
Carné de lectura

Por Federico Galende

Eduardo Rinesi

¿Cómo te puedo decir? Notas sobre el pensamiento de Oscar Landi

(Colihue, Buenos Aires, 2013)

El nombre de Oscar Landi fija una estela ineludible en la historia del debate intelectual argentino y Eduardo Rinesi acaba de dedicarle un libro formidable. El libro se titula *¿Cómo te puedo decir?* Alude a una muletilla que era habitual en la manera de conversar de Landi, traído ahora a la memoria por la pesquisa sutil de ese giro que se nota que Rinesi hubiera querido trasladar al lector como si fuese una materia viva, intocada, capaz de mantener el mismo sonar balbuceante que solía escuchar cuando después de alguna clase se cruzaban con Oscar a charlar en el bar de enfrente. Se trata quizá del anhelo más hondo y honesto al que puede aspirar el biógrafo intelectual, que así queda rodeado

de una aureola de tristeza, consistente en la parte que falta, esa instantaneidad volátil del habla que él mismo palpó pero de la que sabe de antemano que irá perdiendo rodajas mientras la transporta al lector. Es el pequeño drama del libro, ese *¿Cómo te puedo decir?* que Rinesi hace suyo, esbozando de paso una teoría de la cita que reside en ponerse él mismo el traje de duda de aquel al que invoca. *Cómo te puedo decir lo que significaba en Oscar cómo te puedo decir.* Se transporta una parte, que queda así librada a la elaboración del lector, pero queda la otra, la más tangible, que sólo el regreso del amigo sobre el que se escribe repararía.

Como eso es imposible, Rinesi elabora un traslado de esa parte incompleta a los modos que tuvo el propio Landi de leer los dispositivos televisivos en uno de sus libros más célebres: *Devórame otra vez.* Muchos recordamos que el libro fue en

su tiempo acreedor de varios castigos inusitados por parte de una crítica intelectual que no veía con buenos ojos esos raros guiños dirigidos al olmedismo, la picaresca de las clases y los diversos formatos televisivos en una época de gran caos. Es el punto al que va Rinesi, quien a la vez se vale de ese problema para escribir un breve tratado magistral acerca de las complejas relaciones entre la memoria crítica de la Argentina durante los años sesenta —aterrizando nombres como los de Sartre, Merleau-Ponty, Gramsci o Althusser a un suelo nacional convulso del que Landi fuera uno de sus grandes protagonistas— y los lazos posteriores entre televisión y política durante el período que va desde el alfonsinismo a nuestros días. Todo esto pasado por la consciencia inquieta, socarrona pero intranquila, de Landi, autor de una larga retahíla de artículos y libros que, como el *Devórame*, es rescatado aquí de una antigua paliza que lo redime por medio de una lectura intachable.

La tesis de Rinesi es que muchos no entendieron bien el libro en su tiempo, Beatriz Sarlo entre ellos, quien habiéndose encargado en su momento de vaciar algunos cartuchos ametrallando

el material, terminó tiempo más tarde proponiendo que “ningún otro medio como la televisión devora con tanta velocidad sus materiales”. Si despojado de enconos y con calibrado reproche, como es su costumbre, Rinesi menciona que Sarlo retomó banalmente un tema al que Landi “le había dado ya varias vueltas de tuerca veinte años atrás”, es porque extrae de este último una teoría del medio televisivo como dispositivo incompleto, como un dispositivo incapaz de asimilar plenamente la forma heterogénea de la política, incluso en sus momentos de mayor desprestigio. Política sería así para Landi la parte heterogénea de una praxis que las sucesivas pasadas de la planchuela televisiva desgastan pero no agotan, un guiso difícil que tiene para la voracidad de los medios vegetales esquivos.

Devórame otra vez quería decir en Landi *pruébame de nuevo, inténtalo una vez más, realiza tu último esfuerzo*, un desafío con el que evidentemente quería fijar en el excedente de la política la contraparte de los medios como dispositivo incompleto. Blanchot pensó el mismo asunto cuando esgrimió por anticipado una frase contra la teoría sobre el mu-

sulmán de Agamben: la indestructibilidad del hombre reside en que éste es destructible al infinito. Es una frase escalofriante, profundamente dolorosa, útil sin embargo para burlar desde el último harapo de lo humano la forma trunca del dispositivo del exterminio. Ejemplo extremo, que exhibe en el plano más paroxístico lo que Rinesi entendió tan bien del autor al que retrata: que hay política porque al medio televisivo le queda siempre una zona de la vida colectiva que no puede anexar.

Es el final del libro (un cierre de lujo, que contiene el remate de todas las arterias que ha recorrido en una figura abreviada), que concluye con la imagen de un periodista televisivo con cámara y micrófono en mano corriendo detrás del auto de Néstor Kirchner el día de su asunción como mandatario. No es una imagen cualquiera y Rinesi la toma en su punto exacto cuando escribe en la última página que “después de demasiados años de políticos corriendo, de modos más bien grotescos, detrás de los periodistas, haciendo cola para almorzar con Mirtha Legrand, aprendiendo a hablar con frases cortas para que todo lo que tenían que decir entrara en un bloque

del programa de Mariano Grondona y suplicando por la cámara y el micrófono del último de los utileros, hete aquí que un utilero corría como loco detrás de un político que ni antes ni después de eso se dedicaría a frecuentar esos programas ni ningún otro”. Inmediatamente menciona que desde hace diez años se pregunta qué habría dicho Oscar sobre esta escena.

Antes de llegar a esa escena, Rinesi ha preparado el nudo nervioso que prepara el desenlace: se trata de la famosa foto en la que un Menem entrante y un Alfonsín saliente pasean juntos por el jardín de Olivos en 1989. El segundo camina encorvado, cabizbajo, con un traje gris que no luce, a la manera de los personajes de Kafka; el segundo en cambio lo hace erguido, elegante, delgado, con la mano izquierda dentro del bolsillo del pantalón y la derecha, libre, canchera, ayudando a marcar el paso. El contraste que emana de la foto (la dignidad del que se va se expresa en las arrugas simplonas del traje; el cinismo del que llega a inaugurar la década infame habla por la tersura del planchado y la mano libre) da pie para que Rinesi muestre en escala las relaciones que se van sucediendo

entre política y televisión, que tienen en esa escena que nombra su desenlace.

Pero ¿qué habría dicho Landi sobre esa escena posterior, la del utilero corriendo tras el automóvil del nuevo mandatario? No es tan difícil adivinarlo: habría dicho que en ese plano secuencia estaba atesorado todo lo que había escrito en su *Devórame*, que a las porciones de catástrofe con las que los intelectuales avezados suelen surtir por adelantado a las multitudes, sugiriéndoles de paso que no es mucho lo que queda por hacer porque los dispositivos ya lo manejan todo, le sobreviven algunas cápsulas de aire que se toman la revancha con la estocada de una imagen.

Oscar Cabezas

Postsoberanía. Literatura, política y trabajo

(La Cebra, Buenos Aires, 2013)

Postsoberanía es el título de un libro reciente de Oscar Cabezas, eximio profesor chileno que lleva tiempo ya recorriendo los aularios del mundo y que nunca deja de envolver con láminas de trastornos los temas que trata.

El vocablo que escogió esta vez no es la excepción: “Postsoberanía”. ¿Qué significa? Es una palabra que pone en su cabecera un prefijo que amortigua una potencia crucial de la terminología política moderna, pues cuando ese prefijo no existía (o el vocabulario político aún no lo agregaba), se supone que los colectivos humanos vivían bajo la ilusión de que la realidad política era efecto de un fuerza detrás de la cual estaba lo humano mismo, dividido dramáticamente en rodajas según su suerte o pericia, y no bajo alguna abstracción celeste o algún fundamento excepcional o divino. Ahora es distinto: la postsoberanía nos invita a pensar que hay un cenáculo de ángeles y estrellas que se encarnan en la tierra y dirigen el reparto. Es el dispositivo de la devoración que analiza Rinesi pero desde la vereda contraria, pues en lugar de ser para Cabezas la política lo que el poder abstracto de las imágenes de los medios no alcanza a deglutir, es el espejo de agua en el que se refleja una coreografía regurgitada.

Con esto se pasa de inmediato de Maquiavelo (y su inauguración de la política como producción humana de realidad o, en términos de un Gramsci o un

Mariátegui, que le llamaron hegemonía al arte de proceder contra el príncipe secuestrándole sus mismos procedimientos, como interrogación desnuda acerca de cómo la realidad está hecha) a la que fue fama en Schmidt, a quien alguna vez Jacob Taubes tuvo que responderle “que la separación de poderes entre mundanos y espirituales *era absolutamente necesaria*, pues si esta línea de demarcación no se traza, ya no vamos a poder respirar”.

Pero ¿se traza? ¿lo hace así Oscar Cabezas? ¿es acaso su libro sobre la postsoberanía una continuación de esos episodios de *El reino y la gloria* en los que Agamben se explaya sin problemas sobre la definitiva subsunción de las resistencias del pueblo a la máquina del reino y el espectáculo glorificado? En principio, no: el libro de Cabezas es un libro sobre la contorsión de las identidades, sobre la posibilidad de que éstas tuerzan sus barrotes para huir de la vida como una forma que el poder alquila. Es un libro sobre la contorsión que se contorsiona él mismo, en el sentido de que, sintiendo la necesidad de doblarse hacia adentro antes de ser tocado por la “policía celeste”, se estira para escabu-

llirse de la atmósfera de las hegemonías. El lugar es incómodo, pero el contorsionismo no existiría sin el agravio de los reductos.

Aunque pensándolo bien ¿no es él mismo como arte la transfiguración poco obediente de toda inmanencia? Ya dijimos que el libro de Cabezas va *más allá* del horizonte que Maquiavelo esbozó a inicios del siglo XVI (cuando él mismo estaba encerrado por conspirar contra una familia divina, similar a la que Blanqui noveló tres siglos más tarde) colocándose *más acá* de esa emancipación liberal que Schmitt percibió abortada de antemano por los poderes cósmicos del tribunal católico. Por eso es un libro sobre la transmigración de los cuerpos, de los cuerpos y de la carne, esto es: un libro marrano sobre el marranismo.

Tenemos los cuerpos que van cayendo lentamente del plato de España, la marcha atribulada de esos judíos (*deja tu mula, tu hembra, tu arreo*) que abandonan el plano o saltan al vacío metamorfoseados en sefardíes, el edicto de 1492 flotando en el aire como un gran papiro indiferente, las pesadas llaves de las casas abandonadas cargadas en el viaje como una corona de espinas. Son esce-

nas que rememoran el dolor contenido del mutante, transfiguraciones que se retraen hacia el pliegue triste y desoído de toda inmanencia, todo ello convergiendo en la desolación propia de quien habiendo perdido la identidad que tenía (la de judío) queda privado de adoptar alguna que le siga (la del cristiano). Marrano es el nombre para una puntuación que sucede entre dos grandes oraciones de la historia, como este libro.

Pero entonces queda todavía una cápsula de aire, que en la segunda parte de *Postsoberanía* Cabezas invoca a partir del Borges más antiperonista, el de *La fiesta del monstruo*, donde el judío errante se convierte en el relámpago letrado que las hordas primitivas de la Argentina cazan y devoran. El abrupto cambio de marcha, el pasaje de una escena a otra, de la España de Torquemada a la Argentina de Borges y Bioy, que dicho sea de paso hace del edicto de 1492 un documento desdoblado, sólo puede significar una cosa: que judío es el nombre para una pugna entre la contorsión del nomadismo y el modelado de una teología encarnada. Es la puntuación imprecisa en la que se citan fuerzas que se repelen: las fuerzas del escapismo y la

de la escultura. Por eso Cabezas no celebra al Borges que en la línea de Lugones inaugura un gran yacimiento para el anti-populismo literario sino que muestra, más bien, que si el anti-populismo literario fue el útil de un día que buscó liberar los átomos individuales de la enredada malla del estado administrado por Perón, ahora hay que entender que detrás de eso se ocultaba un iluminismo peligroso que había trabajado subrepticamente para la desregulación del capital y el advenimiento de su lógica de acumulación post-soberana.

Se supone que aquel anti-populismo había obrado bajo la ignorancia de que lo que seguía al padre populista era algo aún peor: el padre postsoberano, liberador de amarras, mascarón versátil de la proa sin rumbo del capital desregulado. Roberto Espósito le puso un título a esto: “gobierno político de la despolitización”. Se trata de lo que en Chile llegó para quedarse (está por verse) y en la Argentina que siguió a Perón quiso implantar la dictadura, logró consumar el menemismo y vinieron a interrumpir los K. Aunque lo que a Cabezas le interesa no es tanto mostrarnos esto como ponernos ante un mundo en el que, a

lo Lacan, se debe escoger entre el padre y lo peor, entre la ley y la excepción o entre el padre hecho símbolo y el padre crudo, con las vísceras cremosas del fluido libre del capital a la vista. Son vísceras divinas, puesto que lo que Cabezas nos da a entender es que la soberanía de la ley no fue más que un momento ilusorio en el camino hacia la consumación teológica de la política postsoberana sobre la tierra. La soberanía fue una iglesia en la que los hombres soñaban ser dueños de su destino colectivo.

De ahí que en la tercera parte del libro, después de revisar edictos y tasar anzuelos iluministas, se vaya directamente a las teorías de León Rozitchner, antipeironista de estirpe que a título de un izquierdismo pulsional supo eludir muy bien la patria borgeana. ¿Qué es lo que le interesa a Cabezas de las teorías de Rozitchner? Le interesa la defensa que el león herbívoro, como lo llamó alguna vez Horacio González en alusión a su nombre de pila, profirió más de una vez a favor de la prolongación del cuerpo materno del Yo primario, cuerpo del que el camino viril de la historia (con sus estaciones holísticas, soberanas y postsoberanas) nos separan. Algunos re-

cordarán al pasar una antigua conferencia del herbívoro en la que a propósito de una nota de *La conquista de América*, de Todorov, retiene la anécdota de la mujer enviada a los perros hambrientos en virtud de su rechazo a pactar un amorío con el conquistador. Esa mujer es para Rozitchner también una suerte de resto marrano en el cruce dramático entre dos culturas patriarcales que la desechan: la del Imperio Maya, la de los españoles. La pobre mujer está obligada a serle fiel al marido Maya o a dar su sí al conquistador en circunstancias en las que en cualquiera de los dos casos terminará devorada por los mismos galgos. Es la decisión de Sophie aplicada al drama hispanoamericano pero en un paso anterior al que necesitará ese rótulo para cubrir la superficie de todo el continente, violencia fundadora con cimientos de mujer que encuentra en el marranismo una cita premonitoria, pues ¿no hace esa guerra de la mujer una hendidura causal de la que nacen dos historias abominables?

El Rozitchner que le importa a Cabezas es el que conduce esa hendidura marrana hacia las Madres de Plaza de Mayo, que no ofrendan sólo sus rondas como

última resistencia ante el poder post-soberano sino que también funcionan como el soporte o la memoria del cuerpo genitor que el mito auto-genético de la historia desplegada niega o reprime. Dicho de otro modo: la figura abstracta del padre no es sólo la encarnación del aparato represivo del estado totalitario; es también el nombre para la fábrica de la subjetividad contemporánea, el nombre de la cosa.

El asunto de Cabezas reside aquí en sugerir hasta qué punto el rimel de esta subjetividad que ha caído sobre el yo anónimo para atribuirle una identidad es *uno* con el sueño de las mercancías que han cortado el hilo de los usos. “La internalización de la ley espectral del padre —escribe— es el punto nodal de imposibilidad de retorno a un origen paradisiaco donde los cantos gregorianos anunciarían nuestra caída en la felicidad de los brazos maternos de la interrupción del horror que opera en la distancia de la *materia*”. De aquí falta desde luego un paso para que la ley espectral del padre-soberano se trasvista en las leyes espectrales del capital. La pregunta sigue siendo: ¿cómo se huye de este padre soberano o post-soberano

cuando las leyes de la historia y el mito de la autogénesis han operado ya para siempre el corte irremediable en las cuerdas que unen la prolongación de lo materno con el cuerpo anónimo?

Es lo que se investiga en la cuarta parte, dedicada al mito de Sísifo, que como sabemos traza por anticipado el absurdo trágico del hombre condenado a la repetición eterna: la del obrero atado a la inmanencia de un movimiento sin sentido ni fin. En esta cuarta parte Cabezas repara en que no es ya la exterioridad de los dioses sino la compulsión repetitiva del acto la que convierte al hombre en *subjectum* de trabajo. Por eso el libro se retrotrae ahora hacia el Chaplin de *Los tiempos modernos*, buscando a Sísifo en esos momentos del cine que ya incluían una teoría de la primera modernidad capitalista. En realidad ya a finales del siglo XIX Charles Ferdinand Dowd había propuesto un abordaje global de los husos horarios para regular las salidas y llegadas de los trenes, y en su *Una juguetería filosófica* Oubiña recuerda a propósito del asunto en qué medida esto iba unido a un nuevo tiempo gobernado por el telégrafo, el ferrocarril y la entrada y salida de las fábricas. La estandari-

zación y racionalización del tiempo, que tuvieron en Taylor y en Ford a dos de sus paladines más aviesos, apuntó entre otras cosas a la consumación sisifoniana bajo la liquidación paulatina de los gestos que distraían de la automatización del movimiento. La Estación Fisiológica de Marey había prestado a la coreografía de las tropas militares el rendimiento que Ford aplicaría luego a la producción en serie y que Farocki utilizaría tiempo más tarde para analizar las entradas y salidas de los obreros de la usina de los Lumiére. La idea cuenta con una larga y conocida hilera de reflexiones que Cabezas en este libro prefiere dirigir directamente a ese film de 1936 (el de Chaplin), en el que los ciudadanos quedan adheridos a la malla impersonal de la estructura repetitiva o autómeta del paso y la velocidad del traslado.

Si en *El hombre de las multitudes* quedaba todavía una ventana desde el que los peatones se podían ver transcurrir, en Chaplin menciona Cabezas que “se disemina el rostro social en la estructura repetitiva de veloces ciudadanos atrapados en la máquina del tiempo moderno, que no se distinguen de los borregos”, neutralizándose así esas calles que ya

no son exteriores “ni a la producción de plusvalía ni a la idea de fábrica”. Las tropas traspasan sus coreografías admonitorias al tiempo de la fábrica, que encuentra en la circulación de las multitudes lo que el cine condensa bajo su programa siempre frustrado de apresar el tiempo. El Sísifo de Camus comparte con el obrero de Chaplin la identidad de un alma comprimida en la compulsión autorreferencial del tiempo. En la medida en que en esta identidad hay pura inmanencia (el despliegue de una diversidad de trazados de los que el cuerpo forma parte como movimiento), lo que el autor propone es menos la habitual salida crítica o reflexiva de las filosofías fenomenológicas que una fórmula de la performance: la de las trayectorias desafiadas del cuerpo.

La espalda de los marranos que dejan atrás una vida sin dirigirse a otra, barcos de papel desorientados entre los circuitos de la corriente, halla así su curiosa redención en las pantomimas de un célebre vagabundo.

Es como si Cabezas hubiese cosido este libro pensando las pantomimas de Chaplin como continuación de la desidentidad del marrano por medios

propios de la desobediencia al trájín. Se trata en ambos casos no de operaciones deliberadas de irrupción en el espacio de lo común o en el orden policialmente configurado, sino de distorsiones que arruinan el curso regular de las identidades. El lenguaje de la pantomima es una operación pre-teórica del cuerpo, un comportamiento imprevisto de la distorsión que arruina, como la mancha, la gestión racional del movimiento y la pureza del campo visual. Es la desobediencia aparentemente involuntaria a la interpelación policial por parte de un alma desubicada. “Se podría decir que Chaplin —anota Cabezas— está acosado por lo policial y lo policial, a su vez, vive acosado por la ‘subversión relativa’ de la pantomima como compulsión que intenta desnarrativizar la disciplina corporal de la cultura industrial”.

324

Pero resulta que en un libro dedicado a pensar las destrezas divinas de los poderes celestiales contra los dioses domésticos de la soberanía, la cosa no podía quedar así, no podía la política contestataria limitarse a algo tan simple como las trayectorias alocadas de un vagabundo cualquiera. No es un libro sobre

vagabundos que desoyen a Dios. Y por eso Cabezas no tarda en atribuirle al baile, el canto o la morisqueta, en una suerte de bajtinismo desencantado, formas primeras de una resistencia ya absorbida en la cultura de la entretención. Exhibiendo el tránsito que va de la vieja cultura industrial a la cultura postfordista, el recorrido del libro sitúa ahora al lector ante un despertar abrupto: los cimientos de la emancipación han sido comidos. Pero ya no están en los intestinos del topo de Marx; pueblan el abdomen de un titiritero intangible.

Este último paso lo afirma recurriendo a algunos trechos de *Boca de lobo*, la novela de Sergio Chejfec, trechos en los que la indiferencia reinante entre el obrero y su producto lleva a que éste se identifique con la inmaterialidad de la naturaleza abstracta de la acumulación y con el tiempo de la cotidianidad (ella misma una fábrica *sin* afuera) del trabajador. Se corona esta observación con una cita que a pie de página coloca a propósito de *La chica de la caja de fósforos*, film de Kaurismaki en el que las cajas de fósforos de esa chica obrera vendrían a representar la manera en que el trabajador “vive enajenadamente la relación con

aquello que produce”. Jim Jarmusch, amigo de Kaurismaki, cita esas escenas en su última penúltima película, *Limits of Controls*, un film en el que también hay cajas de fósforos que circulan, aunque en este caso lo hacen conteniendo diminutos mensajes cifrados. ¿Qué dirán esos mensajes? ¿Qué encerrarán esos gabinetes-fetiches?

Para responder esta pregunta habría que partir por considerar que el marranismo no es de este libro sólo su tema; es también el lugar desde el que fue escrito y concebido. Su autor zarpó un día y se diría que fue perdiendo a lo largo de su trayecto sucesivas capas de natalidad en estaciones en las que se detuvo para obtener noticias de otros mundos: un film sefardí en España, la historia mítica de Evita, los primeros libros olvidados de un argentino que estudió en *la Sorbonne*, las hojas secas flotando en un riachuelo cercano al estrecho de Georgia. Lo que con todos estos materiales articuló fue un libro atípico, hecho también él de múltiples mensajes marranos que viajan en las maletas de la teoría, una sobrecarga de tierras que hace temblar desde adentro su propia estructura escéptica y divina.

Felipe Victoriano

La Oficina

(La Cebra, Buenos Aires, 2013)

La Oficina es la primera novela de Felipe Victoriano y de alguna manera funciona como contracara del libro que Oscar Cabezas dedicó a la Postsoberanía. ¿Por qué decimos esto? Porque en lugar de haber aquí demiurgos malditos que custodian en la tierra las danzas del capital o dirigen el curso humano hacia un lento adormecimiento en la identidad infalible que se les confirió (de modo que sólo estrujando lo que se era se alcanza a escapar de ese cautiverio), lo que tenemos aquí es un material que interroga el poder como hechura mundana, *a la chilena*, como una serie de voces trenzadas que desconocen cada una en la instantaneidad de su turno el peso del desenlace.

Es el tema del poder como *malentendido*, como forma resumida de una ronda de actos hablantes truncados, desdoblados entre el silencio público y el ejercicio libre de la impugnación o la conjura. Lo que de eso resulta es un pequeño mundo invertebrado que se compone de partículas maliciosas y tímidas, cua-

dros a media luz, acciones que se frenan en simultáneo frente al secreto que se escabulle y se torna estructura impalpable. Esta trama Victoriano la despliega a través de las circunstancias del decir, a través de cómo se habla en cortes o gabinetes, invirtiendo la teoría habermasiana de la acción de comunicarse y haciendo del ideal del habla un mero estado de mordacidad como solapa del pronunciarse.

Esas circunstancias llevan a que sus personajes sean expertos en callar, en demorar las oraciones, en intercalarse miradas o dedicarse unos a otros ligeros gestos tocados previamente por la vara del celo y la suspicacia. Son personajes sombríos que abandonaron de antemano el arte de exponerse y por eso retienen cada sílaba antes de que ingresen al ruedo, por lo que el anillo del terror al que se refiriera Arendt en sus textos sobre el totalitarismo se transforma en esta novela en una cámara de vacío, en un sarcófago poblado por los remolinos de aire que el volumen de ninguna frase llena.

Se obtiene acaso de esto una interesantísima teoría acerca del ejercicio del poder durante la época de la concertación,

que Victoriano elabora con elementos entresacados del *triller*, exponiendo la falta de rectificación moral del país como una intriga alojada en los modos de usar el lenguaje como pieza política. Chile se merecía hace ya mucho tiempo un ensayo o una novela que lo explorara como materia intrincada, desarticulada en un delta de voces que se desvían de lo que tenían para decir, asunto que *La Oficina* nos restituye por fin, novela sardónica sobre la vida pública como tierra inerme, cedida al desamparo por el repliegue de las palabras.

Ese repliegue *La Oficina* lo ilustra por medio de cuatro monólogos que van turnando sus intervenciones. Son los monólogos de Vergara, Miranda, Ibarra y Ruiz, que se suceden como arpegios o acordes anudados por la mala fe que cada uno le supone al otro. A la vez esas voces o acordes no sólo se son extrañas a sí mismas, creando la atmósfera de un tono que se sabe espionado desde su sonar más íntimo, sino que también encarnan a la perfección el cosmos de una imaginación política alicaída que se dejó golpear más de la cuenta por lo que apenas eran rémoras o amagos. Victoriano maneja el trapecio de estas voces con

increíble destreza, haciendo que cada oración pronunciada salga de la boca de sus personajes arrastrando el sello de la confiscación y el titubeo. ¿Por qué titubean? Porque deben cubrir con una pátina de maldad la presa desprotegida que sienten ser para el ojo del complot que los observa. Es la reproducción del daño como obra de una economía de la amenaza.

Pero como Victoriano se complace también en tratar esas hablas como pasado, como malentendido del poder en un Chile que está a punto de difuminarse, da a entender que esa economía de la amenaza no funcionó en su tiempo más que como amago o utilería de un arsenal militar ya desvencijado. Es como si nos preguntásemos por el manejo del poder en una época en la que las antiguas piezas del suplicio se sabían desposeídas ya de la verdad contundente del metal. ¿Cómo se maneja? El ambiente suscitado al interior de la novela nos sugiere esto: con telarañas tejidas por el amague, ciencia gestual del trauma que aprovecha el aventón anterior del miedo.

Es el otro gran tema que le faltaba al autor para completar su teoría novela-

da sobre la forma irrisoria del mal. Esto lo hace aterrizando los protocolos del poder a escenas en las que los amagues de la utilería militar se cruzan con una transición que prepara platos desabridos. El poder fue *cocina fusión*, cacerola en la que se entremezclaron todos los ingredientes de la mala fe, la rutina atrabiliaria y un círculo de aventajados que actuó bajo el arrepentimiento de sus antiguas causas. Por eso en esta novela se los exhibe achatados bajo la pesadez del despacho, en la rutina circular de esos parlamentos sin despuntes, como filigranas emergidas de las cavernas de un Fogwill o un Kusturica, revés exacto de aquellos otros cimientos carcomidos que Marx prefirió poner en las fauces de los viejos topes, esos ingenieros ciegos. Aunque en realidad en estos ingenieros de Victoriano no hay ceguera sino más bien miopía; son desposeídos que se cubren con la capa de la prepotencia, aprendices de brujos o tal vez seres que habrían actuado de otra forma si no hubiesen sucumbido a la desgracia de tener solo un muro ante sus ojos. Como esos muros no los atravesaron nunca, se convirtieron al interior de la oficina en exploradores que creían poseer una par-

te del mapa sobre los que una estructura omnívora los veía dar vueltas en círculos. ¿De quién es esa estructura? ¿A quién pertenecen esas faldas o colinas desde la que un ojo heterogéneo atisba el trájín negligente de las administraciones?

Depende. Hay algo kafkiano en Felipe, un kafkismo que pasado por el cedazo del tema de la *Carta Robada* o el *Halcón Maltés*, que en ambos casos atesora la ya conocida tesis de la atadura del quién a una cadena intersubjetiva que no es de nadie, se resolvería en un *triller* con sus recursos invertidos, un *triller* sobre la pereza de la acción en la que el poder opera como suma ingenua de todas las apatías. Ese sería un *triller* escrito por el Buzzati de *El desierto de los Tártaros*, un *triller* de James Crumley filmado por Béla Tarr, que tendría como motivo central la somnolencia de los hechos o la promesa de una visita intempestiva que se olvida de llegar. La estructura omnívora sería en ese contexto el mero aumento de lo que permanece inaprensible, como diría Lévinas. Pero no es eso sino al revés: *La Oficina* es una nota bien tocada sobre una década que languideció por demorar el porvenir en el

respeto inútil de un amago. Eso es lo que Victoriano retrata como tema de la “administración” concertacionista, cristal roto de la vida en común por el soplo de un ayer bien hospedado en los gabinetes de la parálisis.

Nelly Richard

Crítica y Política

(Palinodia, Santiago, 2013)

Los antiguos gabinetes de la parálisis tienen una vaga cita rememorante en el último libro de Nelly Richard, *Crítica y política*, perteneciente a una serie con la que editorial *Palinodia* busca reabrir el afligido debate intelectual de Chile. En el prólogo que Alejandra Castillo y Miguel Valderrama incorporan y escriben, un par de páginas antes de pasar ellos mismos a ocupar la posición de quienes entrevistan a Richard, se nos señala que el debate como género de ideas en estado de tensión ha tendido a ausentarse de los libros de filosofía o de pensamiento clásico. Las hilachas de ideas desplegadas en gabinetes no provienen sin embargo de alguna mención en particular de la entrevistada, sino del

tono mismo de la conversación, que rueda sin ripios ni exabruptos, con sus baches rellenos a tiempo por preguntas y respuestas que cualquiera percibe corregidas de antemano.

Se sabe de todos modos que el arte de conversar es un arte en baja en casi todos los lugares del mundo y que de ninguna manera podía esperarse que fuera en Chile donde ese descenso hallara su excepción. Fue un arte que se forjó al calor de los bares, bajo hostigosas telarañas de humo que los papers y las leyes contra el tabaco fueron disipando, por lo que este volumen transcurre menos como conversación que como un lento juego de planos y contraplanos que habilitan conceptos que nacen así bien afinados, ajustados por la precaución a los que la autora los somete antes de subirlos a un ring de oídos, de dónde espera que vuelvan más castigados.

Esta sí es una espera sincera; Richard es una de las intelectuales más importantes de este país y tiene la virtud de no haber adquirido esa cualidad administrando discípulos y repartiendo honores en el corazón de la tertulia académica; la adquirió en el campo abierto de la contienda, sembrando libros polémicos,

esquivos a los acoples del patrón lingüístico uniformado de las disciplinas. Son libros que contienen todos ellos siempre algún drama interno, una herida o paradoja que consiste en que su sed por fundar escenas nunca deja de compartir el plato con alguna porción de melancolía o nostalgia. Lo suyo es una especie de osadía atribulada. Por eso a esas escenas las funda cuando todavía no ocurrieron o cuando ya están definitivamente disueltas, formulando documentos en los que la contemporaneidad de las cosas y el lenguaje que las refiere nunca se empatan, portan una hendidura, la de ese idioma que le es propio o exclusivo.

De ahí que sobre ese idioma pese a veces la típica queja de que no se entiende (la esgrimen quienes se empeñan en podar los índices de legibilidad de una vieja materia reflexiva), en parte porque de él se desprenden libros que, como éste que ahora estamos comentando, incurren en un raro anacronismo de punta o una revolución ralentizada, como si los desplegara una vanguardista que de pronto se asusta ante el precipicio que ella misma forjó, después de pasar a cuchillo todo lo que quedaba en pie, esa última profecía que en un raptó de entusiasmo diluyó

en el preparado ácido de su lenguaje. Tampoco es ilógico que en virtud de esto se acuse a Richard de desdeñar los paneos hacia atrás y preferir horizontes más bien despejados, como Marinetti o Lawrence de Arabia, aunque así como estos evocaban destrucciones opuestas (uno quería tirar abajo Venecia en nombre de un fascismo en ciernes; el otro quería compensar a los pobres árabes volando trenes turcos en el desierto), no tenemos por qué negarle a ella una probada capacidad para cargar su crítica de avanzada con rémoras y retrocesos, con desaceleraciones y añoranzas, lo que le permite siempre esbozar algún remolino en el curso de los temas que aborda.

En este libro eso lo hace dividiendo las aguas de cada uno de los conceptos a los que Castillo y Valderrama la enfrentan, empezando por el de la política, que reparte entre lo que está dispuesta a decir directamente —una diatriba fabulosa contra la derecha, argumentos imbatibles contra la fe en el bacheletismo, vacilaciones atendibles en relación al PC— y lo que a ese decir le resta para que la política se prosiga en el cauce experimental de esas frases hechas a medias, difíciles y performáticas, que

en estas páginas retoman como nunca el papel que les había dado en un libro anterior, el entrañable *Márgenes e instituciones*, un clásico de la época de clara vocación conceptual que en este país creó una escena memorable —indagada una y otra vez— a punta de administrar evidencias o enrarecerlas.

Por supuesto que las preguntas bien timoneadas por los dos entrevistadores, que en cada oración forman un gran archipiélago bibliográfico, colaboran para que esta asociación se suscite, para que este nuevo libro funcione por momentos en la frecuencia de aquel otro escrito a mediados de los 80's, ambos destinados de maneras distintas a habilitar una gran discusión sobre las diversas relaciones entre intelectualidad, crítica y política. Con esto Richard abre de todos modos lo que al mismo tiempo el *zoom* que utiliza para sus panorámicas regula y cierra, conduciendo las cruzadas hacia escenas que elige más acotadas o precisas. Con eso no hay nada que hacer; forma parte de su costumbre manejar libros que se sienten mucho más cómodos en episodios de interior, no tan épicos, restringidos a medirse primero en debates de corte o gabinete, que libros

nacidos para coronar hitos o acontecimientos cruciales. Esto último no es su fuerte; Richard es una ensayista de escena, de planos cortos, seguro que con piscas inconfesadas de ftofobia.

Esos planos cortos que hace siempre los consideré —ella lo sabe, lo supone— herencia del Chile en el que se formó y de la generación que le tocó en suerte, plataforma para una crítica que en los tiempos del toque de queda partió al otro lado de las puertas, en la indeseada atmósfera del encierro, el secreto y el cuchicheo, con escuadrillas menguadas y esgrimas verbales cuya temperatura subía de un modo inversamente proporcional a la pobreza del reparto. Eran tiempos en los que dos o tres se iban encima de otros dos o tres por un difereando en la curva final del significante o el uso acoplado de un neologismo dado de baja, lo que conduce a comprender cómo se derivó en Chile, durante esos años que siguieron al golpe, hacia ese interior gogoliano que Ruiz inmortalizó en sus films sobre el exilio o en esos melodramas paródicos con vidas de oficina y moqueta.

Por supuesto que todo eso cambió y hoy existe un Chile que transcurre en exterior-

res, con sus calles agitadas, sus marchas y escaramuzas. Todo eso da la impresión de ser parte de un proceso bien heterogéneo en el que la autodeterminación indaga a la crítica como género y pone un trecho de ésta al pie de su fervor. Por eso el libro acierta cuando auxilia de inmediato ese vocablo desamparado con la palabra “política”. Es la astucia propia de quien no habiendo escrito *Márgenes* sin proyectar la crítica y la política no dejará ahora, que tiene *Crítica y política*, de provocar a todo el mundo diciendo que añora los márgenes.

*Ruiz, entrevistas escogidas —
filmografía comentada.*

Selección, edición y prólogo de

Bruno Cuneo

(UDP, Santiago, 2013)

El interior gogoliano sobre el que habla Raúl Ruiz en este impecable libro de entrevistas escogidas y filmografía comentada que Bruno Cuneo acaba de editar para el sello UDP, no guarda ninguna relación con la escena de corte donde nació la *Escena de Avanzada*; él usó ese concepto para sacudir la pro-

lija alfombra que pisaba con recato de vanguardista el artista de la época de la Unidad Popular. Lo demás no requiere de mayores presentaciones; Ruiz se presentó él mismo a lo largo de una re-
 tahíla de más de cien películas que lo alojan hoy en una de las cúspides de la producción fílmica del mundo. Eso lo hizo por medio de una serie de asomos sutiles en los que retenía una parte de sí mismo mientras exhibía la otra, que se iba metamorfoseando en sus films. Lo que quiero decir es que esos films eran siempre distintos y también él en ellos, pese a que sabía arreglárselas para que en el trasfondo de cada uno se alcanzara a atisbar en un segundo plano su último diluido anterior, la cáscara de una forma pensante de la que ya se había escabullido. Raro escapismo que era en él natural, como si fuese una destreza ganada con sencillez a su propia inquietud, que le permitía rodar con una suerte de memoria automática anterior un film con la cabeza puesta en el siguiente, que a la vez se alimentaba de esa otra memoria que lo precedía.

La impresión que esto suscita es que Ruiz fue un cineasta que esparcía en las imágenes que iba encadenando la lenti-

tud invertida de su vértigo, lo que significaría que era más metamórfico que dialéctico, pero ¿era realmente así? No, era dialéctico. Su dialéctica consistía precisamente en ese juego, en ese contrapunto bien tensado entre la voracidad imparable de su hacer y la forma amortiguada de cada uno de sus planos o tomas. Era un ser dividido entre la ligereza y la precisión.

Son algunas de las conclusiones a las que se llega si se lee este fabuloso conjunto de conversaciones que Bruno Cuneo acaba de prologar y editar para el sello UDP. El resultado es un libro ineludible que el editor, quien conoce a la perfección toda la obra del cineasta y labora actualmente en la construcción de un Archivo sobre esa obra en el Instituto de Arte de la PUCV, decidió organizar en dos partes: la primera arma un recorrido por un conjunto de entrevistas que le permiten ir al lector desde el Ruiz de la Unidad Popular hasta el de los años recientes, pasando por los diálogos mantenidos durante su exilio; la segunda es un montaje elaborado de fragmentos en los que el cineasta habla de cada uno de sus films. Con lo que nos encontramos a partir de esto es

con un documento imprescindible, no ya sobre la forma técnica del cine, sino sobre el cine como materia conversacional. Es una materia en la que Ruiz no fue menos prolífico que en su capacidad para rodar películas, casi al punto de que en su manera singular de tomarse los temas y atropellar las palabras para explayarse con enorme lucidez en todas las direcciones podría ocultarse la fórmula secreta de su *hacer*, como si a su cine lo hubiera entendido como una sustancia para el conversar y hubiese entendido el conversar como el verdadero laboratorio del cine.

Pero ¿cómo conversaba Ruiz? Conversaba sembrando en ese arte la pericia técnica del artista que se sabe en propiedad de su método pero que a la vez comprende el diálogo como un acto suelto de la comedia del habla. Por eso solía conversar valiéndose de suaves verónicas, introduciendo desvíos o cambios de agujas en los rieles del tema, con palancas que llevaban un nudo de la conversación a perderse en el horizonte mientras se tomaba el tiempo para aproximar otros. El juego lo padecía, cuando era el caso, el entrevistador almidonado, quien arriesgaba salir

de un pase genial de la capa viéndose ante el baldío de la arena, sacudiendo la cabeza en todas las direcciones al tiempo que Ruiz le armaba una nueva secuencia a las espaldas. Había un tímido malditismo en el conversar de Ruiz, pero esto es porque entendía el conversar como una gambeta, como una dislocación necesaria o un entrecoque de problemas de los que nacía otro modo de hablar, quizá el *modo de hablar de Chile*, que él parodió hasta el cansancio pero convirtió a la vez en insumo de sus más célebres núcleos ópticos y sonoros. ¿No era acaso un maestro en la ciencia de hacer conversar la posición de los cuerpos?

Queda claro en este libro que supo manejarse con holgura en la contracorriente, anticiparse a ser parte de un retraso que tiempo después se convertía en el anticipo que la contemporaneidad tapaba. Un ejemplo es lo que llamó alguna vez “cine de indagación”, un cine que no gozaba en su tiempo de buena salud cuando Littin, Solanas, Gutiérrez Alea o Glauber Rocha se repartían el botín de una vanguardia que aparentemente había escuchado el llamado de la historia y actuaba ahora con premuras aso-

ciadas a la militancia y el compromiso, ni tampoco gozaba de salud la mala idea de tratar a Sartre en medio del fervor de los sesenta como un “mezquino humanista y filosófico”, pero era esto lo que le permitía sin embargo construir su doble operación más destacable, consistente en liberar por un lado la experimentación artística de la presión impuesta por el contenido político sustituyendo, por otro, la teoría del colonialismo de la imagen tal como la pensaban por la época modelos como los del cine-liberación.

En el libro editado por Cuneo se entiende que esa doble operación Ruiz comenzó a concebirla ya cuando hizo *Tres tristes tigres*, en 1968, el año del Mayo de París y la Primavera de Praga, el del estreno de *Memorias del subdesarrollo* y *La Hora de los hornos*, el de *Tucumán Arde* en Argentina y el de la *Reforma Universitaria* en Chile. ¿Qué hacía ese film allí? Se supone que Ruiz quiso dejar con él un pequeño testimonio acerca de cómo había que entender la rebeldía en aquel contexto, sumándole una torsión bien medida a la doctrina del cine épico y las acostumbradas escenas rodadas en

exteriores. Leemos ahora que cuando en 1981, ya en el exilio, Malcolm Coad lo invita a revisar retrospectivamente un film como *La expropiación*, que es de finales de 1971, él se limita a mencionar que lo que allí quería era “mostrar lo que ocurre cuando es la realidad la que contradice una teoría general y son las paradojas sociales las que emergen de las generalizaciones”. La respuesta prueba hasta qué punto estaba ya interesado por aquellos años en una experimentación que desarmara desde dentro el lugar de privilegio que la teoría ocupaba en relación a la vida, que así funciona como un mero supuesto que debía subsumirse a la pauta general.

Era una pauta que en el Chile de la Unidad Popular estaba a la orden del día, una pauta que Ruiz, consejero cinematográfico por entonces del Partido Socialista, un cargo en realidad poco gravitante comparado con el que había asumido Littin en *Chile Films*, percibía humorísticamente como el delgado hilo de agua del que los artistas en medio de un desierto de fervor. “No querían escribir simplemente poemas que estuvieran desconectados de la realidad po-

lítica, querían ‘la pauta’ y querían imponérsela absolutamente a los demás”. Esa sed de “pauta” evidenciaba lo que sucede cuando una vanguardia contestataria se ve repentinamente obligada a custodiar la historia en nombre de su propia voluntad edificante. La paradoja era que mientras en Argentina los artistas vinculados a los experimentos de *Tucumán Arde* destruían sus propias obras para rescatarlas de la paz funeraria de los museos, en Chile esos mismos artistas llamaban a la calma a jóvenes que jugaban con apagones de luz y *happenings* en los que enterraban simbólicamente el arte chileno rodeando las obras con papel confort.

Los cordones industriales, las asambleas, los órganos del poder popular eran en la época de Allende la otra cara de la pauta que imponía la precomprensión de la cultura libertaria por parte del arte. Era como si entre el arte político y la política de una vida que se autodetermina a partir del movimiento mismo, hubiese un corte, una desconexión. Por eso los films de Ruiz de la época parecieron arreglárselas tan bien con ese vacío, con esa desconexión como tal, expresándose

en una cotidianeidad que desconcentraba los nudos y apuntaba a exhibir los descalces, esparciendo correctivos que un mundo utópico, ciego a sí mismo como corresponde, no veía con simpatía. Ruiz tuvo en ese sentido la astucia de anticiparse a advertir en el corazón de la UP un fabuloso cambio de roles, consistente en que el artista, de quien era natural aguardar que experimente, se había vuelto ya más rígido o principista que las autoridades que encabezaban el proceso. Lo sella con esta frase: componían “una especie de parodia, o tal vez una mera imitación de lo que habían leído sobre los comunistas en la literatura anticomunista”.

Los motivos tempranos que en este libro confiesa haber tenido para actuar así, de ese modo, parecen desprenderse de su opción por pensar la UP como un gran laboratorio, como un experimento atípico tan distante de los soviets o los regímenes marxistas-leninistas de la época como de la socialdemocracia. A la UP la definiría años más tarde como “un laboratorio donde se probaban las distintas formas de utopía”. Que haya sido eso significa que sus películas no podían ser

en ese contexto, como algunos lo piensan ahora, objetadas o despreciadas por una joven conducción política que se complacía en sumar imágenes experimentales a un proceso heterogéneo que partían por comprender como un gran banco de pruebas que se iban apilando. Para ellos “encontrar un artista al que le interese la política ya era algo maravilloso y había que cuidarlo. Si además ese artista intervenía para decir que las cosas no estaban bien, que podían hacerse mejor, era incluso más apreciado. Por lo que estoy convencido de que las cosas habrían ido mejor en el resto de los experimentos socialistas si se hubiese eliminado a ese intermediario horrible: ‘el artista militante’, que no es ni un buen artista ni un buen militante”.

Bruno Cuneo ha editado por todo esto un libro fabuloso, un libro que supo concebir como un verdadero documento que coloca al irreversible anhelado por el pasado mítico de Chile algunas de sus comillas necesarias; son las mismas comillas que desabotonan hoy el frac de la historia para situarla ante un mundo en el que la experimentación recupera por fin su merecida forma política y radical.

Harum Farocki

Desconfiar de las imágenes

(La Caja Negra, Buenos Aires, 2013)

No es inhabitual que alguien proceda así: ve la portada de un libro, lee el título y ya se hace de un comentario. Luego piensa en rellenarlo. El día que compré este libro, antes de leerlo, pensé en la estructura de un comentario que luego vería cómo me las arreglaba para saciar mínimamente. El comentario debía versar sobre mi entera desconfianza en todos aquellos que “desconfían de las imágenes”. La idea se le ocurrió en realidad a Raúl Ruiz, quien en cierta ocasión desarrolló la banda sonora completa para una película que no existía y después se puso a encadenar o montar imágenes para dar curso visual a un acumulado mental de notas y envolventes. Esto es lo increíble: el libro de Farocki que ahora tengo la tentación de comentar, *Desconfiar de las imágenes*, presenta ya en la cuarta línea de la primera página el mismo método cuando dice que Mayakovski ideó la métrica completa de unos versos a los que después les anexó las palabras. Le interesaba la métrica, no las palabras, tal como al

parecer le sucedió al mismo Farocki en 1967: está sentado en una estación de tren, en Frankfurt, y es asaltado repentinamente por una idea. La idea es una estructura, es la estructura de una película, pero el problema es que no tiene la película. El día en que la desarrolle, hará calzar todas las imágenes con esa estructura a la que fue conducido mientras esperaba un tren. Su título: *El fuego inextinguible*. La estrenará en el Festival de Mannheim, donde la crítica la despedazará diciendo que se trata todavía de un cine en borrador.

Como esa crítica es demasiado nórdica o demasiado europea, no tiene en cuenta algo: ese mismo año de 1969 se estrenan en América Latina tres grandes películas en borrador. Son películas memorables, ineludibles en la historia del cine latinoamericano: *La hora de los hornos*; *Memorias del subdesarrollo*; *Tres tristes tigres*. En las dos primeras, como sucede con *El fuego inextinguible*, la idea de borrador tiene que ver con films que convocan a quienes pueblan el cinematógrafo a entablar un gran debate con las imágenes. Esto es lo primero. Pero lo más importante es lo segundo: todas estas películas se caracterizan por eludir

narrar apelando al recurso del plano-contraplano.

Del arte de eludir ese recurso depende algo así como la autonomía o la dignidad de las imágenes. En el ensayo en el que rememora la revista *Filmkritik*, Farocki explica que por eso hacia finales de los cincuenta tuvieron que tomarse el trabajo de reponer una larga hilera de nombres que el nazismo había borrado completamente de la memoria del espectador: Fritz Lang, Murnau, Von Stenberg, pero también Benjamin o Kracauer. El nazismo no sepultó esos nombres valiéndose sólo de la censura; los sepultó construyendo una atmósfera bien precisa en la que no dejaron de proliferar los planos contrapicados o los panorámicos, tan dilectos por ejemplo en Riefenstahl. Recobrar ahora aquel archipiélago de nombres olvidados es recuperar literalmente una forma del pensamiento de la cámara en la que ésta no se conforma con capturar todas las imágenes en el encuadre, sino que se rebela contra éste filmando planos secuencias erráticos que no necesariamente saben bien lo que persiguen o hacia dónde apuntan. El plano secuencia de la cámara en mano sin objeto es en el

cine lo más parecido al modo en que el filósofo Emmanuel Levinas definió alguna vez la caricia, donde “la mano literalmente no sabe lo que busca”.

Farocki tenía por aquellos años la ilusión de retomar esos nombres para que Wim Wenders o Fassbinder lo hicieran parte de su propia política fílmica. Alan Pauls recuerda que a mediados de los ochenta un joven Jim Jarmusch le había golpeado un día la puerta a Wenders en busca de ayuda (necesitaba terminar de filmar *Stranger than paradise*, un film en blanco y negro que se rodó en menos de veinte días y que contiene una de las escenas de interior más inolvidables del cine: esa en la que la prima que acaba de llegar de Europa Central baila sola un tema de John Lurie al lado de la mesa del comedor), y Wenders le regaló varios metros de celuloide vencidos con los que Jarmusch montó esos largos planos ciegos que caracterizan el film. Wenders, dice Pauls, fue un gran cineasta cuando le tocó ser hijo, pero cuando ya no hubo padres empezó a parecerse cada vez más “a esos tíos locos que se niegan a crecer, usan colita, cultivan el *name-dropping* a la moda y se compran zapatos extravagantes para que sus so-

brinos de veinte los dejen entrar a sus piezas”. Farocki es más duro: ya desde la realización de *El miedo del arquero al Penal*, Wenders está perdido. Se convirtió a partir de ese momento en un cineasta que traicionó la revolución filosófica del cine.

Que la haya traicionado no es tan importante para entender este libro como lo es el motivo que da Farocki para explicar por qué lo hizo. El motivo es éste: Wenders se vendió al recurso narrativo del plano-contraplano. ¿Qué significa plano-contraplano? Que vemos la imagen de una cosa y luego la imagen de lo que está enfrente, que vemos a una persona mirando a la derecha y luego a otra mirando hacia la izquierda, o que vemos a una persona apuntando hacia la izquierda con un revólver y a la segunda levantando las manos en dirección a la derecha. Si hay algo que a este fabuloso libro de Farocki lo recorre de un extremo a otro, además de su habitual evocación de imágenes de archivo que monta a través de sus conocidos ensayos visuales, es la guerra contra este recurso. La guerra tiene en este caso un justificativo: el recurso sirve para recortar ficticiamente el tiempo muerto o distraer

al espectador de la imagen mostrando una acción vacía que lo entretiene. El recurso al plano-contraplano es, aunque ineludible, la caída de la imagen a los pies de la soberanía de la palabra.

Farocki ejemplifica la sentencia dirigiendo algunas ironías a cineastas como Bob Fosse o Martin Scorsese, quienes en *All that jazz* y *Toro Salvaje* respectivamente, dos films de la época de *El fuego inextinguible*, recolectan imágenes con tal grado de voracidad que montar y editar sus películas resulta extremadamente más sencillo que montar un film del mejor Eisenstein. ¿Por qué? Porque estos dos, a diferencia del autor de la *Teoría del cine*, filman casi todo lo que es posible desde infinitas posiciones. Se procede así: “se hace un *mastershot* de un plano general de la acción, luego planos más cercanos de los protagonistas desde distintas perspectivas, luego planos detalles de la escenografía principal, luego planos extremos desde posiciones inusuales y vistas de fragmentos aislados de la acción”, derivando de esto una especie de generación automática de imágenes de las que el director no es más que un recolector sin mirada alguna, “un árbitro —dice Farocki— más que

un verdadero realizador de cine”. El director se ausenta, no opta por nada, su cámara no tiene ninguna filosofía, salvo la del vago: dejarle toda la pega al pobre editor.

Se supone que si esta gente abusa del recurso estilístico al plano-contraplano, es porque conocen las ventajas, una de las cuales reside en que “soportemos en el cine todo aquello que es difícil de soportar porque siempre aparece velado, con una mitad oculta, que sin embargo sigue presente”. Es la gran ilusión cinematográfica, que entretiene cuando no hay nada que informar y que a la vez informa esquivando las imágenes que están más allá de lo que la palabra dice. Cada vez que se encuentra frente a esto, Farocki dice volver a acordarse de ese momento tan despreciado del cine soviético de vanguardia: el cine-ojo de Vertov, por ejemplo. La licuación definitiva de ese cine suscita un enorme desconsuelo cuyo único contrapeso lo encontramos en el cine de Bresson. En este libro Bresson es presentado por Farocki, no sin alícuotas poco templadas de exageración, casi como el único cineasta que vale la pena. Los motivos son sencillos: nunca un plano general, salvo

en contadas ocasiones, como cuando en *Al azar Baltasar*, la película favorita de Kaurismaki, aparece una vista del pueblo un poco más amplia, con una cámara que de todos modos se alza hacia el cielo porque tiene que mostrar que comienza a llover y el campesino avaro había mencionado al pasar que conservaría el burro hasta que eso sucediera. De manera que si en *Histories du Cinema*, en *La moneda de lo absoluto* para ser más precisos, un Godard ya maduro apuesta todos los homenajes a Rossellini, en *Desconfiar de las imágenes* (la historia del cine de Farocki, expuesta por medio de ensayos entretreídos y dispersos) los homenajes son para Bresson, quien en lugar de planos generales tiende a escoger primeros planos con los que elabora un vínculo reflexivo de la cámara con los personajes y la acción.

La filosofía política de la cámara bresoniana, por llamarlo así, reside en colocarse entre los personajes, casi en el eje de la acción, esto es: en la línea imaginaria trazada entre dos personajes relacionados entre sí. ¿Por qué los personajes de Kaurismaki, por ejemplo, siempre miran a la cámara? Para eludir el recurso típico del actor que aparece

en el escenario sin mirar al aparato con el fin de subrayar la idea de continuidad del contexto. Kaurismaki aprendió esta lección de Bresson, consistente en no demorarse en el contrapunto entre toma objetiva y subjetiva. No es necesario apartarse del personaje para retomarlo repentinamente más adelante. ¿Cómo toma Bresson los objetos y las acciones? Si Hollywood nos enseñó que el primer plano de un rostro se ocupa generalmente para reconocer y resaltar a la estrella, Bresson, antes de avanzar hacia el primer plano de un rostro, como lo hace también Godard con Belmondo, se detiene en el plano detalle de una mano. No tiene ningún problema en cortar la cabeza, en reducir la imagen a la actividad de una mano, en hacerle un primer plano a un dedo. Ha filmado, entre muchas otras, nada menos que dos películas memorables, como *Mouchette* y *Al azar*, ambas en blanco y negro y en el campo, sin ciudades a la vista, donde según Farocki toda la fuerza simbólica ha sido trasladada a los objetos: una motocicleta es tan increíble como un burro. ¿Cómo se consigue esto? No se consigue haciendo, como decía Eisenstein, que el taco de billar sacuda la

cabeza del espectador, sino realizando tomas de los objetos y de las acciones desde una posición un poco más elevada a la que corresponde.

Lo que a Farocki fascina de este proceder es justamente que carece de fundamento, que no tiene razón de ser. Si por ejemplo Ozu coloca la cámara más baja, es porque los japoneses se sientan en el suelo, como lo hace Trappero por ejemplo con *La leonera*, donde la cámara se coloca a la altura del cuerpo de los niños y corta el de los adultos, o como lo hace al revés Woody Allen, quien sabemos que suele hacer la subjetiva a la altura de los ojos. ¿Por qué para Farocki es tan importante esa toma sin fundamento, no sin posición, sino sin motivo o razón de ser? Porque lo que se obtiene a partir de esto es acaso lo más cercano a una imagen operativa. Una imagen operativa es un tipo de imagen que no está hecha para entretener ni tampoco para informar, que no busca reproducir algo o contar algo sino que es más bien parte de una operación. Por eso lo que el montaje hace para Farocki no es otra cosa que aproximar una imagen operativa al ojo que ahora queda en condiciones de ponerla en contexto.

Es lo que sucede sin ir más lejos con su film *Ojo/Máquina*: se ve a la izquierda, en blanco y negro, a un hombre introduciendo pequeñas piezas de metales en una máquina industrial. Lo hace sumido en una gran concentración monótona, a ojos de la cámara pero para nadie a la vez. A la derecha se ve un misil teledirigido filmado desde arriba de un avión en retirada. Lo que Farocki hace es proyectar estas dos imágenes a la vez, generar una proyección doble. La proyección doble tiene la virtud de ser portadora de su propia filosofía, consistente en exhibir la sucesión y la simultaneidad a la vez. Es la manera en la que habría filmado Bergson si como filósofo hubiera sido un cineasta en lugar de ser un cineasta al que no le quedó otra posibilidad que expresarse como filósofo. Si a la izquierda tenemos la proyección del obrero y a la derecha la proyección del misil, si el trabajador le da la espalda al misil y el misil se aleja en una dirección opuesta a la del trabajador, lo que resulta es un plano-contraplano negativo. Un plano-contraplano negativo es exactamente todo lo contrario de lo que hace el cine concesivo, sobre todo porque en esta negatividad sigue habiendo

relación. La relación es ahora una red transversal de significados, un relación entre las fuerzas productivas y las fuerzas destructivas. Eso también puede querer decir que mientras los nazis ponen en el aire el primer avión de turbopropulsión o mientras consiguen miniaturizar la cámara electrónica para ubicarla en la punta de un misil, en Europa Central, representada por ese trabajador que en la proyección doble el cineasta rememora, se contabiliza la mayor cantidad de trabajo esclavo del siglo.

Cuando *Ojo/Máquina* se expuso en Karlsruhe, los reflejos de otras obras animaron el azar: borraron o difuminaron la línea divisoria entre las dos imágenes proyectadas. Lo que así se consiguió es algo que dice mucho sobre el montaje: la unión de dos elementos que se rechazan por medio de una fuerza invisible. Eso es lo único que el cine debe impedir que se note: la unión entre dos imágenes que se dispersan. Todo lo demás debe mostrarlo. En el ensayo que dedica al reinado de la música, el autor observa lo siguiente: “Antes se decía que la música de una película era buena si no se notaba su presencia. El videoclip dio vuelta ese asunto: la pista de sonido

siempre tiene el control sobre las imágenes. Si esto lo pasamos a la televisión, nos damos cuenta que en ésta son las palabras las que sobre la imagen tienen el control, esto debido a que las palabras son simplemente mas fáciles de manejar que las imágenes. La filosofía política del cine que Farocki propone consiste precisamente en lo contrario: autonomizar completamente la imagen. ¿Qué es una *phantom shots*, una toma fantasma? Se nos explica que es el nombre que a partir de 1920 se le da en EEUU a las tomas cinematográficas realizadas desde una posición que una persona generalmente no adopta, como las imágenes de una cámara colocada debajo de un tren o la que el propio Larraín utiliza en Chile al comienzo por ejemplo de *Postmortem*: una cámara adosada al eje de un tanque. Sobra decir que si empleamos el método de Farocki notamos de inmediato que esa cámara no está ahí porque sí: está ahí para mediar el primer plano secuencia que abre la película (cuando el personaje ingresa al *Bim Bam Bum*) y el plano fijo con el que el film se cierra. Se podría decir que es la cámara histórica por excelencia, una cámara cuyo mensaje es “quiero tomar

la historia como si fuese yo un simple objeto de ésta”. Es la misma cámara que se torna subjetiva cuando a la película sobre el NO se la cierra con un paneo al publicista supuestamente revolucionario que se retira en un *skate* con absoluta indiferencia por delante de las masas. En fin, asuntos de cámara, filosofías... Farocki dice algo sobre este asunto: en realidad las imágenes tomadas desde la perspectiva de una bomba se deberían llamar “subjetivas fantasmas”. No son tomas inocentes; son tomas en las que alguien se hace el ausente. La política de Farocki radica en mostrarlas, montarlas, ponerlas en contexto, abriendo así una reflexión acerca de la progresiva emancipación de la estética de las máquinas. El ejemplo crucial es el que elabora en *Imágenes del mundo y epitafios de guerra*, donde en 1858 el director de obras gubernamentales Albrecht Meydenbauer estuvo a punto de venirse a pique mientras medía el frontis de una catedral. Mientras bajaba las escaleras pensó una cosa: como la fotografía reproduce un objeto tridimensional sobre una superficie siguiendo las reglas de la geometría proyectiva, podría reemplazar la medición manual por la medición de una

perspectiva en escala capturada en una imagen fotográfica. Esta idea, dice Farocki, que excluye todo riesgo y todo esfuerzo personal en la medición de un edificio, es la madre del proceso de medición a escala. Es mejor ahorrarse los riesgos, no experimentar nada. De este modo la medición a escala es a la experimentación arquitectónica del espacio lo que Benjamin dice que es la novela al arte de la narración: caída abrupta de toda experiencia. Meydenbauer no se vino abajo, pero con su invento sí lo hizo la experiencia.

El extremo de este asunto es lo que sucede con el desarrollo posterior de las tomas aéreas; gracias a esta tecnología, los norteamericanos lograron capturar un registro del campo de Auschwitz. Pero nunca se dieron cuenta de que lo habían capturado. El film se cierra con este axioma: “los nazis no se dieron cuenta de que alguien había fotografiado sus crímenes y los norteamericanos no se dieron cuenta de que lo habían registrado. Tampoco las víctimas se dieron cuenta del registro”. Es esto lo que ha llevado a alguien como Boris Groys a proponer recientemente que en realidad ya no debería hablarse de reproductibi-

lidad técnica, pues con la expansión del registro cada toma vuelve a ser un *aquí y ahora*, un en sí.

Una imagen operativa consiste justamente en el grado cero de esa posibilidad, como una especie de registro para el que nadie posa, algo así como el testigo mudo que, al igual que Auschwitz, lo es de un registro sin sujeto y sin ob-

jeto a la vez, como las pupilas de las que Blanchot dice que en el insomnio flotan en medio de la penumbra, sin un objeto por delante y también sin un sujeto que las posea. *Desconfiar de las imágenes* no es entonces un libro sobre cine, por mucho que lo parezca; es un libro que hace de la filosofía política de la imagen la continuación del cine por otros medios.