del ensayo, y requeriría un abordaje particular aún en suspenso.



ANEXO.

SELECCIÓN ARBITRARIA DE ALGUNAS OBRAS EJEMPLIFICADORAS

1. LA IMAGEN-HUELLA

Lights (1964-1966), de Marie Menken¹; se trata de una obra breve, de cinco minutos, silente. La propuesta es simple hasta el asombro: una cámara se mueve salida de sus ataduras artificiales, arrancada de sus goznes; el movimiento es febril, indeciso, titubeante y crispado, y en su misma exuberancia se hace ostensible una fisicalidad que remite a un cuerpo sentido en los impulsos visuales de su fragor, pero nunca visto. El nervio físico del movimiento se traduce en el trazo inestable de una imagen que parece no encontrar sosiego. Allí, claramente, hay un cuerpo que actúa, una *performance*. Pero ese cuerpo, claro, es aquel cuerpo híbrido instaurado en la síntesis protética del humano y la máquina. Y es lanzado al encuentro del mundo en una danza frenética que convierte a todo lo visto en el trazo luminoso de una presencia fugaz. Lo visto, es un frenesí muscular vuelto imagen, vuelto luz y vuelto

1 Marie Menken (1909-1970) es una figura clave del cine experimental norteamericano. Se inicia en la práctica cinematográfica haciendo cámara para una película de su esposo, Willard Mas, en 1943. Sus obras, todas de una duración cercana a los cinco minutos, se exhiben por primera vez públicamente en 1961 por la insistencia de Jonas Mekas, ya que la realizadora las consideraba estrictamente para ser vistas entre amigos.

tiempo. Una mirada exhibida en su trabajo, en el temblor radical de una experiencia en curso. Y lo que esa imagen señala, ya no es tanto el mundo que supuestamente intenta alcanzar en la representación, sino en cambio el acontecimiento de su misma presencia muscular como gesto de entrega y recepción. Lo que esa imagen deja desbordar entonces de sí misma, es la existencia desnuda de un sujeto, de un *alguien* abierto a la indeterminación que se mira en el momento del mirar. Esa es la Imagen-Huella. La que se rompe en mil pedazos para dejar pasar la huella de un signo vital jugado entre ausencia y presencia, la que se opaca para borrar la trampa en el simple aparecer de un “yo” algo general en el que se puede situar el trazo esquivo de esta manifestación de sí, de esta auto-presentación como el presente viviente de un cuerpo insubordinado, libre e improductivo, siempre en devenir. Un cuerpo arrojado al sentir de las vibraciones lumínicas en una experiencia singular que no quiere ni espera nada, sólo entregarse al devenir de lo que siempre *está siendo*. Esa imagen es por tanto huella en tanto rastro de un alguien ausente señalado en su acontecer diferido para conservado en el campo del misterio.

Marie Menken hace explotar a la Imagen-Huella, la enerva hasta radicalizarla en su más absoluta precariedad, en su más terrible fragilidad. La despelleja hasta despojarla de toda otra condición que no sea la de la manifestación física de su mirada capturada en el nervio de una danza autorreferencial. En *Lights*, lo que registra es simplemente lo designado en el título, luces. Luces de una calle atiborrada de autos, luces de un árbol navideño, luces de lo que parece ser un enorme cartel; todo durante la noche. Pero es en el fragor de la danza de su cuerpo *apresente*², inscripto sólo en el temblor de la mirada híbrida del *cyborg*, donde las apariencias transmutan en trazos luminosos esquivos, impresiones fugaces del tiempo hecho luz, o de la luz hecha tiempo. Aparición y desaparición. Escritura y borrado. En un mismo movimiento lo reconocible se desdibuja hasta perderse en el pasaje intempestivo de un destello luminoso, de una fuga hacia lo inefable, hacia lo indecible

2 Lo *apresente*, en la fenomenología de Edmund Husserl, es toda faceta no vista de las cosas en el acto perceptivo, pero faceta que de todos modos yo hago presente en mi conciencia logrando una síntesis de la totalidad del objeto presentado.

de lo que ya carece de un nombre que verifique su existencia en la posibilidad de ser nombrado y determinado por el lenguaje.

Stan Brakhage³ también, como Menken, desarrolló un largo proceso de construcción de esas imágenes que buscan con obstinación dejar testimonio de una huella vital de sí. Pero en él esa huella no está sólo y estrictamente arraigada en la interacción puramente física del cuerpo propio en el espacio común de los hombres y las cosas, no está solamente en la exposición de sí en el puro gesto de existir como cuerpo actuante sin fines, sino también en el repliegue al interior de una conciencia imaginante que se intuye como la verdad de todas las cosas del mundo. Esa verdad, verdad fenomenológica que promueve el ser de las cosas en tanto estas se donan a una conciencia que las recibe y las intenciona, es en parte la verdad de una conciencia mejorada. Una conciencia expandida que se retira hacia las circunvalaciones de su interioridad para descubrir allí las esencias del puro fenómeno, del mundo que es tal cosa en cuanto se me entrega por perfiles o escorzos para ser recibido y reunido como Uno en el tiempo de su despliegue. Esa es la Imagen-Huella de Brakhage, una imagen que desde la conciencia individual prereflexiva se abre a lo cósmico en la totalidad del universo; una imagen que mediante el repliegue al interior de las intuiciones inmediatas de la conciencia imaginante busca la verdad sensible de un acontecimiento cualquiera. Esta imagen está constituida por una variedad de modos de la imagen que se articulan en torno al eje perceptivo de un sujeto: imágenes físicas, imágenes de la imaginación, imágenes de la memoria, e imágenes hipnagógicas (a ojos cerrados). El acontecimiento, en la Imagen-Huella de Brakhage, es lo que se manifiesta en el entramado de esas percepciones e impresiones articuladas por la intención de una conciencia que las experimenta.

¿Y de qué se trata esa Nueva Visión propuesta por Brakhage? Se trata en realidad de asumir a la conciencia híbrida del *cyborg* como un dispositivo capaz de desgazar los engaños y las trampas de la razón para así alcanzar lo verdadero del mundo en el pliegue interno de la

3 Para profundizar lo concerniente a la obra de Stan Brakhage, véase *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, editado por UNTREF y Continente para la Bial de la imagen en movimiento. Argentina, 2014.

vida sentida y conocida en su fuerza salvaje antes que explicada por el orden de la razón. El cine, como aquella herramienta del Diablo pensada por Jean Epstein, puede según Stan Brakhage abrazar la posibilidad de ese conocimiento sensible en tanto y en cuanto recuse de la lógica de las intrigas y se vuelva contra el funcionamiento predeterminado por sus modelos industriales (escupir la lente, filmar en esas horas prohibidas del amanecer y el atardecer, sacar la cámara del trípode, acelerar el motor, ralentizar, jugar con el foco, etc.).

Esplín o errar o sin embargo (2007), de Hernán Khourián⁴ hace de la Imagen-Huella un sistema velado en el cual el acontecer injustificado de una presencia actuante no hace sino afirmar una posible *yoidad* en la negación del autoconocimiento. En esta obra de video, el cuerpo, el espacio y la máquina, se anudan en una serie de acciones desconcertantes registradas por el ojo de una cámara-prótesis, un dispositivo técnico adherido físicamente al cuerpo del autor que en esa fusión disuelve los límites de lo orgánico y de lo inorgánico en pos de la conformación monstruosa de la mirada *cyborg*. En algunos momentos, esa misma cámara se “desprende” y es transformada en otra mirada igualmente anómala pero dispuesta ahora desde la perspectiva de un objeto cualquiera. La inusual fisicalidad de la imagen emerge (un poco como en Marie Menken) de la propagación del movimiento febril del cuerpo de quien filma hacia el aparato, y desde allí hacia la imagen que deviene huella evidente de una presencia definida performáticamente. Es sólo ese acontecer de la presencia, ese simple transcurrir como acto de afirmación, lo que da cuentas aquí de una existencia expuesta en el acto del mismo *estar-entre-las-cosas* como interrogante abierto de un *sí mismo* siempre inacabado. La Imagen-Huella, expuesta así en el trabajo de su propia construcción, se desnuda en esa labor para convertirse en pura superficie de prueba y error, de escritura y borrado, de afirmación y de negación. Un devenir que se aleja de la determinación de *ser* para reclinarse sobre el trabajo de *estar siendo*. Ese trabajo, aquí, es el proceso mediante el cual el sujeto disgregado entre las cosas intenta construir su propia huella en la imagen para así elucidar en ella la ma-

4 La obra de Hernán Khourian (La Plata, Argentina, 1972) puede consultarse en <http://hernankhourian.com.ar/>

nifestación de una posible singularización. Se trata de experimentar el propio existir como acontecimiento del *estar-entre-las-cosas*. Se trata también de tantear la imagen como si fuese una escritura improvisada en la que se pueda manifestar el pulso de un posible *alguien* que no sea del todo *cualquiera*. Se trata de pensar a la imagen como el acontecer autobiográfico de quien no se conoce pero se afirma como una singularidad deseante prometida al encuentro.

Lo inscripto en esta Imagen-Huella es simple. Tres frutas sometidas a la búsqueda infructuosa de una composición pictórica. El polvo visibilizado por la luz. Un mapa. Una imagen del exterior transmitida por una cámara de vigilancia (la Torre Eiffel). Esa misma imagen vista desde una ventana con el *zoom* de una cámara que exhibe su textura digital, su materia evanescente, su (in)materialidad. Una esfera navideña espejada. Una postal con la inscripción “*¿Quién soy yo?*” (en francés). Una mirada inhumana errática (casi animal, y de animal pequeño, como de ratón) que recorre la intrascendencia ordinaria de lo distribuido sobre el piso (las patas de una mesa, unas botas, los zócalos). Y entre los objetos, las acciones inútiles, impensadas; la perfecta inutilidad de unos gestos lanzados al vacío de una búsqueda errática en apariencia sin sentido, sin más razón que la manifestación de un “yo” que no se sabe siquiera a sí mismo como singularidad constituida. Nada hay (o al menos nada parece haber), en esos gestos/acciones; nada más que la entrega de su propia ejecución en el presente de un misterio que los engloba. El misterio del sujeto que se busca en el perderse. Pero es allí, en esta puesta en situación de la búsqueda y la pérdida, donde las acciones banales revelan una especie de insatisfacción frente al apremio de lo que no se conoce, lo que se ignora, y que por esa misma razón ni siquiera se puede buscar de modo efectivo. ¿Cómo buscar lo que no se sabe? ¿Dónde? No hay forma. Mover unas frutas construyendo una naturaleza muerta en mutación constante. Recorrer un mapa. Transitar nerviosamente el piso desde la mirada de un “ratón”. Mirar una imagen. Construir otra similar. Jugar con postales que me interrogan irónicamente desde ese breve texto. Y romper con una violencia inesperada esa esfera reflejante en un gesto que, por sus características, se convierte de inmediato en un centro posible, un atisbo de algo sólido donde asirse por un instante; sólo un instante. Pero un

instante que hace metástasis sobre la Imagen-Huella como totalidad. Lo que esa imagen ilumina es justamente el carácter autorreferencial de todas las imágenes. “Yo” estoy diseminado entre todas mis imágenes, en esos intervalos que se abren como rasgadura hacia lo que no se deja determinar por las interdicciones de lo visible.

Lo que emerge entonces con claridad en ese momento de ruptura (literalmente, ruptura de la esfera y ruptura en el video), es la imagen posible (o imposible, sería más acertado) de ese Otro que intenta hablar video en primera persona desenhebrando la madeja del trabajo de la Imagen-Huella. “Yo”, quien enuncia, quien busca, quien mira y quien se mira mirando en un único movimiento, quien se muestra y se oculta en un sólo gesto. “Yo”, el Otro; ese *alguien* que resulta inaccesible por estar en lucha con el *cualquiera* que se manifiesta en la existencia desnuda, en la exposición despojada de un signo vital que apenas es capaz de señalar su presencia prístina. La huella, a fin de cuentas, no es más que eso, huella de una experiencia vivida o en proceso de serlo, un pasaje. Y es que allí, en esa acción, en esa Imagen-Huella que constituye el corazón de la obra, es la imagen del mismo realizador la que se ofrece reflejada sobre la esfera plateada. Y es su propia imagen la que se rompe en pedazos por efecto de su misma violencia. Es la brutalidad de la negación, del poder decir: No⁵. Romper las imágenes, intentar infructuosamente hallar una salida de esas representaciones

- 5 La posibilidad de decir “No” es el fruto abierto por la duda filosófica. Negación y rebelión es lo que instaura la emergencia del apremio de la libertad. “No”, es también la primera palabra que aprende a decir el simio “inteligente” de la película *El planeta de los simios: el origen*; allí donde su grito originario se transforma en discurso articulado desde el lenguaje de los amos. Y al decir “no”, todos los espacios de la libertad se abren ante sus ojos. Aun así, no es la inteligencia ni el lenguaje lo que libera a estos simios del yugo humano, sino que estos son la herramienta para poner en palabras ese apremio que los sacude, es la posibilidad de negarse en los mismos términos de quien posee el lenguaje para someterlo, para así después despojarse de él en un camino hacia una especie de beatitud spinoziana, hacia esa verdad alcanzada en las nociones comunes de la naturaleza de la que fue arrebatado el simio. Ese simio, al decir “no”, se convierte en el gran ejecutor de la filosofía práctica de la libertad. Ese grito devenido proposición es la gran toma de conciencia, el momento único y maravilloso de la negación en que el lenguaje se abre radicalmente al apremio violento de la libertad. Habrá que ver, claro, que se hace después con ella.

que nos sujetan a las trampas de lo siempre redundante, de lo siempre subordinado al reglaje de las conveniencias. Hay algo de schopenhaueriano en todo eso. Estas acciones intrascendentes no parecen ser tanto la expresión vitalizadora de las potencias de actuar, sino mejor la tenacidad de una lucha algo absurda contra esa Voluntad indignante que nos arrastra. Aun así, parece haber una verdad en esa experiencia concreta del estar y del sentirse entre las cosas del mundo, pero una verdad que se escabulle porque la Voluntad se empeña en enredarnos con gestos destinados a determinados fines funcionales a algo que no se sabe nunca muy bien que es. Ese es el combate que entabla aquí el sujeto, pero un combate que se rebela doble: combate contra esa Voluntad que nos aleja del autoconocimiento, y combate contra el impulso que nos hace creer que deseamos lo que en realidad otros dispositivos de poder desean por nosotros. La salida de la Representación podría ser aquí también la negación de la Voluntad schopenhaueriana, pero en este punto no se trata en realidad de salir totalmente de ella, sino de violentar la norma para poder acceder a otras representaciones acordes a nuestros propios deseos y a nuestra propia singularidad diseminada en la palabra muda que trata de hablar conjurando la sobredeterminación del lenguaje. Y es esa persecución lo que en este caso constituye y distingue a esta Imagen-Huella de otras Imágenes-Huella: el apremio por hacer de la palabra muda o del verbo afásico una posibilidad de enunciado vital. La signatura garabateada aquí no es sólo la manifestación desnuda de una presencia, ni siquiera la contingencia de una percepción como puro fenómeno, sino que es la formalización de un proceso autorreferencial que se anuda sobre sí para descubrirse en su propio acontecer, para tratar de esbozar el trazo de un puro acontecimiento incondicionado que es, justamente, el momento presente y espontáneo de un *ser temporal* que se busca en la marcha libre hacia una identidad en fuga. Y es allí donde también podría leerse entre líneas algo de heideggeriano. Es el hecho de pensarse como el *ser-ahí* (*da-sein*), el ser arrojado al mundo como un puro acontecer en el cual la consciencia del tiempo y de la finitud se abren a la angustia del saberse perdidos. En Heidegger es en el aburrimiento donde el *ser* se puede reconocer en todo su misterio. Es allí, en ese momento límite, donde el sujeto recusa de todo lo impropio de las

evasiones del entretenimiento y debe ya volverse sobre sí mismo para entender que es sólo él quien puede actuar como un *ser-entre-las-cosas* para alcanzar finalmente lo propio de la vida. Desde allí, desde ese abismarse al interior de un sí mismo hueco, es desde donde acciona Khourian la *performance* como proceso autoidentificadorio.

2. LA IMAGEN-FÓSIL

La obra de Jonas Mekas, en cierta medida, puede pensarse como pasaje algo difuso entre la Imagen-Huella y la Imagen-Fósil. Hay en ella algo que permanece de ambos lados al mismo tiempo, que se suspende indecible en un terreno de litigio en el cual el límite posible se desdibuja permanentemente manteniéndolo todo en las regiones contingentes de una memoria siempre recomenzada en acto. Si los registros visuales dan cuenta de una intuición práctica suscitada en la puesta en relación espontánea del sujeto con su mundo a través de la máquina, la voz que sobrevuela todo da cuentas de otra espontaneidad que designa ahora el momento, no ya de la vivencia originaria, sino el de ver con posterioridad aquellas imágenes proyectadas como manifestación de otra vida (actual) en un segundo acto vivencial corporeizado en ese mismo grano de la voz que articula el relato. Se trata en Mekas del registro permanente de un diario vital: de la captura en tono *amateur*⁶ de momentos ordinarios de un cotidiano que da cuentas de la vida asumida en comunidad y de la sombra constante del desarraigo que no deja de sobrevolar sobre la constatación de esa nueva vida en común siempre a celebrar. “*Hago películas familiares, luego, existo*”⁷, dice Jonas Mekas en su película *Walden* jugando con una inversión de la célebre línea de Descartes, y lo que allí elucida es la necesidad de un sujeto que se define a sí mismo en el actuar entre los otros. Ya no se reclama a la razón como elemento constitutivo de un sujeto jerarquiza-

6 En referencia a la noción de lo *amateur* en el cine experimental norteamericano, véase el texto de Stan Brakhage “En defensa de amateur”, incluido en el libro *Por un arte de la visión. Escritos esenciales* (Buenos Aires: UNTREFF, 2014).

7 Cita completa: “Hago películas familiares, luego, existo. Existo, luego, hago películas familiares”. *Walden*, Jonas Mekas, 1968.

do, sino que en cambio el sujeto se define en el vivir en comunidad (la familia electiva descubierta tras los años de exilio) a través del dispositivo cinematográfico erigido como signo de pertenencia. La acción en común es lo definitorio. Filmar, pero no cualquier película. Filmar películas familiares, lo cual implica una actividad que involucra tanto al cine como a la comunidad, tanto al deseo como al desinterés, tanto al miedo como al amor, y tanto a uno como a los otros. Filmar películas familiares es primero asumir que se tiene una familia, que se existe en relación a otros que son los pares, para recién después abandonarse a esa actividad del *amante* (el *amateur*) que celebra el instante fugaz haciendo un archivo de la banalidad que es, en realidad, el festejo del puro vivir sin fines *entre* los otros en una composición de mundo desjerarquizada. Ahora bien, cada fragmento filmado por Mekas es el esbozo urgente de una impresión pasajera, es una nota de la experiencia intuitiva dictada por la simple felicidad del momento compartido, es decir, una Imagen-Huella. Son entonces vistazos que juegan a inscribir la vitalidad de lo diariamente experimentado en un nota visual fragmentaria, en un apunte trazado por una cámara hogareña desde la espontaneidad y la intuición que, posteriormente, podría pasar a formar parte, o no, de una composición mayor a modo de diario. Y es en estos diarios, como por ejemplo *Reminiscencias de un viaje a Lituania*⁸ o *Walden*⁹, donde se produce un viraje desde la posible Imagen-Huella hacia otra cosa que aún no es tampoco Imagen-Fósil, sino un puro pasaje entre ambas, un medio camino instaurado por la presencia de una voz (la del mismo Mekas, claro) que planea sobre los apuntes ahora articulados en un conjunto para comentar o reflexionar poéticamente sobre ese pasado. Dos tiempos se conjugan en acto: los vistazos fragmentarios como huellas del pasado, y el comentario de la voz esgrimido desde un presente que los pone en perspectiva dividiendo al sujeto en una duplicidad coexistente. Pero esto, aun así, no es eso que podríamos llamar claramente Imagen-Fósil, ya que ambas manifestaciones se encuentran aquí subsumidas por ese conjunto mayor que es el diario, borroneando en esa forma la discontinuidad produ-

8 *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, Estados Unidos, 1972).

9 *Walden* (Jonas Mekas, Estados Unidos, 1968).

cida entre la prenda autobiográfica como presente viviente y la puesta en perspectiva del archivo como acontecimiento discursivo. Aquí el sujeto parece reunirse en esa intersección articulada en el propio deseo como un *ser temporal* continuo, centrado y narrable. La Imagen-Fósil asoma pero sin terminar de conformarse.

Berlín 10/90 (1990), de Robert Kramer, supone ya una forma ejemplificadora de esta subvariante de la Imagen-Huella. En un juego de apariciones y desapariciones, presencia y ausencia, ocultamiento y develación, Robert Kramer, en soledad, durante una única imagen de sesenta minutos, se pone en situación dentro del espacio cerrado de un baño, disponiendo el uso de la cámara y de un monitor que permanentemente exhibe imágenes registradas por él mismo algún tiempo atrás. Y allí, en la profunda simpleza de ese dispositivo signado por el espesor de capas múltiples, pergeña la aparición de esta prenda autobiográfica diseminada, doble y asincrónica, que supone la Imagen-Fósil, enhebrando dos temporalidades distantes en el movimiento zigzagueante que la palabra en acto presente juega desplegándose desde el cuerpo, y depositándose sobre el espacio cerrado de la representación y sobre los archivos “televisados”. La prenda autobiográfica se duplica allí hacia su interior, en tanto manifestación autorreferencial del cuerpo desplegado en presente en un largo proceso de agotamiento, y abocado al habla como sostén de la circunstancia en tanto resto de los actos del pasado marcados en imagen por el acontecimiento discursivo de los archivos revisitados. Algo similar sucedía con *Nostalgia* (1971), de Hollis Frampton, otra forma igualmente ejemplificadora aunque profundamente disímil que pone en curso la relación de anudamiento y de disyunción entre la memoria, la fotografía, y el habla. Pero en este caso desde un proceso de dismantelamiento y descomposición en el que los tiempos del sujeto se disgregan de modo no lineal tratando de alcanzar una verdad que sería apenas la incertidumbre de la confesión disfuncional. Esa confesión que no remite a la exigida verdad de sí ni a la culpa asumida frente a la ley de Dios o frente a la ley de los hombres, sino en cambio a la constatación de una imposibilidad de unificación identitaria. Esa, allí, es la culpa no declarada que organiza una confesión disgregada, que instituye un orden asincrónico y hasta se acerca a la constitución de un sentido que flirtea con el ansia de un

perdón nunca pedido. Esa especie de culpa que organiza a esta imagen no es la declaración discursiva de una verdad de sí, sino el acontecimiento enigmático que señala la verificación de una discontinuidad inaprensible, de una fragmentación del sujeto entre unos Unos y unos Otros que no se concilian jamás en el acontecer del presente. Unos Unos y unos Otros que se abandonan a la consagración de la ruptura como prueba de la discontinuidad y de la singularización instaurada en el desvío de lo múltiple propio del sí mismo. Yo, aquí, es Otros y es muchos, es el deslizamiento de la voz y de las imágenes hacia la disociación de una combustión literal (de las fotos en una hornalla) que no reúne los fragmentos en un acontecimiento actualizado sino que los disemina en las cenizas del transcurrir de la memoria estratificada.

Grito (2008), de Andrés Denegri¹⁰, diseña también un dispositivo que tiende en la imagen esa doble prenda autobiográfica. Aquí se trata de la irradiación de un gesto *performático* hacia el despliegue temporal imbricado en el visionado de los propios archivos familiares. Se trata de la exposición de un proceso a través del cual la mirada se descubre actuando en el preciso momento del actuar. Una mirada que devela su presencia para desnudarse en el desarrollo de una acción replegada en el interior de sus vivencias. El remanente autobiográfico se conjuga aquí en la doble vibración temporal implicada en el desdoblamiento del sujeto como ejercicio de un acto espectacular que es la espectación actual de un sí mismo anterior revisitado como un Otro. Esa acción en presente atestigua entonces el proceso de una singularización a través del reconocimiento de la pluralidad de sí. Pero este acto en ejecución, aunque simple aparecer, ya no es un acto sin más. No es intercambiable por otros que igualmente puedan atestiguar esa presencia indistinta del existir como un hecho empírico. Es en cambio un acto en el cual el sujeto se multiplica para verse a sí mismo dos veces, en el prístino acontecer de la signatura desnuda del “yo”, y en la aparición de su otra imagen abierta en el archivo familiar que designa una discontinuidad histórica consustancial a sí. Allí, en *Grito*, los signos de un pasado familiar conflictivo se manifiestan entonces en la puesta en relación de

10 Algunas de las obras de Andrés Denegri, incluyendo *Grito*, pueden verse en: <https://vimeo.com/andresdenegri>

registros familiares arrancados de las zonas distantes de la infancia, pero lo hacen por intermedio de ese *alguien* que, en el gesto presente, revisa los materiales y con ellos, en este caso, pone en perspectiva su pasado durante la última dictadura militar en Argentina. La pantalla que engloba como límite de un conjunto, aquí, es el marco de otra pantalla en la que sucede el proyectarse “ahora” de los archivos. Entre ambas, en el intersticio de esa distancia interior que las separa, se esgrime la dilucidación de ese más allá de lo visible de toda imagen que en realidad es el acontecimiento actual que pone en funcionamiento a las imágenes. Ese marco instituido en la separación es el espacio en penumbras que funciona como signo de la presencia de quien en ese preciso momento revisa las imágenes de su historia familiar y las comparte con (nos) otros. Tal acto como punto de fuga, ese simple habitar dicho espacio, es ya el núcleo elástico de un pasaje, de un estallido, de una amenaza siempre latente, de una irrupción que es la emergencia de un cuerpo indeterminado obstruyendo fugazmente la imagen como chispa de una deflagración. Un cuerpo que incluso aquí se convierte él mismo en pantalla transformando su piel en la superficie sobre la cual se tatúa el vestigio pasajero de esa otra manifestación de sí. Este cuerpo de la presencia en acción, este cuerpo del acontecer abierto a lo todo posible de la *performance*, es el signo de una reconstrucción del presente ejercida a partir de la relectura de los archivos familiares. Si aquí el sujeto es arrojado al mundo para iluminar el misterio que se desprende de las contingencias de una correlación, ese mundo con el cual se pone en situación es ahora el mundo de las imágenes que hablan de su pasado. Es decir, se pone en situación frente al fósil que señala hacia su historia para instaurar en la discontinuidad la posible base para la búsqueda de una singularización emancipadora. Se designa por tanto la existencia de un discontinuidad. De una fragmetariedad. De una disgregación del sujeto desplegado en diversos estratos temporales. Pero el vacío aquí no se llena. El hiato no se subsana. La separación entre el sujeto del pasado designado por el archivo y el sujeto actual manifestado en el acontecer no es pasada por el tamiz de la explicación. La separación solamente es expuesta y señalada como tal. Se mantiene en ese estado suspendido de la *entridad*. En esa separación radica, de algún modo, el misterio de una voluntad que no se reduce a la lógica instrumen-

tal de lo plenamente explicable. Y esa voluntad, conservada entre las sombras del secreto, es entonces el resto que define la condición de un sujeto singularizado en el devenir y en la multiplicidad.

Brevemente, para graficar, en *Grito* su autor se inserta en la imagen manipulando proyectores de súper 8 a través de los cuales observa imágenes de su infancia desenterradas del archivo familiar. Un niño en edad escolar. Una supuesta madre maestra. Un supuesto padre militar. Un cuaderno de notas epistolares, engañosamente ingenuas, en las que se intenta soslayar la supuesta ausencia del padre mediante justificaciones juguetonas. Y un par de datos concretos esbozados en fotografías y en audios que datan al supuesto fósil en el período de la última dictadura militar argentina. Todo un entramado de puros supuestos, ya que no hay certificación (ni intención de que la haya) que trate al archivo como testimonio, como documento, como verdad comprobable al menos por cierta convención del género autobiográfico en relación a la historia familiar. Aquí todo se supone, nada sale del terreno de la conjetura. Esos archivos revisados y reorganizados en acto presente son el fósil que solamente habla de la consolidación de una distancia, de una separación insalvable de las vivencias, de la escisión entre aquel pasado en el que el niño aún era niño y este presente en que ya no lo es más y en el que se forja la necesidad de pensar una discontinuidad. El fósil es aquí ese archivo que recoge imágenes laceradas por huellas, por estrías de un pasado que no termina de reorganizarse en el ruido irresuelto del presente, y es también esa materia que arrastra imágenes hacia la vorágine de una prenda autobiográfica doble que es una confesión asordinada en el orden de lo inconfesable. Siendo aquí, ese inconfesable, no una rémora producto de la imposibilidad o la prohibición, sino de la flagrante determinación de lo indecible: ni yo ni otro, ni el mismo ni distinto, ni pasado ni presente, ni padre ni hijo, ni culpable ni inocente. Todo debe quedar en ese espacio de lo que no es una cosa ni la otra, sino un puro proceso de reorganización permanente que disuelve la función del archivo como documento en la obliteración de la ofrenda irresuelta, en el juramento de un pasaje como prueba de una discontinuidad constitutiva, en el indicio de una duda o una inquietud de sí que es, de hecho, el compromiso del sujeto actual repensado en la conmoción de saberse siempre distinto, ajeno

a aquel, desde la manifestación del fósil y en su indeterminación. No se trata entonces de explicar en el archivo como documento de veridicción de una historia familiar conflictiva, sino de ver en él las junturas de un enunciado que da cuentas de algo mayor: las discontinuidades de sí mismo pensado como sujeto histórico en el marco determinante de la célula familiar. Allí este sujeto, que se singulariza en la donación de sí supuesta en el acto presente de la Imagen-Huella, se singulariza aún más porque esta Imagen-Fósil en la que ha devenido aquella, lo inscribe en las transformaciones y las discontinuidades de la Historia mediante el nuevo darse en una confesión trunca por la deflagración de un grito que hace cuerpo en la imagen. Lo que se ilumina desde el centro instaurado por el cuerpo actuante, es nuevamente el conflicto entre los deseos insubordinados que se articulan y propagan como sustancia sensible plagada de misterio, y los deseos reglamentados por las sujeciones de las máquinas políticas represivas y normalizadoras.

Otro caso singular de esta forma de la imagen es *La sombra* (2014), de Javier Olivera¹¹. Aquí también se trata del peso de la figura del padre, de la figura del niño que se ha sido en otro tiempo, y de la figura del “yo” actual que se reorganiza en relación al pensamiento del archivo familiar revisitado. Pero aquí el acto confesional se llena un poco más, se deja atravesar por las potencias de la palabra que pone en perspectiva presente y pasado desde el hueco de una discontinuidad que se hace ostensible en la ruptura. El archivo familiar, ahora, como fósil, es también la estampa de un monumento; una configuración arquitectónica desenterrada de antiguas capas geológicas en la que se revelan las condiciones que definieron su construcción y su relación con quienes la habitaron. El monumento es aquí el registro familiar, pero también, y literalmente, es la casa familiar misma construida por el padre como signo evidente de un poder adquirido en un tiempo determinado. Entonces el hueco, el hiato que se señala en el transcurrir como ruptura, es el acontecer vivencial de lo ocurrido en la casa entre su construcción y su demolición. Por eso la memoria se instala en el espacio de la casa pero para designar, en ese intersticio de la disposición fragmentaria, la sombra incierta de

11 Algunas de las obras de Javier Olivera pueden verse en: <https://vimeo.com/javierolivera>

un secreto que se resiste a la formalización identitaria del sujeto. Tal brecha es la distancia entre el niño que fue niño y el adulto actual que lo señala, y es la distancia visibilizada en la constitución de un monumento que exhibe diversas facetas. Porque hay allí también otra idea del monumento que emerge en la cifra del fósil: es la figura emblemática del propio padre¹², monumento de sí mismo que en su autoconsciente magnificencia arroja una sombra que no hace sino mantener al hijo bajo el yugo de las penumbras que borronan diferencias en la premura de la alienación.

El acto confesional encarnado en la voz es en este caso la manifestación de la existencia en presente, la prenda autobiográfica que se deja elucidar en el pasaje de la rememoración articulada en torno a la recuperación de los archivos. Pero archivos que son tanto fósil como monumento, y esto último de forma literal. La casa familiar, ese espacio privilegiado de las coacciones de la infancia, es el territorio en el que se produce una juntura singular que enlaza los dos acontecimientos clave que la definen. Construcción y demolición. La mansión familiar erigida por el padre, antiguo magnate de la industria cinematográfica argentina, es el fósil en el que se inscriben las condiciones históricas que demarcan las relaciones entre la historia del sujeto y la Historia. La mansión es el archivo como monumento, es el fósil, pero también es el padre mismo, es la materia que arroja sombra sobre el sujeto que en presente se perfila en la discontinuidad de las transformaciones históricas. ¿Qué hacer con el fósil? ¿Qué hacer con el monumento? ¿Qué hacer con el padre? ¿Qué hacer con ese sí mismo que es ya una multiplicidad desplegada en el tiempo histórico? No se trataría de dilucidar las supuestas leyes causales de la conformación de un sujeto temporal unidimensional, sino por el contrario de reconocer el despliegue de una discontinuidad que no se llena mediante una lógica binaria explicativa. Semejante lógica jerárquica de causas y efectos mensurables establecería la simplifi-

12 Se trata de Héctor Olivera, director de cine argentino reconocido internacionalmente y co-fundador de la productora cinematográfica Aries, empresa que tuvo su momento álgido durante la década de los 70 y principios de los 80, durante la última dictadura militar argentina.

cación de un reglaje normalizador que igualaría a todos los sujetos volviéndolos previsibles y calculables. En cambio, lo que *La sombra ilumina*, es la existencia de un misterio pero sin pretender dilucidarlo en su plenitud, sino en cambio para designarlo allí mismo en el resguardo de su propio ser puro “misterio”. Ese misterio es, en gran medida, lo inefable de una voluntad como acontecer de la existencia y como formalización no identitaria pero sí singularizante. Es la voluntad. Es el mismo existir. Es el devenir de la vida insurgente que se resiste a las prescripciones y a las redundancias. Es el actuar de ese sujeto arrojado al mundo que, responsabilizándose de su libertad, se reconoce en el proceso discontinuo de su propia conformación como parte de un tejido que lo vincula con los otros.

Sobre el final, Javier Olivera recuerda unas líneas dichas en la película *El juego de la muerte*, protagonizada por Bruce Lee: “*destruye todas las imágenes y vencerás al enemigo*”. Salir entonces de las representaciones para entrar en la verdad de sí. Nuevamente, el problema está en ese punto. La negación de la Voluntad. La salida de la Representación. La persecución obstinada de una emancipación a través de la constitución de un “yo” que se singulariza en una confesión no vacía pero sí irresuelta por saberse en devenir incesante. Confesión que no es ya la prueba de una verdad identitaria, sino que es reconocimiento de sí como una multiplicidad siempre abierta al acontecer de la otredad. El niño que antes fue, ya no lo es más, pero el hombre de hoy se reorganiza a sí mismo reconociéndose en las discontinuidades de su ser temporal, en las inscripciones que la Historia ha dejado en ese fósil desenterrado que lo señala. La huella es aquí huella de un Otro tanto como propia: la huella es también el padre, la huella es la imagen del padre proyectada sobre sí. Uno es uno pero también es siempre otro, siempre otros, muchos. Hay que liberarse entonces de las imágenes para vencer al enemigo, pero ¿quién es el enemigo?, ¿quién es ese enemigo sino uno mismo, un Uno mismo alienado constituido por las huellas de los otros y por el régimen conforme de las utilidades?

3. LA IMAGEN-RESTO

Crónica de un verano (1961), de Jean Rouch y Edgar Morin, y *Ici et ailleurs* (1976), de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Mieville, son películas clave que asumen en sus momentos el rol de giro “copernicano” (valga el caprichoso paralelismo filosófico) en el proceso del pensamiento de estas funciones de la imagen. Ambas comienzan a interrogarse sobre la posibilidad o la imposibilidad de acceder a la conformación de una imagen del Otro. Ambas desnudan el juego de la negociación haciéndose cargo de los escollos que allí se evidencian. Ambas se ponen en perspectiva pensando ahora a la singularidad que es uno en relación a la distancia insalvable que le impone el conocimiento de los otros, asumiendo así la responsabilidad puesta en juego en la representación de esas relaciones. Porque nuevamente, no se trata de decir engañosamente que no hay ejercicio de poder en obra, sino de evidenciarlo en la reflexión para que allí se elucide la puesta en forma de una responsabilidad esclarecida que neutraliza lo vil de dicho ejercicio.

Si hay que ver esas películas para dimensionar la toma de conciencia suscitada al interior de la gestión de la imagen, para dimensionar este pasaje a la subvariante de la Imagen-Huella que supone la emergencia de una Imagen-Resto de rasgos puramente éticos, también podrían tomarse para ver su estallido ya evidente en las más contemporáneas. La ya citada *Una vida humilde* (1997), de Alexander Sokurov, en la que el director ruso esboza el proceso de acercamiento a un otro (radical) que es una anciana japonesa solitaria que habita con suma austeridad en las lejanías de una montaña. Dicho proceso es lento, es el tiempo aletargado de una percepción que se inmiscuye en las contingencias de las texturas, de los brillos y las oscuridades, de la luz, de los sonidos espectrales que parecen ser evocados desde otras regiones temporales, de lo sublime natural que rodea a la mujer, de los movimientos mínimos. Todo un entramado de percepciones sensibles que no son sino la representación de esa relación que lentamente va estableciendo el “yo” *sintiente* con ese entorno ajeno para intentar una posible cercanía, para socavar el predominio de las distancias-tipo prescritas según las lógicas binarias. Este sujeto-filmante que es Sokurov, presente con su voz

grave de soñante, contempla su entorno en busca de la constitución de una distancia adecuada con el Otro filmado, pero lo hace replegándose primero a su interior, a la verdad sensible de sus sentires en ese espacio *otro-mundo* del oriente. Tal vez, una especie de búsqueda de aquellas *nociones comunes* spinozianas, esas que formarían el sustrato profundo que nos reúne a todos en la inconmensurable inmanencia de la naturaleza. Pero el encuentro se mantiene siempre en una especie de promesa, en una virtualidad que, como pura potencia, debe permanecer así, en el terreno común pero disociado en el que lo uno es lo Uno y lo otro es lo Otro. Ni un paso más allá de esa proximidad, ni un paso más acá de esa distancia, manteniéndose a tientes en la oscilación de una lejanía que se confunde con la vecindad. Eso es el estar *cerca*, el saber permanecer *entre*. Al producirse la donación de la anciana, su entrega abierta al Otro en la lectura de una poesía, el soñante Sokurov ya debe retirarse. Allí algo se ha alcanzado, una acogida, una hospitalidad mutua que los reúne en el sentir de la intuición y de la belleza pero que no los indiferencia. Hay que respetar las singularidades de lo Uno y de lo Otro. Es tiempo, para Sokurov, de partir y continuar soñando su viaje elegíaco por Oriente. Hay en esto, obviamente, una manifestación de eso que podríamos llamar Imagen-Resto, una prenda autobiográfica del “yo” que se entrega al posible encuentro con el Otro, pero asumiendo en la signatura de su vivencia sensible el riesgo de esa acción para así intentar neutralizarlo. El riesgo, allí, es el riesgo de brutalizar al Otro. La administración del poder, en ese gesto, está fraguada en la autoconciencia del extranjero que se sabe tal, la autoconciencia de un Otro desconocido que, en realidad, allí no es otro más que él mismo, y que por tanto no puede más que sustraerse al encuentro para impedir el cierre del círculo de la violencia implicado en el ritual del dominio. Subvertir las distancias-tipo normalizadas, recusar la posición del *sobre*, ubicarse *cerca*. Saber que la imagen es como el pensamiento y que allí se dirimen las condiciones que hacen posible el vínculo admitido entre lo que se considera un sujeto y lo que se determina como objeto. Rechazar allí la jerarquización binaria sujeto-objeto e inventar pasajes hacia otras composiciones de mundo. Como también lo elucidaban Jean-Luc Godard y Trinh T. Minh-ha en aquellas películas que podrían tomarse como un manifiesto.

También *Santiago* (2007), de Joao Salles, propone otra manifestación de este tipo de imágenes partiendo de la imposibilidad de haber concretado, tiempo atrás, una película como retrato de quien fuera el sirviente de su familia aristocrática. En presente, Salles reflexiona en primera persona sobre el material en bruto que quedó en ese estado, como un puro fósil, pero que ahora se rearticula en una reflexión sobre esa imposibilidad de haberle dado forma. Otra cuestión de distancias. De economía del poder. De negociaciones asimétricas. Del ejercicio de la dominación. Joao Salles, ahora lo sabe, y de eso se trata ya su película, de esa toma de conciencia, no pudo llevar su proyecto a término porque nunca había solventado lo injusto de esa relación que lo ligaba al sujeto a retratar: la relación del amo con su sirviente, que es ahora la insidiosa imagen en espejo de las relaciones de dominación entre sujeto-filmante y sujeto filmado.

El problema en *Z32* (2008), de Avi Mograbi, es aún otro. El sujeto retratado es un presunto asesino, un soldado israelí que está siendo juzgado por haber participado en un acto de venganza en el que se asesinaron a seis soldados palestinos. La cuestión, entonces, no es ya solamente la de la posible apertura hacia la alteridad insoslayable del Otro. No se trata ya sólo de ese respeto por la diferencia en tanto coexistencia de singularidades, sino también del escollo que supone aquí la construcción de ese territorio común entre el sujeto-filmante y sujeto filmado. ¿No sería aquí, ese territorio, el territorio de una complicidad con un asesino? Mograbi duda, reflexiona, se lo pregunta, pero se lo pregunta cantando en un gesto desestabilizador por el humor de su alegre impertinencia. El territorio común de la imagen, en el encuentro de estos dos individuos, supone la imbricación del Uno y del Otro en un convenio nebuloso que no se inscribe ya en el régimen de la comunidad de las singularidades, sino por el contrario en la penumbra escabrosa de una complicidad condenable. ¿Es lícito filmar a un monstruo? ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo y con qué derecho, además, es posible señalarlo como tal? Mograbi no responde, se lanza en cambio al torrente abierto de un juego en el que la circulación de las miradas y de las palabras ilumina el cauce de esa otra circulación que es la circulación del poder entre unos y otros. Un poder que se ejerce desde la imagen, en la imagen, y sobre la imagen. La imagen de

sí y la imagen del Otro conforman aquí el botín que se disputa en este oscuro juego de la apertura hospitalaria.

German Scelso, en *El modelo* (2012), desmonta brutalmente la mecánica de la negociación para iluminarla en sus sesgos más oscuros. Aquí ya no hay nada que pueda ser velado, ningún ejercicio administrativo del poder que pueda ser apaciguado en la economía de su ejecución. Se trata en cambio de un orden inverso: una labor desnuda que pone en perspectiva la asimetría de esa relación no ya intentando establecer mecanismos de atenuación como vectores de fuga hacia la invención de un espacio común de las singularidades, sino exhibiendo crudamente todas las costuras del intercambio en cuanto tal: transacción entre cuerpos y deseos que pone al descubierto la plusvalía del trabajo de construcción de la imagen. La administración del poder que se dirime entre el sujeto-filmante y el sujeto filmado aquí deviene entonces en una economía lisa y llana, literalmente una economía mercantil ostensible que se propone como el subtexto de todas las imágenes en las que las fuerzas de los cuerpos como potencia de representación implican la puesta en juego del valor de una renta. Scelso (de origen argentino), en esta obra traza el retrato de Jordi, un minusválido que limosnea en las calles de Barcelona, ciudad en la que el mismo realizador trabaja también como empleado en un locutorio telefónico frecuentado por otros inmigrantes como él. Este juego de poder entre los dos participantes, aquí abierto a la intemperie de la mayor incomodidad espectacular, no difiere de un usufructo laboral basado en la expropiación y la explotación de la fuerza de trabajo ajena. Fuerza convenida ahora en la potencia de efusión de una imagen como signo de un intercambio ventajoso (¿para ambos?). Así Scelso paga incluso minucias a su “modelo” para hacer las cosas que él exige que haga (en ciertos casos, podría pensarse, hasta la humillación), abrupto tenebroso que hace tejer las más terribles pesadillas en torno a esos cuerpos relacionados asimétricamente por la lógica espectacular del mercado. Pero hay que aclarar que el realizador, allí, es también un *outsider*, es un igual aún en la singularidad que lo aleja del Otro. No se trata por tanto del aristócrata filmando a su sirviente (como en *Santiago*), se trata de un desplazado filmando a otro desplazado. Pero lo siniestro allí es justamente la crudeza con la que se expone que ellos,

Uno y Otro, no dejan de participar de la mecánica de veridicción que el capitalismo neoliberal impone a cuerpos y deseos en los vínculos interpersonales. Todo, incluso las relaciones básicas, pasan ya por la dinámica de la operatoria mercantil, por la figura del rédito prometido en la explotación de la fuerza ajena, aún si esta fuerza es la potencia del cuerpo volcada a su representación. Pero es allí mismo que este vínculo elucidado en una disposición jerárquica proyecta la figura de un pasaje que desmarca el ritual de la sumisión. El ritual de la dominación y de la exclusión se practica allí de tal modo que, en lo absoluto de su evidencia, logra revelarse como un otro juego-parodia-engaño que desemboca en la ritualización de una ruptura significativa. Tango Scelso como Jordi se presentan como dos individuos perfectamente situados en un estado de cosas en el que la diseminación invisibilizada de los dispositivos de poder capitalista aseguran la naturalización de microcomportamientos machistas, xenofóbicos, colonialistas, individualistas, y mercantiles, cuando no directamente fascistas. El cotidiano que allí se fabrica instaura la base de un mundo cuya composición precaria se encuentra asegurada por conexiones pensadas estrictamente desde la circulación del valor de cambio. Y el juego de la representación no logra escapar de dicha lógica. La negociación entre cuerpos y deseos efectuada en *El modelo* se presenta como puja por el beneficio de ambos (ya sea hacer la película, ya sea cobrar unos “duros” o tomar una cerveza o simplemente convertirse en imagen); esa tensión no es sino otra manifestación de aquella dinámica de mundo que establece rangos y funcionalidades jerárquicas, y de la que parece difícil escapar. Pero en la incomodidad suscitada en el espectador, puesto en el lugar de cómplice de ese pacto asimétrico, se ilumina ese acontecer que en su evidencia se vuelve sobre sí mismo generando un cortocircuito en la representación. Este cortocircuito implica al menos cinco vías de deslizamiento progresivo y fuga hacia otros posibles: la evidenciación de la imagen misma autoproclamada como práctica ritual del dominio, la imbricación de esa imagen en el tejido global de un mundo operado desde la lógica del mercado, la parodización de aquel ritual de la explotación puesta en forma mediante la exaltación autoconsciente de las prácticas de negociación monetaria, la duda desplegada en relación a la veracidad de lo expuesto, y finalmente la relativización del estatuto

de una normalidad jerarquizante fabricada históricamente por la tradición colonial europea. Tales líneas de fuga establecen deslizamientos que rearticulan la ritualización del dominio y de la exclusión de la imagen sobre otro ritual que señala ahora hacia el reconocimiento posible de una comunidad de los desposeídos. Pero comunidad que no es ya la fraternidad proletaria de la era fordista, sino el proyecto de ruptura con las normalizaciones alienantes ejecutadas por las micro-presiones de los dispositivos de poder capitalista. La línea de fuga, allí, se inscribe en la posibilidad de plantear, pensar, proyectar e inventar composiciones igualitarias inéditas desde la dispersión de un mundo brutalmente mercantilizado.

Thelma, la sanadora de *Los silencios y las manos*¹³, de Hernán Khourián, se brinda en una imagen que es ella y que a la vez no lo es. Lo que se inscribe en esas imágenes es la huella descarnada de una tensión siempre suspendida, el indicio de un proceso que se sabe sin resolución. No es posible para el retrato determinar la figura identitaria de un Otro sin que ello implique la ejecución de una violencia objetivante. Por el contrario, el reconocimiento de lo divergente de la alteridad sólo puede practicarse en una imagen cuyo devenir incesante recuse de toda determinación, aún a riesgo de quedar siempre suspendida en la marca de un puro proceso sin final. *Los silencios y las manos* practica ese acaecer indeterminado ensayando modos de modificar las distancias que regulan la negociación entre dos. Una cuestión de distancias y de fronteras sesgadas por cercanías y rupturas. La imagen, consciente de ser representación de un vínculo, se torna límite impreciso que difumina las pertenencias y las exclusiones. Uno es el Otro, y el Otro es Uno también. Retrato y autorretrato se componen en un mismo

- 13 *Los silencios y las manos* (2014) podría conformar, junto a *Puna* (2006) y *Esplín o errar o sin embargo* (2008), un tríptico sobre los modos en que el cine intenta acercarse a “lo otro”. En *Puna*, lo otro es un paisaje, un territorio particular que se niega o se resiste a constituirse como un imagen definitiva. En *Esplín...*, ese otro es uno mismo, en el encierro, en el vagabundeo imposible sobre la nada de una soledad construida en un espacio restringido. En *Los silencios y las manos*, finalmente, eso “otro”, es el otro real. Un “otro”. Retrato/autorretrato. Fragilidad. Un tríptico que en su conjunto constituye un ensayo sobre las formas esquivas en las que el cine se relaciona con el mundo, es decir, sobre la Imagen-Huella.

movimiento de escritura y borrado. Se mantienen en el movimiento incesante de la *entridad*. ¿Dónde, en estas imágenes, termina uno y empieza el otro? ¿Cómo, en el cine, se puede construir una imagen del Otro sin ejercer un dominio brutal y/o un borramiento encubierto de la alteridad? ¿Cómo se pueden construir desde la imagen otras distancias no regladas por las escalas jerárquicas de clase, de sexo, de etnia, o de casta? El retrato de la mujer, aquí, se postula como un interrogante abierto a la intemperie de lo inefable, de lo irresoluble, de lo que no puede encontrar otra forma que no sea la íntima desnudez de una imposibilidad asumida. Retratar al Otro, en cierta manera, implica siempre autorretratarse, redirigir la mirada hacia uno mismo como ese Otro que se escabulle de la imagen. Así, Thelma se expone ante una cámara que la reclama. Pero que en ese reclamo lleva implícito el conocimiento de que lo allí desplegado es la interacción de dos cuerpos deseantes. Una situación entre dos. Sabemos, se nos dice de algún modo, que la imagen arrastra el signo de una negociación asimétrica. Pero lo que aquí se proyecta es la invención ritual de un encuentro sin jerarquías. Se trata de replegarse al interior de la imagen para desmarcar la prescripción de sus operatorias binarizantes y buscar el pasaje abierto por sus fisuras. Lo que se despliega es la trama de unos deseos liberados al juego de sus encuentros y desencuentros sobre el fondo del misterio. La imagen niega, pero también afirma. La palabra se estremece y se desfigura. Todo va y viene, entra y sale, se acerca y se aleja. Hay una vibración y un estremecimiento. La enunciación mesiánica se desbarata en lo ordinario de una vida solitaria. En la precariedad igualitaria de todas las vidas. Una fecha. Un ventilador. El número de un domicilio. Un perro. Las huellas de una inundación. El discurso mágico tiembla y se deshace ante la fragilidad humana. Fragilidad, esa es la palabra que define a esta imagen. Y Thelma se aleja de la cámara dejándolo todo, pero para afirmar finalmente que sí, que ella también sabe de la fragilidad del Otro, que lo supo desde el principio. Que ella también tiene poder, y que lo ha sabido poner en juego, pero que tal vez ese sea un poder que no se ejerce sobre el Otro, porque es el *poder* sufrir signado en la fragilidad de la vida. Es un poder que no puede nada. *Poder* como lo posible del verbo, y no como lo determinante del sustantivo. Saber entonces que existe ese *poder* en el que se inscribe

toda la fragilidad de la vida, toda la precariedad vital del *sintiente*, es asumir al fin la pertenencia al fondo común de la vida insurgente. Ese *poder* es allí la marca indeleble de lo igualitario, es el signo de una responsabilidad ética y política frente a los otros, frente a todos los otros, con todos los otros. Es la fuga hacia la invención de otro mundo en el que la utopía no es lo imposible, sino lo no permitido por las determinaciones del capitalismo.

MATERIALES AUDIOVISUALES CITADOS

- Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, Francia, 1961).
- Lights* (Marie Menken, EEUU, 1964-1966).
- Walden* (Jonas Mekas, EEUU, 1968).
- Nostalghia* (Hollis Frampton, EEUU, 1971).
- Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, EEUU, 1972).
- Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard y Anne Marie Mieville, Francia, 1976).
- Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, Vietnam, 1982).
- Lettre a Freddy Bouche* (Jean-Luc Godard, Francia/Suiza, 1982).
- Berlín 10/90* (Robert Kramer, Francia, 1990).
- D'Ailleurs, Derrida* (Safaa Fathy, Francia, 1999).
- Smirennaya zhizn* (Alexander Sokurov, URSS, 1997).
- Puna* (Hernán Khourián, Argentina, 2006).
- Santiago* (Joao Salles, Brasil, 2007).
- Esplín o errar o sin embargo* (Hernán Khourián, Argentina, 2007)
<http://hernankhourian.com.ar/>
- Z32* (Avi Mograbi, Israel, 2008).
- Grito* (Andrés Denegri, Argentina, 2008) <https://vimeo.com/andresdenegri>
- Rise of the planet of the apes* (Rupert Wyatt, EEUU, 2011).
- El modelo* (Germán Scelso, España/Argentina, 2012).
- Los silencios y las manos* (Hernán Khourian, Argentina, 2014).
- La sombra* (Javier Olivera, Argentina, 2014) <https://vimeo.com/javierolivera>
- Damiana Kryygi* (Alejandro Mouján, Argentina, 2016).



BIBLIOGRAFÍA

- Albera, François: *El cine de las vanguardias* (Buenos Aires: Manantial, 2009).
- Arnheim, Rudolph: *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 1996).
- Aumont, Jacques: *El ojo interminable* (Barcelona: Paidós, 1997).
- Aumont, Jacques: *El rostro en el cine* (Barcelona: Paidós, 1998).
- Badiou, Alain: *Condiciones* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).
- Buttler, Judith: *Cuerpos que importan* (Barcelona: Paidós, 2012).
- Balázs, Béla: *Evolución y esencia de un nuevo arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).
- Bazin, Andre: *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1991).
- Bellour, Raymond: *Entre imágenes. Foto, cine, video* (Buenos Aires: Colihue, 2009).
- Bonitzer, Pascal: *Desencuadres. Cine y pintura* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007).
- Bonitzer, Pascal: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007).
- Brakhage, Stan: *Por un arte de la visión* (Buenos Aires: Eduntref, 2014).
- Comolli, Jean Louis: *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (Buenos Aires: Aurelia Rivera/Nueva Librería, 2007).

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Anti-Edipo* (Barcelona: Paidós, 1985).
- Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento* (Barcelona: Paidós, 1986).
- Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo* (Barcelona: Paidós, 1986).
- Derrida, Jacques: *De la gramatología* (México: Siglo XXI, 1986).
- Derrida, Jacques: *El monolingüismo del otro* (Buenos Aires: Manantial, 2012).
- Derrida, Jacques: *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1975).
- Derrida, Jacques: *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994).
- Descartes, Rene: *Discurso del método* (Buenos Aires: Colihue, 2004).
- Dubois, Philippe: *Video, cine, Godard* (Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001).
- Eisenstein, Sergei: *El sentido del cine* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974).
- Eisenstein, Sergei: *Glass House. Du projet du film au film comme projet* (Dijon: Les Presses du réel, 2009).
- Epstein, Jean: *El cine del diablo* (Buenos Aires: Cactus, 2014).
- Epstein, Jean: *La inteligencia de una máquina* (Buenos Aires: Cactus, 2015).
- Eisenstein, Sergei: *La forma del cine* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1986).
- Epstein, Jean: *La esencia del cine* (Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1957).
- Federici, Silvia: *Calibán y la bruja* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015).
- Flusser, Vilem: *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015).
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).
- Foucault, Michel: *Nacimiento de la biopolítica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007).
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

- Gance, Abel: *Prisma. Apuntes de un cineasta* (Buenos Aires: Cactus, 2014).
- Guattari Félix: *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles* (Buenos Aires: Cactus, 2013).
- Heidegger, Martin: *Carta sobre el humanismo* (Buenos Aires: Ediciones del 80, 1985).
- Heidegger, Martin: *¿Qué es metafísica?* (Buenos Aires: Agebe, 2015).
- Heidegger, Martin: *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 1996).
- Heidegger, Martin: *Ser y tiempo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009).
- Hume, David: *Investigación sobre el entendimiento humano* (Barcelona: Atalaya, 1994).
- Husserl, Edmund: *La filosofía como ciencia estricta* (Buenos Aires: Caronte, 2009).
- Ismael Xavier: *El discurso cinematográfico* (Buenos Aires: Manantial, 2008).
- Jameson, Frederic: *Signaturas de lo visible* (Buenos Aires: Prometeo, 2012).
- Kant, Immanuel: *Cómo orientarse en el pensamiento* (Buenos Aires: Quadrata, 2013).
- Kant, Immanuel: *Crítica de la razón práctica* (Buenos Aires: Losada, 2007).
- Kant, Immanuel: *Crítica de la razón pura* (Buenos Aires: Aguilar, 2010).
- Kusch, Rodolfo: *La negación en el pensamiento popular* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2008).
- La Ferla, Jorge (comp.): *Artes y medios audiovisuales. Un estado de situación* (Buenos Aires: Aurelia Rivera/Nueva Librería, 2007).
- La Ferla, Jorge (comp.): *La revolución del video* (Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC Universidad de Buenos Aires, 1996).
- La Ferla, Jorge (comp.): *Las prácticas mediáticas predigitales y postanalógicas* (Buenos Aires: Aurelia Rivera/Nueva Librería, 2008).
- La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía (comp.): *Territorios audiovisuales* (Buenos Aires: Librería, 2012).

- La Ferla, Jorge (comp.): *Contaminaciones. Del videoarte al multimedia* (Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC Universidad de Buenos Aires, 1997).
- Levinas, Emanuele: *La huella del otro* (México: Taurus, 2001).
- Levinas, Emanuele: *Totalidad e infinito* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002).
- Lyotard, François: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (Buenos Aires: Planeta, 1993).
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985).
- Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine* (Madrid: Siglo XXI, 2002).
- Nancy, Jean-Luc: *Archi-vida. Del sintiente y del sentido* (Buenos Aires: Quadrata, 2013).
- Nancy, Jean-Luc: *Un sujeto?* (Buenos Aires: La cebra, 2014).
- Negrón, María: *La anunciación* (Buenos Aires: Seix Barral, 2006).
- Nekes, Werner: *Reflexiones sobre el cine*, en VV.AA. *Imagen y lenguajes* (Barcelona: Fontanella, 1981).
- Nietzsche, Frederic: *Aurora* (Buenos Aires: Gradifco, 2008).
- Nietzsche, Frederic: *La gay ciencia* (Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2011).
- Nietzsche, Frederic: *Más allá del bien y del mal* (Buenos Aires: Gradifco, 2007).
- Pudovkin, Vsevolod: *Argumento y montaje: bases de un film* (Buenos Aires: Editorial Futuro, 1956).
- Rancière, Jacques: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (Buenos Aires: Manantial, 2013).
- Rancière, Jacques: *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2009).
- Saer, Juan José: *El entenado* (Buenos Aires: Seix Barral, 1982).
- Sartre, Jean Paul: *El ser y la nada* (Buenos Aires: Losada, 2004).
- Sartre, Jean Paul: *Lo imaginario* (Buenos Aires: Losada, 2005).
- Sartre, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo* (Buenos Aires: Ediciones del 80, 1985).

- Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación* (Buenos Aires: Losada, 2008).
- Simmel, Georg: *Intuición de la vida* (Buenos Aires: Caronte, 2004).
- Simmel, Georg: *Schopenhauer y Nietzsche* (Buenos Aires: Caronte, 2005).
- Simondon, Gilbert: *La individuación* (Buenos Aires: Cactus, 2014).
- Spinoza, Baruch: *Ética* (Buenos Aires: Agebe, 2012).
- Spinoza, Baruch: *Tratado de la reforma del entendimiento* (Buenos Aires: Colihue, 2008).
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *¿Puede hablar el soberano?* (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011).
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sobre la deconstrucción. Introducción a De la Gramatología de Derrida* (Buenos Aires: Hilo Rojo, 2013).
- Tyler, Parker: *Cine underground* (Barcelona: Planeta, 1973).
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (comp.): *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2010).
- Youngblood, Gene: *Cine expandido* (Buenos Aires: Eduntref, 2012).
- Wajman, Gerard: *El ojo absoluto* (Buenos Aires: Manantial, 2011).
- Weber, Max: *Ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Buenos Aires: Andrómeda, 2004).

Otros títulos de la editorial:



W.J.T. MITCHELL

¿QUÉ QUIEREN LAS IMÁGENES?
UNA CRÍTICA DE LA CULTURA VISUAL

Una obra fundamental que nos invita a analizar, de forma rigurosa y diferente, el ámbito de la imagen y la visualidad, la interacción entre lo visible y lo legible.

Otros títulos de la editorial:



KEITH MOXEY
EL TIEMPO DE LO VISUAL
LA IMAGEN EN LA HISTORIA

Un recorrido por los modos de construir conocimiento a través de las imágenes, abordando el papel que en este proceso ocupa la Historia del Arte.



Este libro se terminó de imprimir en enero de 2018
en La Imprenta Ya, Alférez Hipólito Bouchard 4381,
Buenos Aires, Argentina.

WWW.SANSSOLEIL.ES
WWW.SANSSOLEIL.ES/ARGENTINA