

La huella del futuro

El cine y el pensamiento y la imagen y el fantasma

Christian Checa Bañuz

Tutors: Núria Bou i Sala i Sergi Sánchez Martí

Curs 2008/09

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del
Departament de Comunicació**

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Universidad Pompeu Fabra
Departamento de comunicación
2009

La huella del futuro.

El cine y el pensamiento y la imagen y el fantasma.

Por Christian Checa Bañuz

Dirigida por Núria Bou i Sala
y Sergi Sánchez Martí

Índice.

Introducción 2

La pérdida de *la* imagen en la economía de lo Mismo: el plano inicial de *Millennium mambo*. *Shijie*, de Jia Zhang Ke, y el *espacio aumentado*. Las arenas movedizas de Zygmunt Bauman y la imposibilidad de desplazamiento: *Código 46*, de Michael Winterbottom.

Capítulo 1 12

Werner Herzog por caminos resbaladizos: el anhelo del viaje y la búsqueda de una imagen «pura». Las derivas de Wenders y la nostalgia de la Realidad frente a la imagen televisiva y el simulacro. La melancolía de Giorgio Agamben, *Millennium mambo* y la *imagen-fantasma*: más allá de la *imagen-tiempo*. Chantal Akerman y la inmovilidad: un impoder que es un poder. La *imagen-fantasma* como puesta en marcha del pensamiento.

Capítulo 2 31

Hannah Arendt y los procesos. El tiempo mesiánico y el *intervalo absolutizado*. *Intervalo y acontecimiento*. *Naturaleza muerta* y el *acontecimiento* por implosión en el plano: el *gesto*. Vertov y el *acontecimiento* por montaje: el ojo de la materia y la conciencia como heterogeneidad simultánea. *Histoire(s) du cinéma* y el video como muerte y resurrección del cine: *el pasado-otro* como puerta hacia el futuro. La hipnosis y el pensamiento. Lévinas y el *rostro* como encuentro con la *alteridad irreductible*. *Persona*, *Una pareja perfecta* e *Inland Empire*: la imagen por venir.

Capítulo 3 53

El cine moderno y el género. Claire Denis: el *cuerpo* contra el género. *L'intrus*, Jean-Luc Nancy y Antonin Artaud: el cuerpo como *corpus*. Luce Irigaray y la mirada femenina: el *cine-cuerpo*.

Conclusiones 71

Bibliografía 74

Introducción

«Hemos perdido la imagen». Tal afirmación puede parecer paradójica formulada desde una época en la que imágenes nos asaltan por doquier, en la que, de hecho, nos es imposible huir de las imágenes. Es más, el concepto de imagen se ha convertido en fundamental para todas las disciplinas humanísticas y filosóficas, en todos lados *se habla* de la imagen (no en vano, uno de los textos fundamentales y más influyentes del siglo XX, escrito en 1938, lleva por título «La época de la imagen del mundo»¹). Y es que el discurso emerge precisamente allí donde algo se vuelve problemático. Porque, en efecto, hemos perdido la imagen. Al menos la estamos perdiendo, y lo estamos haciendo —aquí es donde reside la paradoja— entre la superabundancia de imágenes a la que está sometida nuestra existencia.

*Millennium mambo*² [*Qianxi manbo*, 2001], de Hou Hsiao Hsien, se abre con un plano secuencia —que no es sino un plano síntesis de la propia película en su conjunto— en el que la protagonista, Vicky [Shu Qi], camina por un túnel iluminado por unas luces fluorescentes. La cámara la sigue en ralentí y durante la mayor parte del plano tan sólo vemos la espalda de la actriz, a excepción de algunos momentos en los que ésta mira hacia algún lugar detrás suyo, dejándonos ver su rostro, casi como si sintiera una presencia que la persigue. No mira a cámara, sino que busca con la mirada algo que parece inquietarla.

¿Qué puede estar sintiendo tras de sí Vicky? ¿Adónde no acierta a dirigir su mirada? Podemos aventurar una hipótesis: Vicky no siente la presencia sino de la imagen misma, no hay nada más ahí que esa imagen que la persigue, de la cual forma parte, en la cual está inmersa sin posibilidad de escape y nosotros vemos pero ella no; ella solamente la busca. Vicky ha perdido *la* imagen y, sin embargo, es perseguida por una imagen a lo largo de un túnel que no es sino una eterna repetición de lo mismo. Ésa es la imagen que conservamos y en la que estamos inmersos: la eterna repetición de lo mismo. ¿Cuál es entonces la que hemos perdido?

¹ HEIDEGGER, Martin, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

² Para aquellas películas que han sido estrenadas en nuestro país, ya sea en salas o en formato doméstico, he optado por usar la traducción al castellano de sus títulos. En cuanto a las que no lo han sido, he preferido respetar su título original.

Para empezar hemos perdido la imagen del mundo entendida como cosmovisión unitaria derivada del proyecto ilustrado, pero ésta no es tanto una pérdida como una ganancia pues nos distancia de la economía de lo Mismo. La ciencia moderna intentó por todos los medios generar una imagen coherente del mundo que permitiera al hombre ejercer su dominio sobre éste, pero la creciente fragmentación de los saberes epistémicos y el afán tecnológico orientado sobre intereses locales parece hacer imposible tal empresa en el terreno de la ciencia positiva. Asimismo, en el terreno de las ciencias del espíritu se produjo una fragmentación similar, así como un desencanto generalizado en lo que respecta a una cosmovisión tal. Nuestra época ya no es capaz de generar grandes imágenes que nos hagan totalmente comprensible el mundo que habitamos, sino que ha de contentarse —y en esto reside totalmente su riqueza y carácter— con imágenes más reducidas y parciales que componen una multiplicidad de puntos de vista a menudo incompatibles.

De una imagen del mundo pasamos, pues, a un mundo de múltiples imágenes. Pero, sin embargo, algo ha sucedido en este mundo que nos está haciendo perder el factor de multiplicidad y diferencia —que es la fuente de su fuerza—. Hemos permitido que factores de homogeneización como el poder o el capital se hiciesen cargo de la imagen y la doblegaran a sus intereses, y esto ha calado tan profundamente en el tejido social que cada vez hay menos imágenes que supongan un contrapunto.

Shijie [2004], del cineasta chino Jia Zhang Ke, tiene lugar en un parque de atracciones de Pekín llamado, precisamente, «El mundo³», el reclamo del cual no es otro que reproducciones a diferentes escalas de los monumentos más representativos de distintos enclaves del globo. Las Pirámides, la Torre Inclinada, la Torre Eiffel —exactamente igual a la que se encuentra en París—... Vemos cómo los visitantes se fotografían frente a las copias como podrían hacerlo frente a los auténticos monumentos, imitando incluso las actitudes tópicas de los «auténticos» visitantes —intentando «sujetar» frente a una cámara fotográfica la falsa Torre de Pisa como hacen quienes visitan la auténtica—. Incluso, como dice irónicamente Taisheng [Chen Taisheng], algunas de las reproducciones desafían al original: «todavía tenemos las Torres», comenta frente al skyline de un «falso» Manhattan.

La película se inscribe de lleno en la problemática de la copia y la representación, pero va más allá. «Danos un día y te enseñaremos el mundo», reza el

³ *Shijie* se traduce al castellano como «el mundo».

lema del parque. «Voy a India a comer», le dice por teléfono la protagonista [Zhao Tao] a una amiga mientras pasa junto a las Pirámides de Egipto subida a un monorraíl que circunvala «el mundo» en quince minutos. Y también, en otro momento: «veo el mundo sin salir de Pekín». Porque lo relevante es, efectivamente, ver. Pero ya no se trata de *ver mundo*, sino de ver *el mundo*, su imagen prefabricada, perfectamente reconocible, diseñada para su consumo rápido. Porque vivimos en una sociedad de consumo, por oposición a la sociedad que nos precede, una sociedad de producción. Dice Zygmunt Bauman⁴: «la formación que brinda la sociedad contemporánea a sus miembros está dictada, ante todo, por el deber de cumplir la función de consumidor.»⁵ Y es que la pérdida de la imagen de la que venimos hablando tiene que ver con este auge consumista.

«La plaga de la sociedad de consumo -y la gran preocupación de los mercaderes de bienes de consumo- es que para consumir se necesita tiempo. Existe una resonancia natural entre la carrera espectacular del "ahora" impulsada por la tecnología de compresión del tiempo, y la lógica de la economía orientada hacia el consumo. De acuerdo con esta última, la satisfacción del consumidor debe ser *instantánea*, dicho en un doble sentido. Es evidente que el bien consumido debe causar una satisfacción inmediata, sin requerir la adquisición previa de destrezas ni un trabajo preparatorio prolongado; pero la satisfacción debe terminar "enseguida", es decir, apenas pasa el tiempo necesario para el consumo. Y ese tiempo se debe reducir al mínimo indispensable.»⁶

¿Para qué viajar hasta París si podemos fotografiarnos frente a la Torre Eiffel sin salir de nuestra propia ciudad, invirtiendo unas horas en lugar de algunos días? Ningún conocido a quien enseñemos la foto notará la diferencia. Sin embargo, sin ese trayecto de días o semanas, que no es sino una muestra en miniatura del trayecto que es una vida, la imagen pierde su poder generativo, no desarrolla su cuota de futuro latente, para ser meramente consumida. Si la imagen no genera movimiento, pensamiento, vida, que es todo lo que no generan las imágenes cliché que mayoritariamente circulan a día de hoy, nuestro poder imaginario se atrofia, nuestra capacidad de producción —no de consumo— de imágenes se volatiliza. Los trabajadores del parque están estancados

⁴ BAUMAN, Zygmunt, «Turistas y vagabundos», en *La globalización: consecuencias humanas*, Buenos Aires, FCE, 1999. La versión del texto con la cual he trabajado, sin embargo, puede encontrarse en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Z%20Bauman.pdf>. La paginación de las notas al pie corresponde a esta versión.

⁵ BAUMAN, p. 3.

⁶ BAUMAN, p. 4.

económicamente pero también imaginariamente. «Si no consigues tu visado ven al parque, tenemos la Torre Eiffel, Notre Dame, el Arco del triunfo... Todas las cosas francesas», le dice Taisheng a Qun [Wang Yi Qun]. Porque, para la mayoría de ellos, Francia es eso. «No tenéis el lugar donde está mi marido: Belleville», responde Qun. Hay mucho más allá de la imagen con la que Francia se vende al mundo, y es precisamente en ese fuera de campo donde la gente *vive*. Nadie vive en la Torre Eiffel, pero sí en Belleville o en las entrañas del parque; en esas habitaciones lúgubres o en esos camerinos laberínticos, ahí fluye la vida. Y es en esos lugares donde busca Zhang Ke las nuevas imágenes. Pero cierto es que muy pocos en *Shijie* —en el mundo— pueden permitirse el viaje (posteriormente hablaremos del concepto de viaje), así que la única experiencia del mundo que van a tener es el cliché. La experiencia del mundo deja paso a la imagen del mundo, pero una imagen pulida en exceso, privada de toda arista y, por lo tanto, una imagen muerta.

El teórico ruso Lev Manovich llama *espacio aumentado* a la dimensión que se genera gracias a esas formas espaciales —paredes, estructuras, etc.— llenas de información dinámica en virtud de pantallas y otros adelantos técnicos, así como a las PDA's, teléfonos móviles y otros dispositivos de ese tipo. Es una dimensión que tiene vocación de continuidad y con un alcance universal.

«GPS, wireless location services, surveillance technologies, and other augmented space technologies all define dataspace —if not in practice, at least in theory— as a *continuous* field that completely extends over, and fills in, *all of* physical space. Every point in space has a GPS coordinate that can be obtained using a GPS receiver. Similarly, in the cellspace paradigm, every point in physical space can be said to contain some information that can be retrieved using a PDA or similar device. With surveillance, while in practice video cameras, satellites, Echelon (the set of monitoring stations that are used by the U.S. to monitor all kinds of electronic communications globally), and other technologies, can so far only reach some regions and layers of data but not others, the ultimate goal of the modern surveillance paradigm is to be able to observe every point at every time.»⁷

Como observa Manovich, el *espacio aumentado* ha venido a sustituir a la Realidad Virtual tan en boga a finales de los ochenta y principios de los noventa. «The previous icon of the computer era —a VR user traveling in virtual space— has been

⁷ MANOVICH, Lev, «The poetics of augmented space», en http://www.manovich.net/DOCS/Augmented_2005.doc, p. 16.

replaced by a new image: a person checking her e-mail or making a phone call using her PDA/cell phone combo while at the airport, on the street, in a car, or any other actually existing space.»⁸ Esta nueva dimensión aprovecha y, a la vez, hace estallar las posibilidades de la realidad virtual. «With a typical VR system, all work is done in a virtual space; physical space becomes unnecessary, and it's the user's visual perception of physical space is completely blocked. In contrast, an AR [Augmented Reality] system helps the user to work in a physical space by augmenting that space with additional information.»⁹ Hemos pasado así de un usuario inmerso en un mundo imaginario alternativo a la transformación de la realidad en mundo imaginario. La imagen ha salido del interfaz; el mundo entero se ha vuelto interfaz.

El teórico ruso es muy optimista en cuanto a las posibilidades artísticas de este *espacio aumentado*. De hecho, según él los arquitectos deberían aprender de las grandes superficies comerciales —que son quienes más uso hacen de esta nueva dimensión— para dar nuevas formas a sus edificios. Sin embargo, yo quiero incidir en su poder homogeneizante¹⁰, con varias notas. La primera tiene un carácter muy inmediato. En esos espacios en los que las paredes están cubiertas de pantallas con información dinámica, como los centros comerciales, las plazas de las grandes ciudades o los aeropuertos, el espacio pierde «peso», pierde consistencia; podríamos decir con la manida expresión de Bauman que se vuelve «líquido». Y en el límite de esa liquidez o ligereza, el espacio se vuelve, de hecho, tiempo —el hiperespacio, como caso extremo, ¿es espacio o tiempo? ¿en qué medida?—. Todo se reduce al tiempo que dura el anuncio, a que ese tiempo se ajuste al tiempo que el viandante invierte en pasar por ese punto, que sea lo suficientemente rápido para que el viajero no pierda su vuelo y suficientemente lento como para que la información se capte de manera eficiente. Se da aquí ya una homogeneización de primer orden: se diluye la frontera entre espacio y tiempo, las paredes se temporalizan en una homogeneización material. Y esto nos lleva a otro fenómeno importante, el de la simultaneidad de tiempos y espacios. Estamos a la vez en Nueva York, Moscú o Londres, la información es la misma y es accesible para todos¹¹.

⁸ MANOVICH, p. 3.

⁹ MANOVICH, p. 10, nota 14.

¹⁰ Algo no es homogeneizante *per se*, sino que actúa como tal dependiendo de los intereses a los que sirva; pero si el *espacio aumentado*, hoy por hoy, sirve a los intereses del capital, principalmente al publicitario y de los medios de comunicación, nada tiene una voluntad más homogeneizante que eso.

¹¹ Un ejemplo interesante es el de las retransmisiones transoceánicas: el día y la noche —los tiempos más distintos— se vuelven simultáneos —se igualan en el tiempo—.

Ya no sólo los *espacios cualquiera* deleuzianos —lugares de transición, de paso, como aeropuertos, estaciones, túneles, pasillos, etc.— se parecen entre ellos por su neutralidad, sino que todo espacio se vuelve un espacio cualquiera pues se le desposee de sus elementos diferenciales. De hecho, el discurso de Manovich ejemplifica esto, pues pretende que las estrategias comerciales de una tienda de Prada sirvan de modelo para la institución museística, o para la arquitectura en general¹².

«While at this moment they are still imagined and implemented by the practioners from different fields, we start slowly seeing the different species of augmented spaces being combined into one. A shopping complex leads to an interior shopping street which leads to a multiplex; or an airport complex combines information displays about airline departures and arrival and shopping areas with their own promotions playing on LCD screens, and so on. Although at present the small electronic screens are usually distributed throughout these spaces (for instance, small LCD monitors mounted in elevators of new hi-rise buildings in Hong Kong and China such as CITIC Plaza in Guangzhou), the single larger screen (or other method for large image creation) has a potential to unite them all, offering a a kind of symbolic unity to a typically heterogeneous urban program: a shopping center + entertainment center + hotel + residential units.»¹³

La tesis de fondo es que ese *espacio aumentado* es, en realidad, una comprensión del espacio en uno solo; o sea, una reducción del espacio. Y, lo más importante, este espacio es el espacio de la imagen; hoy por hoy, del cliché. En *Shijie* podemos observar las consecuencias de este «espacio aumentado» que es en realidad una reducción del espacio material a espacio comercial. Pero no sólo en la reducción del mundo a su imagen publicitaria, sino también en el uso de los dispositivos móviles. El teléfono móvil es un elemento fundamental en *Shijie*. Los personajes constantemente se comunican a través de él, pero esto les obliga también a estar permanentemente localizables. El móvil es la fuente de conflictos, como en la relación entre Wei [Jing Jue] y Niu [Jiang Zhong Wei], y también una engañosa vía de escape —es el gatillo que dispara las escenas animadas—. También en *Millennium mambo*, Vicky está permanentemente pegada a su móvil, esclavizada a ese dispositivo, condición que hace emerger con fuerza la gran paradoja de nuestro tiempo, porque poder moverse tiene mucho que ver con poder perderse, con poder escapar del sistema en el que se está inmerso. Y, como bien señala Lev Manovich, el *espacio aumentado* es también *espacio*

¹² No pretendo con esto valorar como taxativamente negativa esta iniciativa, sólo alertar de su poder de homogeneización.

¹³ MANOVICH, p. 21.

monitorizado, que impide la pérdida. A través de los dispositivos móviles, como teléfonos, PDA's, etc., dispositivos mediante los cuales se extiende el *espacio aumentado*, las personas están permanentemente localizables: «this overlaying [of dynamic data over physical space] is often made possible by the tracking and monitoring of users. In other words, the delivery of information to users in space, and the extraction of information about those users, are closely connected. Thus, *augmented space is also monitored space.*»¹⁴

Se ha convertido en todo un lugar común en nuestros tiempos decir que el hombre está sometido a una movilidad perpetua. «La idea del “estado de reposo”, la inmovilidad, sólo tiene sentido en un mundo que permanece inmóvil o al que puede atribuirse ese estado; en un lugar con muros sólidos, caminos rígidos y carteles lo suficientemente firmes para oxidarse. Uno no puede “quedarse quieto” en la arena movediza.»¹⁵, dice uno de los padres de esta concepción (seguramente el más mediático de todos). Y es cierto que todas las fronteras parecen abrirse, que las distancias parecen acortarse gracias al desarrollo de las comunicaciones y que por las necesidades de la vida contemporánea algunos son requeridos hoy aquí y mañana en Singapur. También es cierto que los hábitos de las personas varían permanentemente, que cada vez menos la gente se queda en el mismo lugar el tiempo suficiente como para echar raíces, principalmente porque los mismos lugares varían tanto en tan poco tiempo que es prácticamente imposible desarrollar un vínculo afectivo con ellos. Es cierto, en efecto, que los cambios sociales han sufrido un acelerón en las últimas décadas. Que vivimos en arenas movedizas, por volver a Bauman.

Pero es totalmente falso decir que uno «no puede quedarse quieto en la arena movediza» porque, de hecho, lo que la arena movediza impone sobre nosotros es la parálisis. Uno lo que no puede hacer es moverse, porque moverse significa sumergirse más, eso cuando aún se roza la superficie. Para nosotros que parecemos estar ya tan sumergidos el único movimiento posible es el que la arena misma impone, lo cual es lo mismo que decir que movernos, lo que se dice movernos, por voluntad propia, nos movemos poco o nada. La movilidad aparente se revela entonces como una trampa de los intereses del poder en esta sociedad de consumo. Porque Bauman sí tiene razón cuando reinterpreta esa movilidad en términos de intereses comerciales, para los cuales es ideal que el consumidor no abrace «nada con firmeza», no acepte «ningún

¹⁴ MANOVICH, p. 8.

¹⁵ BAUMAN, p. 2.

compromiso» y no considere «necesidad alguna plenamente satisfecha ni deseo alguno consumado»¹⁶. Pero el ideal de los intereses comerciales es también un consumidor más homogéneo, más predecible.

No es que no podamos movernos, es que movernos ya no significa nada porque ya nada cambia. No podemos «des-plazarnos», salir del lugar, salir de la parálisis, porque todo espacio es, en esencia, el mismo en este mundo en constante proceso de homogeneización. Lo característico del desplazamiento es que, aunque se mueva enteramente en un terreno conocido, es un terreno en el que aún existe lo diferente. Desplazarse es ir de un lugar a otro que no es el mismo. Como premisa aceptaremos, pues, que si no hay paso de un estado a otro diferente no hay desplazamiento propiamente dicho; así que, en un espacio homogéneo desplazarse, cambiar de lugar es imposible. Pues bien, nuestra época tiende a anular el desplazamiento: la globalización, la desertización (que sobreviene tanto en el orden del sentido —desertización cultural— como en el orden geográfico: la desertización generada por el calentamiento global), la abolición de fronteras, la agilización de las comunicaciones... contribuyen a la homogeneización del espacio en el orden económico, legal, social, cultural e, incluso, geográfico. La idea de mundo desfronterizado, o aldea global, representa la erradicación de la posibilidad de cambiar de lugar, pues todos los lugares son el mismo. Una película sintomática a este respecto es la fantasía futurista *Código 46* [*Code 46*, 2003], de Michael Winterbottom. En ella encontramos, potenciados, todos los signos de la homogeneización creciente y de la parálisis.

La sociedad entera se ve forzada a vivir de noche —cuando «todos los gatos son pardos»— por los perjuicios que les puede causar la luz solar directa. Asimismo, se encuentra sometida a un férreo control de entrada y salida de las ciudades; los ciudadanos están paralizados. Los lugares de tránsito se asemejan, pero también las viviendas empiezan a asemejarse a lugares de tránsito; de hecho, en ellas sólo se duerme, se transita durmiendo, hasta que llega la hora de volver al lugar donde de verdad se vive: el aséptico lugar de trabajo. Encontramos una mezcla de lenguas, mestizaje cultural... un mixtificar que no es sino trazar una continuidad donde antes había diferencias. Una homogeneización que llega, incluso, al código genético, las generaciones se entrecruzan: la madre del protagonista, William Geld [Tim Robbins], es idéntica genéticamente a María [Samantha Morton], la cual es menor que el propio

¹⁶ BAUMAN, p. 4.

William; recordar a este respecto la frase con la que se abre la película: «los parientes de uno son los parientes de todos». También encontramos en esa Shanghai, que bien podría ser cualquier otra ciudad del mundo, lo que el arquitecto Rem Koolhaas¹⁷ llama *ciudad genérica*, que a grandes rasgos no es otra cosa que esa ciudad que convierte los elementos que le confieren su identidad diferencial con respecto a otras ciudades en un logotipo.

Es cierto que *Código 46* puede ser considerada una fantasía futurista, pero es una fantasía extrañamente cercana. ¿Cómo salir de esta parálisis? Si algo dejaba bastante claro el citado artículo de Martin Heidegger es que nuestra época, como ninguna otra antes, funda su acceso a la realidad en el trabajo con las imágenes. Tal vez sea entonces a partir de esas imágenes cómo haya que trabajar para salir de este estado enquistado.

Se tratará, entonces, en este trabajo, de dar una propuesta crítica de caracterización de un tipo de imagen particular que puede liberarnos de la parálisis, lo cual trataremos de conseguir a partir del estudio de cineastas particularmente sensibles a esa parálisis y decididamente dispuestos a combatirla —Werner Herzog y Wim Wenders— o a extraer de ella todo su potencial —Chantal Akerman—. Una vez hecho esto, procederemos a analizar la fuente de dicha imagen, para así poder *invocarla*, como si de verdaderas hechicerías o chamanismos se tratase. Y lo haremos teniendo en cuenta las nuevas tecnologías, que, a mi parecer, suponen el terreno más fértil del que hasta ahora haya dispuesto esta nueva imagen para acontecer. Traeremos entonces a colación a algunos de quienes han sabido extraer de ella sus poderes más ocultos, quienes han explorado sus rincones más recónditos; en particular hablaremos de Jean-Luc Godard y David Lynch, pero también de Jia Zhang Ke y Dziga Vertov. En el último capítulo, profundizaremos en esta invocación que, como toda ceremonia, también tiene su fetiche o amuleto, así como su actitud. Será a través del cine de Claire Denis como ahondaremos definitivamente en el modo de acontecer de la nueva imagen, la estrategia —que no método— capaz de sacar al sistema de sus goznes y relanzar al cine y al pensamiento hacia un futuro incierto; incierto como es todo auténtico futuro.

Y si el cine es una forma de pensamiento, que lo es, el pensar es también una forma de hacer cine. No serán sólo, pues, cineastas quienes nos acompañen, también pensadores que en mayor o menor medida han pensado directamente el cine, pero que sin embargo el cine debe utilizar para pensarse a sí mismo, como Emmanuel Lévinas,

¹⁷ KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

Jean-Luc Nancy, Luce Irigaray o Zygmunt Bauman. Se trata de sincronizar cine y pensamiento, de no dejar que uno se olvide del otro, que ahora sea uno quien tire del carro y luego sea el otro, pero sin olvidar que en el «carro», que no es otra cosa que el ser humano, viajan ambos. Si conseguimos esto, que la imagen no se desprenda del pensamiento —un pensamiento auténtico, que no es sino un poco locura y delirio, como ya veremos—, gran parte del camino hacia un futuro diferente habrá sido recorrido. Es una tarea ambiciosa, probablemente la más ambiciosa empresa de la historia: ir contra la Historia misma.

A este respecto, una influencia brillará por encima del resto, la del filósofo francés Gilles Deleuze. Aunque las conclusiones a las que llegaremos nos impulsarán a dejar atrás al autor de *El Antiedipo*, la impronta de sus obras sobre el cine se hace palpable en este trabajo ya desde el índice y la división de los capítulos. Y no porque esté totalmente de acuerdo con lo que en ellas se dice, sino porque *el decir* que hay en ellas es el decir que aquí persigo. Los estudios sobre el cine de Deleuze llegaron muy avanzada su trayectoria filosófica y se nutren directamente de su pensamiento, así como su obra posterior, *¿Qué es la filosofía?*, se nutre de sus investigaciones cinematográficas. Esto nos deja algo muy claro: el cine para Deleuze no era algo desgajado del pensamiento, sino una faceta del pensamiento mismo. Una forma de filosofía distinta de la filosofía, con sus conceptos e imágenes propias, pero igualmente densa y capaz de estimular la intelección. De ahí que sus textos no pretendan ser asequibles, no se den mascados para una digestión sencilla, esquematizados, sistematizados, subdivididos hasta la saciedad; clarificados. Más bien son textos que avanzan a golpes, que no se detienen, que se desenvuelven al hilo de un pensamiento que va descubriendo las interrelaciones de sus elementos a medida que escribe, que no rehuyen cierta oscuridad en ocasiones, tampoco cierta provocación, por mor de una lectura más activa, más creativa. En favor de una auténtica lectura.

Capítulo 1. La imagen-fantasma.

A finales de noviembre de 1974, Werner Herzog recibe una llamada telefónica de un amigo parisino: Lotte Eisner¹⁸ está muy enferma, a punto de morir. «Le respondí: no es posible. No en este momento. El cine alemán no podía prescindir todavía de ella, no debíamos permitir que muriera. Tomé una chaqueta, una brújula, una bolsa de deportes y los enseres indispensables. [...] Me puse en camino hacia París por la ruta más directa, convencido de que, yendo a pie, ella sobreviviría.»¹⁹ A Herzog es la fe lo que le incita a moverse. No era la primera vez que viajaba de ese modo, desde muy joven se aficionó a marchar a pie llevando sólo lo indispensable y teniendo preocupada a su madre durante semanas. Tampoco será probablemente la última. En el documental de Peter Buchka *Bis ans ende... und dann noch weiter* [1989], el propio Herzog afirma:

«Me sucede cuando recorro una larga distancia, [...] en la que no hay ninguna protección, se está expuesto... Así se vive una existencia a la medida del hombre. Me imagino a menudo desapareciendo un día. Me gustaría simplemente desaparecer, caminar, recorrer la carretera sin llegar nunca. Me gustaría coger un perro, cargarlo con bolsas y luego largarme o bajar por un río. Sin meta, antes o después acabará. Y luego continuar, hasta el final. Y no importa si el mundo se acaba».

Es innegable la fe de Herzog en la imagen porque es innegable que Herzog es un hombre de fe²⁰. ¿Qué es *Del caminar sobre hielo* sino una recopilación de imágenes, un inventario de sensaciones visuales, táctiles, sonoras... imágenes de sueños y devaneos mentales concentradas en frases de una sencillez meridiana, de una precisión obsesiva? Y, efectivamente, Lotte Eisner no murió²¹. Es como si mantenerla viva fuera asunto de recopilar, no el mayor número de imágenes posible²², sino un conjunto de imágenes «adecuadas»: imágenes que no pueden darse sino en el viaje; en un tipo muy especial,

¹⁸ Madre espiritual del Nuevo Cine Alemán y único lazo que todavía unía a esta generación con su pasado cinematográfico previo al nazismo, además de cofundadora de la Cinémathèque francesa y eminente crítico cinematográfico.

¹⁹ HERZOG, Werner, *Del caminar sobre hielo*, Barcelona, La tempestad, 2003, p. 9.

²⁰ «When it came to *Fitzcarraldo*, it was not money that pulled that boat over the mountain, it was faith.» (CRONIN, Paul, Ed., *Herzog on Herzog*, Londres, Faber and Faber, 2002, p. 13)

²¹ Lo hizo nueve años después en París.

²² Treinta y cinco años después uno se pregunta si hoy Herzog llevaría consigo una pequeña cámara digital en su peregrinación a París en lugar de un diario. La diferencia con respecto a Wenders es que, incluso en 1974, éste último nunca hubiese comenzado a caminar sin haberse echado a la espalda un stock de película virgen.

muy puro, de viaje. Como el propio Herzog dice: «sólo un caminante las ve»²³. Hay cosas que sólo ve quien *se toma el tiempo* de viajar, no se preocupa únicamente por *llegar a tiempo*. En este punto se hace imperativo, pues, establecer una cierta tipología que nos será útil de aquí en adelante.

Lo característico del *viaje* propiamente dicho es que se dirime en la dicotomía adentro-afuera, conocido-desconocido, y hacia él pueden darse tres actitudes, que pueden o no coincidir en un mismo personaje-cineasta. La primera es la del *viajero*, como aquel que no resuelve la contradicción, aquel que vive *en* la frontera entre lo conocido y lo desconocido, sin resolver hacia ninguno de los dos lados, pues todo lo conocido para él retiene un ámbito de desconocimiento. Además, afuera y adentro son regiones objetivas, son el afuera y adentro absolutos. De ahí que el viajero no siga un «mapa del mundo», viaje sin mapa, pues nadie ha llegado ahí antes que él. Y dado que viaja sin mapa, nunca se equivoca de dirección, puesto que no hay un lugar definido al que llegar. Así, el viaje no se convierte en un medio para conseguir un fin. El fin del viaje no es llegar, sino transitar en la frontera entre lo conocido y lo desconocido. De hecho el auténtico viajero no pone nunca fin a su viaje.

No cuesta reconocer en la cita anterior del documental de Buchka el espíritu del auténtico viajero²⁴. Pero aunque esas palabras²⁵ nunca hubiesen sido pronunciadas, basta con atender a las películas de Herzog para descubrir dicho espíritu, por ejemplo, tanto en los delirios megalomaniacos de Aguirre [Klaus Kinski] como las utopías melómanas de Fitzcarraldo [Klaus Kinski], evidentemente condenadas al fracaso, pues es precisamente este fracaso el que señala directamente al proceso previo como lo relevante y no a su meta. Quizá el viajero tenga una meta, pero es del tipo «Shangri-La» o «El Dorado»; más que una meta, un ideal, un destino, un futuro fantasma. Y es esta imposibilidad de alcanzar el reposo lo que hace del viaje mismo el poema del viajero.

²³ HERZOG, p. 61.

²⁴ Algo de culpa en este ansia viajera tuvieron que tener las primeras películas que vio en su vida: dos documentales proyectados en su escuela sobre esquimales y sobre pigmeos.

²⁵ Así como estas otras pronunciadas sobre la Torre de Tokio en *Tokio Ga* [1985], de Wenders, quizá incluso más rotundas: «Es incuestionable, ahora quedan pocas imágenes. Observando el panorama desde aquí se ven sólo los edificios, apenas se puede encontrar una imagen. Habría que excavar hondo, como un arqueólogo, para encontrar algo con éxito en este paisaje violado. Así es, yo no muestro jamás esta clase de cosas. [...] Tenemos absoluta necesidad de imágenes que estén en armonía con nuestra civilización y nuestra intimidad más profunda. A veces es necesario afrontar una dura lucha para conseguir las. No me quejo de que a veces haya que escalar montañas de ocho mil metros para encontrar imágenes limpias, claras y transparentes. Aquí ya nada es posible. Iría también a Marte o a Saturno si una nave espacial me llevara. [...] Es difícil encontrar aquí lo que da transparencia a las imágenes, lo que había antes. Iría donde fuera para encontrarlo.»

Pues para el viajero, por supuesto, su obra es su vida: «escribiremos la historia», eso desea Aguirre.

Sin embargo, por su condición de cineasta, nuestro viajero es, además, *cartógrafo*. Wim Wenders, de quien nos ocuparemos más tarde, lo será mucho más —y en su caso provocará una severa contradicción entre el vivir y el registrar— pero ya en Herzog el registro genera, aunque residualmente, un suerte de mapa del itinerario²⁶ que abre el camino a quienes quieran venir detrás, para que no anden «a tientas» —ese andar a tientas es la esencia del viaje—. El viaje para el cartógrafo tiene un fin muy definido: sustituir la inabarcable realidad por una representación manejable a escala humana²⁷. Él es quien desplaza la frontera entre lo conocido y lo desconocido. En *Encuentros en el fin del mundo* [*Encounters at the end of the world*, 2008], al tiempo que se busca esa imagen pregnante que un amigo envió al cineasta y que dio origen a su viaje, se dibuja un mapa, aunque parcial, de esa región para muchos inhóspita que sigue siendo la Antártida.

Como último eslabón de la escala del viaje está el *turista*, que es aquel que subsume la contradicción originaria en favor de lo conocido, resuelve su viaje en un nuevo reposo en lo conocido, que para él ya no retiene ningún resto de misterio. Por lo tanto, afuera y adentro dejan de ser regiones objetivas y absolutas para constituirse en regiones subjetivas y relativas. Asimismo, el turista viaja con mapa, pues otros han llegado ahí antes que él, de ahí que el viaje sea meramente un medio para lograr un fin: llegar al destino, dominar esa región previamente para él desconocida pero abierta por el viajero y sometida a la labor representativa del cartógrafo. En el límite —arquetipo del turista japonés—, la actitud del turista sustituye la realidad por su legado imaginario. Esto es algo que no encontraremos en Herzog pero sí en Wenders, formulado con cierta amargura en *Tokio Ga*:

«No tengo ni el más mínimo recuerdo. Simplemente no me acuerdo ya. Sé que estuve en Tokio. Sé que era la primavera de 1983, eso lo sé. Tenía una cámara conmigo y filmé. Estas imágenes ahora existen en mi memoria. Pero no puedo evitar pensar que si hubiese estado allí sin la cámara ahora podría recordar mejor.»²⁸

²⁶ «Los mapas son mi pasión.» (HERZOG, p. 12)

²⁷ El viajero es siempre un poco sobrehumano y, a la vez, infrahumano, como muestran los personajes de Herzog, mitad héroes épicos, mitad monstruos.

²⁸ Nos convendrá retener estas palabras pues apuntan hacia una condición ontológica del cineasta que nos será de sumo interés.

Sin duda, lo que conduce a Herzog hasta el Himalaya para escalar los ocho mil metros de los Gasherbrum I y II junto a Reinhold Messner (aunque habrá de retirarse superada la cota de los seis mil quinientos debido al mal de altura; el metraje restante lo rodará Messner mismo), a la isla de Basse-Terre, en Guadeloupe, para visitar al único lugareño que se resistía a ser evacuado ante la inminente erupción del volcán La Grande Soufrière o a la Antártida «en absoluto para hacer otra película sobre pingüinos» es tanto la búsqueda de imágenes que no hayan sido todavía erosionadas por los vicios de la civilización como de esos pocos locos²⁹ que, gracias a su arrojo, elevan la condición humana a niveles superiores.

El fin del mundo de Herzog no es el fin de la Tierra. La imagen nueva no puede estar meramente en algún lugar de la Tierra, en la naturaleza; sólo puede estar en la naturaleza vista a través del hombre. La imagen nueva proviene del reino del sentido, y Herzog es consciente de ello, por eso la naturaleza en sus películas es mitificada y mistificada³⁰. Una búsqueda de la imagen nueva en la mera extensión del espacio sólo puede devolvernos la conciencia de su ausencia. Ya no existe (o casi) lo inexplorado. Pero, ciertamente, lo explorado puede volver de otra manera, como el fondo marino (quizá uno de los últimos vestigios de lo inexplorado sobre la Tierra) en *El ignoto espacio profundo* [*The wild blue yonder*, 2005] y *Encuentros...*

Y para viajar a ese fin del mundo que no es sino la frontera tolerable de la resistencia humana, tanto física como psicológica, se hace necesario situarse uno mismo en ese límite. Es en las situaciones límite cuando el hombre se muestra más lúcido, y Herzog mismo siempre busca situarse a sí y a su equipo en dichas condiciones para extraer así el máximo poder imaginativo³¹. Es célebre su afirmación de que el cine es más una cuestión atlética que estética. Asimismo, en *Bis ans ende...* afirmaba: «es difícil hablar de estética porque nunca he pensado de modo abstracto. [...] En mi caso deriva de la actividad física.» Y, ciertamente, para nuestro cineasta situarse físicamente en las situaciones es fundamental, de hecho, nunca prepara una escena con anterioridad al rodaje, nunca sabe qué es lo primero que va a hacer (o, al menos, eso dice). Aunque

²⁹ «La locura es un estadio necesario para encontrar la propia dignidad», como dice el propio Herzog en el citado documental de Peter Buchka.

³⁰ Obra cumbre de esta tendencia es, quizá, *Corazón de cristal* [*Herz aus glas*, 1976].

³¹ En la filmografía de Herzog no faltan situaciones de este tipo. Puede presumir de ser el único cineasta que ha hecho navegar un gigantesco barco pendiente arriba por una montaña y de rodar una película con prácticamente todo su reparto en estado de hipnosis, por poner dos ejemplos demostrados. Anécdotas de autenticidad dudosa las hay a docenas.

renegar de toda estética no deja de ser una *boutade* pues el cine es una cuestión artística, y el arte es cosa del pensamiento.

Podríamos decir que en Herzog se trata de retornar a una imagen «pura», previa a toda codificación. La brusquedad de su montaje, el aire descuidado de sus encuadres, el primitivismo de sus personajes y su puesta en escena tan mística como austera no son sino herramientas precisas con las cuales ensayar un retorno a una inocencia de la mirada, que no es la inocencia del niño, sino la del salvaje; el intento de retornar a una imagen previa a todo «lenguaje cinematográfico» institucionalizado. Y todo ello para hacer un retrato del hombre más fiel, más «adecuado» a su nivel de civilización, como a él le gusta decir. Se trata, en su cine, de restituir algo de humanidad a una Humanidad deshumanizada:

«Cuando terminé mi primera película pensaba [...] que el cine necesitaba imágenes nuevas, imágenes adecuadas a nuestro nivel de civilización³². Cuando se observan los carteles publicitarios y los anuncios de televisión, vemos imágenes retardadas con respecto a nuestro grado de civilización. Es una catástrofe porque una civilización que no encuentra imágenes adecuadas está condenada a morir como los dinosaurios.»³³

Como veremos mucho más acentuadamente en el caso de Wenders, la televisión será uno de los factores clave para la pérdida de la imagen, esa imagen nueva que Herzog buscaba ya desde su primera película, *Signos de vida* [*Lebenszeichen*, 1968]. Aquí, Stroszek [Peter Brogle], el soldado protagonista, pierde los estribos y se adentra en la locura merced a la visión de un campo de molinos de viento —en unívoca referencia al Quijote—. Si, como dice el propio Herzog, la película tiene su origen precisamente en la misma experiencia³⁴, esto viene a ejemplificar cómo la locura es una especie de paso previo a la organización y la cordura, algo así como el sustrato anterior a todo sistema. Y la locura es disparada sino por una imagen pregnante.

Tanto Herzog como Wenders parten del desplazamiento como figura matriz de su trabajo con la imagen, pero ya en el caso de Herzog podemos ver cómo la temporalidad se filtra en esa búsqueda de la imagen prístina por territorios inexplorados. El tiempo se inscribe en el contenido de las imágenes herzogianas en la figura del

³² La paradoja herzogiana es esa tensión generada por una búsqueda de lo nuevo en un estado previo.

³³ *Bis ans ende... und dann noch weiter.*

³⁴ En un viaje por la isla de Creta, Herzog llegó a ese mismo campo y creyó enloquecer ante esa misma imagen de los molinos. Esa imagen no le abandonó e hizo nacer la película.

salvaje como estado humano regresivo y en su forma en la búsqueda de un estado previo a la codificación del lenguaje institucionalizado. Pero, además, en el final de una película como *Stroszek* [1977], Herzog se aproximará a parámetros de acción más propios del cineasta de Dusseldorf, mucho más preocupado con la dimensión temporal del relato.

La película acaba con una deriva del personaje principal, después de haber sido abandonado por la mujer que quiere, por lugares deshumanizados como carreteras, bares prácticamente vacíos, aparcamientos y establecimientos extraños en los que unas gallinas actúan mecánicamente en el interior de unas máquinas si algún curioso les echa unas monedas³⁵, para acabar subido en un telesilla dando vueltas sin motivo hasta que la policía lo arresta. Una situación de este tipo se adecuaría con facilidad a una de las películas que componen la filmografía de Wim Wenders. La temporalidad de Herzog no surgiría tanto en la errancia como en la contemplación estática y la regresión hacia el salvaje. Por así decirlo, Herzog espacializa el tiempo en la persona de sus salvajes mientras que Wenders temporaliza el espacio en el curso de sus vagabundeos.

El viaje en Wenders ya ha perdido su dimensión épica y adquiere, por completo, una tonalidad cartográfica. Como Philipp Winter [Rüdiger Vogler] en *Alicia en las ciudades* [*Alice in den Städten*, 1974], Wenders sale en busca de la realidad, quiere captarla en su máxima expresión, pero sólo puede dar una reproducción parcial: «nunca sale lo que realmente has visto». El cartógrafo, de hecho, es quien va acumulando un registro, pero no un registro total, sino selectivo; es quien deja fuera detalles y acaba dando una imagen manejable del lugar. La realidad es inabarcable. El mapa nunca le hace justicia porque no debe, dejaría de ser mapa. Y al recorrer los paisajes americanos para un artículo lo único que Phil puede hacer es sacar fotografías, porque América no es sino una imagen. América ya no genera discurso, Phil se siente incapaz de escribir acerca de ella, es un territorio imaginario, y la imagen siempre adolece de una insuficiencia (que es a la vez su potencia).

Esta insuficiencia de la fotografía está en el origen de la insuficiencia cinematográfica que atormenta a Wenders y lo sitúa directamente sobre la paradoja de su actividad, pues así como dicha insuficiencia fotográfica únicamente alimenta la obsesión del protagonista de *Alicia...* por tomar más y más instantáneas, para Wenders

³⁵ Poniendo en juego una paradoja que afecta a toda la película: animales humanizados, seres humanos deshumanizados.

la ficción como una cierta muerte de la vida³⁶ sólo regenera la pulsión por ficcionar, y la cuestión acerca de si el cine puede ser un registro fiel de la vida sólo puede hacerse desde una película. Eso es, precisamente, *El estado de las cosas*, porque, mientras que para Wenders la vida no sería sino el transcurso del tiempo más allá de los límites de la ficción³⁷, *al mismo tiempo* no puede sino presentarse como ficción.

Herzog ya había «resuelto» este problema en su postura hacia los vicios del Cinéma vérité. No se trata para él de registrar la realidad tal y cómo se presenta, sino de *fabular*, de absorber elementos de la apariencia y devolver, no una representación, sino un trabajo con dichos elementos que revele una realidad más profunda, secreta, de las cosas. Herzog es muy consciente de que la cámara de cine no puede registrar la realidad cruda, pero sí puede registrar algo que en la realidad cruda no se encuentra. No se trata de registrar el mundo, sino de transformarlo, de re-crearlo³⁸. Es más, para él vivimos en una época heroica precisamente por la dificultad de encontrar nuevas imágenes que despierten de nuevo nuestros sueños. El caso de Wenders, en cambio, es más paradójico, porque junto a la pulsión de ficción habita en él un ansia de captar la realidad en estado puro³⁹, y son dos impulsos irreconciliables en su cine. De hecho, sus películas emergen de esa contradicción, y buena parte de sus grandes momentos se nutren de ella.

Wenders, siempre ha mirado con más inquietud que Herzog el auge de la imagen videográfica⁴⁰. En *Room 666* [1982] preguntaba a varios cineastas, entre los que se encontraban Jean-Luc Godard, Steven Spielberg o el propio Herzog, acerca del futuro del cine, supuestamente amenazado de muerte por la televisión y el video. Algunos respondían entusiasmados por esta «muerte» (Romain Goupil, Paul Morrissey), otros reflexionaban acerca de las paradojas y las ventajas del video (Michelangelo Antonioni, Monte Hellman), Spielberg hablaba de dinero y a Rainer Werner Fassbinder no parecía

³⁶ «Todas las historias tratan sobre la muerte», dice Friedrich Munro en *El estado de las cosas* [*Der stand der dinge*, 1984].

³⁷ «Me alegro de que la película haya parado, ahora tenemos algo de tiempo.» (Anna [Isabelle Weingarten] en *El estado de las cosas*.)

³⁸ «Soy alguien que propone del cine una visión opuesta al significado de la historia, que expresa historias y sueños cinematográficos para tender hacia una nueva creación del mundo. El arte puede corregir los errores de la Creación y de nuestra historia.»

³⁹ «Hemos aprendido a considerar la vasta distancia que separa el cine de la vida como perfectamente natural, tanto que nos quedamos sin aliento cuando de repente descubrimos algo verdadero o real en una película, aunque sólo sea el gesto de un niño en segundo plano, o un pájaro que cruza el encuadre, o una nube que por un instante proyecta su sombra sobre la escena. Es una rareza en el cine de hoy encontrar esos momentos de realidad, que personas u objetos se muestren como realmente son.»

⁴⁰ Aunque ha acabado, como Herzog, grabando sus películas en soporte digital.

hacerle ni pizca de gracia la pregunta. Godard, como es habitual en él, decía alguna verdad⁴¹ y, sobre todo, reflexionaba acerca de la función del cine, de aquello que podía distanciarlo de la televisión: «las imágenes se crean cuando no se ven. Lo invisible es aquello que no se ve. Lo increíble es eso. Es aquello que no se ve. Y el cine es mostrar lo increíble», *mostrar lo que no se ve*⁴².

Y una imagen tal, para Wenders, no puede darse en un cine que asuma una estética televisiva, pues, como dice Philipp en *Alicia...*, «lo inhumano de la televisión no es que esté llena de anuncios, [...] sino que todo lo que se emite, en el fondo, es un anuncio. [...] Ninguna imagen te deja en paz, todas quieren algo.»⁴³ Es decir, las imágenes están al servicio de los intereses del mercado o del poder, de la homogeneidad del sistema. Tampoco Herzog se muestra cómodo al respecto, como ya hemos visto, aunque su postura en *Room 666* sea tranquilizadora y optimista: «lo que se ve en el video no es la vida. La vida se ve en un contexto vital y donde la vida se manifiesta más directamente es en el cine. Y el cine sobrevivirá.»

Para Herzog, además, existe otra diferencia importante que mantiene alejada a la televisión del cine: la recepción. En el cine el espectador está, por así decirlo, rodeado, la imagen lo abarca, en la televisión, en cambio, puede moverse, apagarla... También Godard dice algo en este sentido pero con una advertencia: «la televisión no asusta porque está cerca. Necesitamos tener cerca a la imagen. El cine sí asusta porque la imagen es grande y se ve de lejos.»⁴⁴ Y es una advertencia que, a día de hoy, resulta casi profética. Esta cercanía de las imágenes se ha vuelto un factor preocupante. Cada vez se va menos al cine, la gente ve las películas en su casa o incluso en la pantalla de su ordenador. En términos de Benjamin, la imagen está perdiendo su *aura*, esa «manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)»⁴⁵. Así pues, el cine no puede hacer descansar su peculiaridad en una diferencia de recepción. Más bien el cine está hecho, como decía Godard, para mostrar lo increíble, y también lo

⁴¹ «Los anuncios no duran más porque si duraran más habría que decir la verdad.»

⁴² Éste es el tipo de imagen que estamos buscando, una imagen que se ve al tiempo que se oculta: un fantasma.

⁴³ Algunas escenas antes, el personaje había destrozado un televisor contra el suelo en un arrebato al ver que una película de John Ford, *El joven Lincoln* [*Young Mr. Lincoln*, 1939], era interrumpida por la publicidad.

⁴⁴ En esta cita se aprecia inequívocamente la herencia benjaminiana de Godard.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992, p. 24.

intolerable⁴⁶. Y, de hecho, la búsqueda de imágenes ha llevado a Wenders a las fronteras de lo intolerable; por eso ese ejercicio de vampirismo que es *Relámpago sobre agua* [*Lightning over water*, 1980] es cine puro.

Otra de las películas funerarias de Wenders es *Tokio Ga*, porque certifica la muerte a la vez de una época, la del Tokio de las películas de Ozu, y de un cine engarzado con el mundo. Según él mismo afirma, no concibió su viaje como una peregrinación al cine de Ozu —pues «tal tesoro sagrado del cine sólo puede existir en la imaginación»—, sino como una operación de rastreo. Se trataba de comprobar si, veinte años después de la muerte del maestro japonés, quedaba algún resto de aquel mundo que mostraba en sus películas. Pero pronto esa operación se demuestra infructuosa:

«Cuanto más la realidad de Tokio me golpeaba como un torrente de imágenes impersonales, duras, amenazantes e incluso inhumanas, tanto más grandes y poderosas se volvían en mi mente las imágenes del adorable y ordenado mundo de la mítica Tokio que conocía de las películas de Yasujiro Ozu. Quizá eso era lo que ya no existía: una mirada que aún podía lograr orden en un mundo sin orden. Una mirada que aún podía restituir la transparencia del mundo. Quizá esa mirada ya no es posible hoy. Ni siquiera para Ozu, si aún estuviera vivo. Quizá la galopante inflación de imágenes haya destruido demasiado. Quizá las imágenes unidas al mundo se hayan perdido para siempre.»

La queja de Wenders se dirige hacia esas imágenes que sólo se vuelven sobre sí mismas, que ya no tienen un anclaje en los objetos del mundo o en un punto de vista. Como la amiga de Phil [Edda Köchl] le recrimina a éste en *Alicia...*⁴⁷, para Wenders la imagen es también una confirmación de la propia identidad, es siempre la confirmación de un punto de vista. Pero las imágenes de hoy le parecen anular esa referencia, y tornarse tan insípidas como las reproducciones en cera de los platos que se sirven en los restaurantes de Shinjuku. Los trenes en Ozu siempre se iban o llegaban cargados de afectos, o bien eran una metáfora de lo trascendente; en *Tokio Ga*, en cambio, los trenes circulan vacíos, nadie ni nada viaja ya en ellos, tan sólo una masa impersonal.

Si esto es así, no es solamente porque el Tokio de 1984 se haya vuelto inhóspito e impersonal, sino también porque en esta película, Wenders se muestra incapaz de aproximarse a la ciudad superando la actitud del turista, con la cámara meramente

⁴⁶ Es más, el cine, si quiere —como puede— despertar del letargo al pensamiento, no deberá contentarse sino mostrando *lo imposible*, lo cual llamaré posteriormente *acontecimiento*; algo así como ver un barco navegar por una montaña.

⁴⁷ «Por eso no paras de hacer fotos. Para tener una prueba de que eres tú el que has visto algo.»

curioseando desde una distancia totalmente neutra. De hecho, se podría pensar que si Wenders no encuentra a Ozu es, posiblemente, porque no puede —o no quiere— superar ese umbral. A este respecto hay un momento muy ilustrativo en el que nuestro cineasta se encuentra con Chris Marker y se lamenta de que éste en *Sans soleil* [1983] sea capaz de mostrar imágenes inaccesibles para un extranjero como él, aceptando en cierta medida que su aproximación no sea quizá la adecuada si de lo que se trataba, en realidad, era de rastrear los vestigios de Ozu.

En mi opinión, lo cierto es que la inflación imaginaria y el reino del simulacro que era el Tokio de 1984 generaba tal repulsión y, a la vez, fascinación en Wenders que la tarea de rastrear las huellas del maestro se diluyó en favor de una cartografía de la contemporaneidad y una denuncia de la desaparición, a manos de la televisión particularmente, de una cierta imagen del mundo, de una cosmología humanista.

«Cada televisor de mierda es el centro del mundo, no importa dónde. El centro se ha convertido en una idea ociosa y el mundo también. Y la imagen del mundo una idea más ociosa cuantos más televisores hay en el mundo. Y aquí estoy, en el país que los construye todos para que todo el mundo pueda ver las imágenes americanas.»

Es decir, el cine de Ozu no se revela finalmente como la imagen pregnante que da origen a *Tokio Ga*, sino que la película se edifica sobre el supuesto de la ausencia de imágenes de ese tipo. Son las mismas imágenes huecas y vacías las que movilizan a Wenders y le impelen a seguir filmando para construir esta pequeña farsa; una película muy de su tiempo.

Sin embargo, no es cierto que no puedan generarse imágenes nuevas en Tokio, ni que el cine de Ozu ya no pueda constituirse en una imagen pregnante que genere nuevas aproximaciones, aunque la imagen haya perdido su engarce con las cosas, pues así sucede en la ya citada *Sans soleil*, como el propio Wenders parece admitir, y, también, en una obra mucho más reciente de un cineasta también extranjero en Tokio como es Hou Hsiao Hsien, *Café Lumière* [*Kôhî jikô*, 2004]. El problema surge por el hecho de que para Wenders la búsqueda de una imagen «verdadera» no resulta ser en última instancia la de una imagen por venir, sino la de un pasado perdido, del mundo o del cine, para el cual las cosas y las imágenes guardaban una cierta correspondencia. Un

estado anterior de la mirada que, si en Herzog venía encarnado en el salvaje, en Wenders lo encontramos generalmente personificado en la figura del infante⁴⁸.

Pero que la imagen haya perdido su anclaje con el mundo no quiere decir más que la imagen es, en sí misma, una cosa del mundo, y no una representación de la cosa. Herzog es mucho más consciente que Wenders en este sentido, su tarea es la de recrear no la de recuperar; siempre ha sabido mirar más hacia el futuro. No se trata de volver a una visión ingenua o incivilizada que restituya a la imagen una supuesta pureza, sino de extraer de la imagen-cosa su potencia fantasmal, el misterio que aún conserva, su apertura. Y eso aún puede lograrse gracias a la potencia intrínseca de algunas imágenes, pero también incluso, en las imágenes más banales, merced a una desubicación de lugar que les corresponde y a una reubicación en un lugar que no les sea propio en absoluto, pero en el cual despierten nuevas correspondencias. *Histoire(s) du cinéma* [1988-98] será un trabajo ejemplar en este sentido, y en él Jean-Luc Godard se mostrará como un auténtico viajero⁴⁹, pues es capaz de extraer de lo conocido el resto infinito de desconocimiento, y ponerlo en circulación.

Allí donde Herzog y, en menor medida, Wenders se vuelven viajeros, se dejan guiar por el afán de una nueva imagen y generan a partir de esa búsqueda todo un séquito de imágenes que cartografían un mundo. Ésta es una tarea profundamente melancólica. En *Estancias*, Giorgio Agamben sitúa en primer plano el concepto de *melancolía*, y lo cierto es que pueden rastrearse algunos síntomas de patología melancólica en el hombre contemporáneo, como una cierta tendencia a los estados depresivos, el gusto por la nocturnidad, la cobardía o los cambios repentinos de humor. Pero existe un elemento importantísimo que escasea: la ingente, a destiempo y descontrolada producción de imágenes. Vivimos sumergidos en el comercio con las imágenes, pero ya no producimos nuevas imágenes; la imaginación ha entrado en decadencia. ¿Tal vez nos estemos volviendo perezosos, ya no nos interese ir más allá de lo que inmediatamente la realidad nos ofrece?

Agamben también se emplea en explorar el concepto de *acidia*, o pereza, desde su origen en la patrística. Y llega a la conclusión de que no sólo era concebida negativamente, tenía asimismo una vertiente positiva: «en términos psicológicos la

⁴⁸ Así, por ejemplo, en *El estado de las cosas*, cuando los adultos dejan de rodar, cuando para la película, son las niñas quienes sacan fotos y filman con una cámara súper 8.

⁴⁹ «Mi país es lo imaginario, y en lo imaginario [...] soy un gran viajero». (Godard en *Room 666*)

retracción de acidioso no delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto: *la suya es la perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él y desea y yerra a la vez el camino hacia el propio deseo.*»⁵⁰ El acidioso vive obsesionado con un objeto que se le muestra en el mismo movimiento que impide su consecución, y es precisamente esta huida perpetua por parte del objeto deseado su fuente de creación de imágenes. La relación que se establece no es pues estática, de posesión, sino dinámica, de carencia y hambre insaciables: «cada uno de sus rasgos dibuja en su concavidad la llenazón de aquello de lo que se desvía y cada gesto que cumple en su fuga da fe de la perduración del vínculo que la une a ello.»⁵¹ La posesión del acidioso no es el objeto, sino el deseo mismo del objeto. De hecho, Agamben argumenta a favor de una ligazón profunda entre melancolía y acidia: «en la tenaz vocación contemplativa del temperamento saturnino revive el Eros perverso del acidioso, que mantiene fijo en lo inaccesible el propio deseo.»⁵² Así pues, tampoco sería acidia la patología de la cual adolecemos, pues carecemos del componente activo; aunque es indudable que los síntomas pasivos del acidioso y del melancólico los encontramos por doquier.

En su artículo «Duelo y melancolía»⁵³, de 1917, Freud observa que, como en el luto, la melancolía llora una pérdida pero, a diferencia de aquél, no efectivamente acaecida. De hecho, no parece claro que puede efectivamente hablarse de pérdida. Lo cierto es que, como afirma Agamben, «lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido.» Es decir, la melancolía, como la acidia de la patrística, efectúa una retracción cuyo fin no es otro que apropiarse, en cierto sentido, de un objeto imposible: «no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. [...] Su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podrá poner trampas.»⁵⁴

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 31.

⁵¹ AGAMBEN, p. 34.

⁵² AGAMBEN, p. 43.

⁵³ FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía», en *Obras completas*, Tomo II, XCIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

⁵⁴ AGAMBEN, p. 53-4.

Éste es el campo que se abrió con la literatura provenzal y se está cerrando en nuestros días. En su estudio, Agamben traza las líneas maestras de una interpretación de la *joi d'amor*, no como promesa de un amor por satisfacer, sino precisamente como vínculo que «abre en efecto un espacio en el cual el signo poético aparece como el único asilo ofrecido al cumplimiento del amor y el deseo amoroso como el fundamento y el sentido de la poesía»⁵⁵. Según esta interpretación, el signo poético no viene a ser un sustitutivo o paliativo de un amor insatisfecho, sino la cuna de un tipo de amor que sólo puede satisfacerse en la palabra —ilustrativo a este respecto es remarcar que el término provenzal «joi» proviene del latín «jocus», utilizado para referirse a un juego de palabras, por oposición a «ludus», apelativo apropiado para juegos corpóreos⁵⁶—. «La herencia que la lírica amorosa del siglo XIII ha transmitido a la cultura europea no es por consiguiente tanto cierta concepción del amor como el nexo Eros-lenguaje poético [...] en el *topos outopos* del poema [también de la película].»⁵⁷ Pues es en el espacio que abre el poema en el que el trovador puede gozar de lo que de otro modo jamás podría: el *fantasma*.

El amor en la Antigüedad sólo había sido filosóficamente pertinente en su consideración «noble», como vía de acceso al conocimiento. Con el nacimiento de la lírica provenzal y la nueva distribución del rol femenino en el tejido social, el amor material, incluso carnal puede entrar a formar parte de la reflexión crítica. Sin embargo, este amor es consciente muy tempranamente de que su objeto no es en efecto un cuerpo, sino esa presencia que llevó a la muerte a Narciso y a la locura ascética a Pigmalión: la imagen. Pero ¿qué imagen? Es precisamente la presencia-ausencia del fantasma, su imposibilidad intrínseca, el lugar al que se dirige el amor del trovador. El deseo no está orientado hacia una mujer sino hacia su *imagen-fantasma*, y es precisamente su condición de fantasma, la imposibilidad radical de su consecución, lo que alimenta eternamente el deseo. La tradición trovadoresca medieval enseña que «no un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, es el origen y el objeto del enamoramiento; y sólo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraban que tenían la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa.»⁵⁸

⁵⁵ AGAMBEN, p. 220.

⁵⁶ AGAMBEN, p. 221.

⁵⁷ AGAMBEN, p. 223.

⁵⁸ AGAMBEN, p. 60.

Ésta es, en efecto, la imagen que hoy se está diluyendo en el tejido social, que estamos perdiendo bajo un manto de homogeneidad publicitaria: la *imagen-fantasma*, la imagen que retiene en su seno la contradicción y la imposibilidad, la imagen que todavía no es imagen, que está por venir; imagen pregnante, conjugada en futuro: «cargada de futuro». Ésa es la imagen que Vicky ya no encuentra en *Millennium mambo*, sometida como está a la repetición. Es la imagen que enamora, la imagen del objeto de deseo. Estamos perdiendo ese objeto y, lo que es peor, estamos perdiendo el deseo mismo. El deseo frustrado de Vicky ya no tiene un afuera al que dirigirse en una emanación positiva y se vuelve contra su propia opacidad. Su deseo *ya no ve nada, ya no imagina nada*, le falta esa imagen que rompa con la economía de lo mismo, y empieza a desaparecer.

Sin embargo, ¿cómo decir que el deseo ha desaparecido si siempre estamos deseando algo? Es cierto que nuestro deseo nunca es satisfecho y que queremos más y más y más... Pero esa insistencia e insatisfacción deberían ya situarnos en la pista del problema porque el deseo no es sino índice de una carencia: lo único que deseamos es el desear mismo. Empezamos a carecer del deseo en el mismo momento en el que el deseo por cosas que no nos satisfacen copa nuestra vida. Es lo que le sucede a Vicky —como a tantos otros jóvenes contemporáneos—, que simplemente está, existe, pero desinteresadamente. Todos sus deseos se han diluido en un desear difuso y la corriente la arrastra. No tiene metas, ni proyectos. Todo lo malo que le pasa no parece serlo tanto y lo bueno es tan duradero como una huella en la nieve. El único modo de existir es mintiéndose a sí misma. No es que ella no tenga otro sitio a dónde ir, es que *no hay otro sitio adónde ir*. Lo otro es, en esencia, lo mismo.

Quizá esa sea el motivo de la parsimoniosa cadencia de los movimientos de cámara de Hou Hsiao Hsien. Todo está observado a una velocidad constante. Ya sea sobre el ritmo de la música techno o el silencio de una noche nevada, la cámara fluye, observa, deambula, sin rumbo ni motivo preciso, como buscando una imagen nueva que nunca llega. Esa nueva imagen que algunos cineastas, herederos directos de los trovadores medievales, conscientes del peligro que corre de un tiempo a esta parte, han buscado incansablemente según los dictados que su intuición proveía. Ya no es la *imagen-fantasma* la que produce películas (o poemas), sino su pérdida⁵⁹.

⁵⁹ También produce novelas: HANDKE, Peter, *La pérdida de la imagen o Por la Sierra de Gredos*, Madrid, Alianza, 2003.

Mientras que en Herzog encontramos reflejada la melancolía de los héroes de la tragedia clásica, el carácter marcadamente melancólico del cine de Wenders (o, al menos, de parte) reside en su carácter paradójico. Algo fundamental en la idea de melancolía es la ambigüedad de sus rasgos, lo paradójico de sus efectos, la ambivalencia de sus síntomas; lo contradictorio de su evolución, y la actividad del cineasta de Dusseldorf se inscribe entre polaridades irresolubles de todo tipo: entre el cine europeo y el americano; entre el video y el soporte digital y la rigidez organizativa y presupuestaria a la que le obliga el trabajo en celuloide; entre la nostalgia por una pureza perdida de la imagen cinematográfica y la imposibilidad de recuperarla; entre la vida y la imposibilidad de filmarla. Y es, precisamente, esta basculación incesante la que no permite que la máquina se detenga.

Wenders y Herzog aún conservan el impulso imaginativo del cual Vicky y tantos otros de sus contemporáneos adolecen. ¿No será este anhelo de producción de imágenes nuevas los últimos vestigios de una fe, una esperanza o un amor? En efecto, como vimos en los trovadores, la generación de la *imagen-fantasma* no es sino por la vía del amor. Y lo que hoy estamos perdiendo no es otra cosa que el *amor mundi*⁶⁰. Pero, como decía Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*, no se trata de recuperar el amor o la esperanza en este mundo deshumanizado, pues ya no es cuna de una transparencia y un orden, sino recuperar la esperanza en la esperanza misma, en el amor mismo, como único vínculo posible del hombre con su mundo. Y es una esperanza que sólo puede ser recuperada por la vía de imágenes nuevas, imágenes-fantasma que abran nuevos espacios de creación. No se trata de volver al mundo, sino de devolverle al mundo su futuro en virtud de una imagen-porvenir.

En los vagabundeos y las errancias del cine de Wenders y Herzog por espacios deshumanizados, el movimiento se vuelve abstracto, falso movimiento o movimiento en falso, lo cual es clave para el paso de la *imagen-movimiento* a la *imagen-tiempo* en Deleuze. En nuestro mundo homogeneizado —y homogeneizante—, que impide el desplazamiento, el movimiento se absolutiza y abre la brecha por donde emerge el tiempo. Pero es un movimiento abstracto sobre un terreno indiferenciado que sólo puede devolvernos una imagen-tiempo que no garantiza la salida de la parálisis, del dominio de lo Mismo. La imagen-tiempo no muestra la vía de escape de una situación en la que el mundo se ha deshumanizado, únicamente muestra la deshumanización en todas sus

⁶⁰ Éste es precisamente el título que manejaba Hannah Arendt durante la redacción de *La condición humana* para bautizar a su obra magna.

facetas. Es una toma de conciencia, pero no la recuperación de la esperanza ni del amor. Se hace necesaria una imagen novedad que quiebre verdaderamente el intervalo abierto por la imagen-tiempo: la *imagen-fantasma*. Y Wenders y Herzog, en sus mejores momentos, han sabido invocarla mediante el verdadero viaje —que es a la vez físico e imaginario—. Pero ¿puede haber una *imagen-fantasma* en la inmovilidad? ¿No podría ser que esta inmovilidad fuese también un poder, «un impoder que es un poder», por utilizar una feliz expresión de Antonin Artaud?

Si retornamos por un momento al origen de la *imagen-fantasma*, la poesía provenzal, observamos que, de hecho, en el seno de la misma no se encuentra sino una inmovilidad original. Es la incapacidad del trovador de acercarse a la dama lo que la convierte en imagen poética. El trovador no consuma su amor, no se aproxima. Permanece en la distancia, siempre en una cierta distancia pues ni se le está permitido acercarse ni tampoco su amor le permite alejarse. Así que escribir y ese ejercicio del amor en el seno de la escritura no es sino la expresión del núcleo de todo enamoramiento, la construcción de un fantasma.

En el caso de Wenders ya nos ha aparecido una inmovilidad de este tipo: el problema de la elección entre filmar y vivir⁶¹. De hecho, tal condición afecta a la constitución ontológica de todo cineasta: registrar algo tal y como aparece ante nosotros nos impide tomar parte en ello, pues si tomáramos parte ya no estaríamos registrando lo mismo. Y, si amamos lo que sucede ante nosotros tanto como para no afectarlo tomando parte en ello, nuestro amor tampoco nos permite dejarlo de lado y marcharnos a vivir otra cosa. Así pues, sólo nos queda coger la cámara y rodar con una imagen en mente: la película que nos gustaría conseguir y que jamás conseguiremos —aunque conseguiremos otra—. De entrada, ésta es una situación paradójica típicamente melancólica. Y es, punto por punto, la situación en la cual Chantal Akerman crea *Là-bas* [2008].

La parálisis de Akerman es fruto tanto de la imposibilidad de rodar un documental imparcial sobre un conflicto que le atañe directamente, debido a su ascendencia familiar, como de la amenaza constante de ser víctima de un atentado. Pero, a la vez, la cineasta es incapaz de dejar el conflicto de lado, de salir de su confinamiento

⁶¹ Una bella formulación de este problema la encontramos en *Time indefinite* [1993], de Ross McElwee. Paradigmática a este respecto es la escena en la que el cineasta ha de contraer matrimonio y, sin embargo, le parece todo tan interesante que no puede dejar de filmar; evidentemente ha de llegar el momento en el cual, sin él, la ceremonia —la vida— no puede continuar. Sólo entonces deja la cámara para vestirse y asistir a su boda, no como cineasta, sino como participante; aunque no sin poner alguna pega.

y volver a terreno seguro en Bruselas o París. Permanece en su piso alquilado, y graba. Y la cámara registra lo único que puede registrar de Tel Aviv: a través de los visillos, personas que no son del todo personas, imágenes que no son del todo imágenes, que todavía no se dejan ver del todo, rodadas de dentro hacia afuera; ni dentro ni fuera. *Là-bas* tampoco nos muestra nunca a Akerman, no nos la muestra del todo. Ni aparece ni desaparece, es un fantasma. La oímos cocinar, teclear en su ordenador, vemos parte de su cabeza entrar en cuadro, la vemos reflejada en un cristal cepillando sus dientes, pero nunca nos es brindada la oportunidad de crearnos una imagen completa, unitaria; igual que nunca podemos formarnos una imagen completa del conflicto, tan sólo una imagen sesgada. Y es que toda guerra es una gran *imagen-fantasma*. Y *Là-bas* no es sino una película fantasma de otra que no fue.

Y en ella Akerman demuestra que se puede crear desde la inmovilidad. En la inmovilidad se observa y se viaja, en cierta medida. ¿Qué tipo de experiencia genera la inmovilidad? El devaneo, el vagabundeo interior —¿qué son esas imágenes de la playa sino una vía de escape imaginaria?—, la desconexión, el agujero:

«I don't feel like I belong, and that's without real pain, without pride. Pride happens. No. I'm just disconnected from practically everything. I have a few angers and, sometimes, I let them go, or they let me go, and I drift. That's most of the time. Sometimes I hang on for a few days, minutes, seconds... Then I let go again. I can hardly look, I can hardly hear.»

Pero esta desconexión no impide a la cineasta crear su película. De hecho, es el motivo por el cual hacer su película. Pero ¿qué es lo que la moviliza? Una fe o un amor. También ésta es la fuerza que moviliza, esta vez en sentido literal, a Wenders y Herzog, cineastas igualmente en desconexión con el mundo de imágenes que les rodea. ¿Y de dónde proviene ese amor? De la *imagen-fantasma* que nos asalta como en sueños, o, mejor, que reviste la vida con un aura de sueño, o de pesadilla. Y esta *imagen-fantasma* no puede surgir si no es de una suerte de inmovilidad que al cineasta le pertenece ontológicamente. Pero, si todo hombre contemporáneo se encuentra en una cierta parálisis que imponen las arenas movedizas de nuestro tiempo, ¿por qué no despierta en todos nosotros por igual esa *imagen-fantasma*?

Todo cinéfilo encuentra en las imágenes algo que no se halla en ningún otro lugar: algo así como una imposibilidad, un amigo imposible. En el cine se sume en una situación de móvil inmovilidad, de soledad acompañada, de oscuridad iluminada. El

cinéfilo encuentra en él un confidente, pero que discurre totalmente ajeno a él y a sus confidencias. Que le impide pensar, o, mejor, que le hace pensar lo que él quiere. Que no le responde, que no parece hacerle caso, pero que de repente dispara contra él soluciones inverosímiles a sus cuestiones y, lo que es más importante, cuestiones aún más inverosímiles.

Y cuando cosas como el inicio de *Millennium mambo* entra en esas confidencias, no puede sino generar preguntas. ¿Qué demonios pasa con esa chica? ¿Por qué no puede desprenderse de sus ataduras? ¿Qué pasa conmigo, también? ¿Por qué no puedo yo hacer lo mismo? ¿Qué significa esa imposibilidad de amar? ¿Qué es esa tristeza casi metafísica que lo seda todo, que lo subsume todo bajo la pesadez de un ritmo que se repite como un ruido de fondo constante? ¿Qué es ese mirarse a uno mismo como desde otro lugar, desde otro tiempo? ¿Qué es esa fisura en el seno de uno mismo? ¿Qué tipo de experiencia genera eso? Y, también, ¿cómo puedo yo ser ella? ¿Cómo puede esta película estar hablando de mí? ¿Qué tipo de relación se está estableciendo aquí?

No todos hemos tenido ese amigo impertinente, ese confidente sordo, nos hemos puesto en esa situación imposible que no es sino una toma de conciencia de la propia parálisis. Incapacitado pero a la vez fascinado por esa presencia como de otro mundo que discurre ante él y dentro de él, la inmovilidad intrínseca del cineasta es también la del espectador de cine, impotente ante el curso de las imágenes que transportan sobre su halo fantasmático al pensamiento.

La *imagen-fantasma* está cargada de futuro porque, como apertura, como indecisión, reclama una decisión, por parte del cineasta y por parte del espectador — porque el cineasta no es sino una forma de espectador y el espectador una forma de cineasta—. Y es una decisión que ha de renovarse constantemente, que no puede decidirse de una vez por todas. Cada vez que la imagen nos asalta es como si nunca lo hubiese hecho antes y nuestra experiencia anterior no sirve, es una imagen que rompe con toda tradición. Los caminos que abre una película como *Inland Empire* [2006], de David Lynch, no pueden, en este sentido, *caminarse jamás*. Son caminos fantasma, sendas de bosque en la penumbra nebulosa del alba. Cada vez que vemos la película ésta nos impele a decidir nuestro itinerario, pero todos los caminos siguen abiertos al acabar el visionado. Ninguno puede considerarse, de hecho, caminado.

El cine, como decía Deleuze —influenciado por Artaud—, despierta nuestro autómatas espiritual, obliga al pensamiento a salir hasta su impensado y pensarse desde ahí, desde ninguna parte, en esa nueva imagen del pensamiento que él —siguiendo a

Nietzsche— reclama. Posteriormente lo veremos con más detalle pero el cine, por su naturaleza automática, nos impide pensar lo que queremos, se apodera del pensamiento, lo somete a una cierta hipnosis que lo transporta hacia lo impensado, para hacerle volver sobre sí mismo y pensar, precisamente. Y cuando ese automatismo se asocia a una *imagen-fantasma*, la inercia hacia afuera que el pensamiento lleva le obliga a enfrentarse tanto al impensado como a lo indecible, le obliga a tomar una decisión al borde del abismo, de la falta de indicación. «¿Estamos muertos?», pregunta la voz en off de Tao a Taisheng sobre un plano negro al final de *Shijie*. «No. Éste es sólo el principio», responde él. Por supuesto que lo es, porque si la película asume su condición de *imagen-fantasma*, no puede sino comenzar siempre de nuevo, relanzar el pensamiento del espectador. «¿Qué ha sucedido?, ¿han muerto por un escape de gas?, ¿se han suicidado?, ¿adónde han ido a parar todos?...», a éste le asaltan las preguntas y debe decidir, aceptando la precariedad de su decisión, pero impelido a tomar un camino, a abrir una puerta. El automatismo del cine es el impulso que el pensamiento necesita para el salto sobre el vacío —sobre lo indecible— de la decisión.

No obstante, la de hoy es una cultura que busca evitar esa toma de conciencia de la imposibilidad de movimiento. Por doquier nos invitan a pensar que el movimiento es cada vez más sencillo, que los flujos humanos, monetarios, culturales discurren a placer, que todo es líquido, ligero y cambiante. Pero la moda no es el cambio, sino el retorno de lo Mismo. Se hace imperativo que el cine ayude a esa toma de conciencia, lleva décadas haciéndolo. Pero imperativo es también que el cine abra una puerta radicalmente nueva. Como querían Deleuze y Artaud, el cine puede invocar una nueva imagen en el pensamiento, y un nuevo pensamiento, pero es indispensable que no deje de renovarse, de morir y renacer a cada paso, y esto en virtud de algo verdaderamente nuevo que, más allá del desplazamiento en el espacio o la regresión a un estado previo de civilización — que sólo podían devolvernos una imagen-tiempo toma de conciencia—, tendrá que venir de un trabajo con la fisura y la desubicación.

Capítulo 2. El acontecimiento.

Hemos caracterizado la *imagen-fantasma* como una cierta salvación del cine. Pero ¿cómo adviene esa nueva imagen? ¿En qué condiciones puede acontecer algo de tal calibre? Ha de surgir de algún lugar, ha de tener una fuente —un origen que, como veremos, *es y no es* al mismo tiempo—. Eso es lo que intentaremos explorar en las páginas que siguen, la fuente y la forma en la que aparece —y desaparece— la *imagen-fantasma*. No obstante, me parece fundamental previamente componer un cuadro contextual, dado que lo que se propone este trabajo no es sólo analizar una vía de desarrollo para el cine, sino también para el pensamiento.

Pensaba Hannah Arendt que la idea de *proceso*, mejor que ninguna otra, caracterizaba la época moderna⁶²: concebir el tiempo como iniciado en un punto y cuyo desarrollo se cumple en función de ciertos medios para lograr un fin ulterior. Es una concepción muy cara a la ciencia, pero fundada en el mesianismo, cuya temporalidad impregna por doquier la cultura occidental. Según esta temporalidad mesiánica, ya sea en términos religiosos como de progreso, el proceso se inscribe entre dos acontecimientos decisivos —los únicos verdaderamente decisivos—: el origen de los tiempos y el momento final de reconciliación. Hegel, empleando un término de raíz leibniziana, llamó a esto *teodicea*; el marxismo, *lucha de clases*. Pero la concepción es la misma: la justificación de la presencia del mal en el mundo, o del capitalismo, viene dada por su condición de etapa intermedia para la consecución de un fin ulterior: el «fin de la historia» o la utopía comunista. Es decir, todo elemento del proceso sólo adquiere significado en virtud del fin al que se dirige la Historia.

Yo me voy a permitir dar otro nombre a este proceso: *intervalo*. El *intervalo* no es —o no sólo es— un espacio vacío entre dos imágenes, sino las imágenes mismas en su concatenación causa-efecto. En el cine, lo que llamamos clímax, nudos dramáticos... todos los elementos sujetos a la articulación narrativa clásica no son, según esta perspectiva, sino momentos del *intervalo*. Es decir, momentos sin consistencia propia, a superar. Paradigmáticamente, el cine clásico es el *intervalo*. Y, más que cualquier otra cosa, por serlas todas, la Historia es el *intervalo*.

⁶² ARENDT, Hannah, «Historia e inmortalidad», en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995.

Pues bien, hoy la concepción mesiánica del tiempo se encuentra en problemas porque filosóficamente ya no se concibe una reconciliación final. De los dos acontecimientos que dotaban de sentido a la sucesión temporal ha caído uno de ellos, precisamente el más importante en lo que al sentido se refiere, pues sólo somos capaces de otorgar un sentido definitivo en retrospectiva, al final. Ya no se confía en el progreso, ni en el fin de la historia, ni en la utopía comunista. Y el cierre era el que permitía conferir a la historia un sentido, el que permitía organizar los sucesos. Ahora esta organización ya no es posible —filosóficamente hablando; para la fe este pensamiento conserva aún su fuerza, y la conservará siempre— y sucede que el *intervalo* que antes era la Historia —y cualquier historia— no encuentra ya conclusión alguna, se hace *absoluto*. El mundo entero, por toda la eternidad, se ha vuelto *intervalo*. No hay *otro lado* al que saltar, ya no hay ese gran *acontecimiento* final, esa reconciliación que justifique todo lo anterior y le imponga un sentido. Lo cual no quiere decir que el mundo esté vacío, ya que la situación no es de partida, sino de llegada. El hombre vive produciendo sentido, se hace preguntas. No partimos de una incultura e ingenuidad originarias, cargamos con un bagaje valorativo ineludible. Las preguntas están ahí, las hacemos, pero el mundo ya no responde. El *intervalo absolutizado* de esta manera no es la eternidad, es la eternidad devaluada.

Y si ese gran relato que es la Historia ha perdido su cierre, qué no decir de los «pequeños relatos» del arte. Todo cierre aparece entonces como impostura. La película, la novela, la sinfonía podría continuar eternamente. Cuando el *intervalo* se absolutiza ya no hay lugar para una historia en sentido clásico, sólo cabe el retrato y la descripción de objetos o de itinerarios. En este sentido el cine moderno no se caracteriza, como a veces se dice, por dar especial importancia al *intervalo*, pues el cine clásico ya se sustentaba en él. El cine moderno y sus autores no hacen sino mostrar la imposibilidad de escapar del *intervalo* y el desasosiego que eso genera. En otras palabras: el cine moderno es la toma de conciencia de la parálisis.

Pero podemos extraer nuestra esperanza del hecho de que, aunque hayamos perdido el cierre, seguimos conservando el origen. Decía también Arendt que la esencia del hombre se encuentra, precisamente, en su capacidad para generar nuevos procesos. Ella pensaba que el hombre, naciendo, traía un nuevo comienzo al mundo, es decir, Arendt cifraba en la natalidad la verdadera esencia del hombre, que es el comenzar. El hombre no puede concluir definitivamente nada porque sus acciones, una vez llevadas a cabo, adquieren por así decirlo consistencia propia y sus consecuencias se ramifican en

un tejido vital que escapa al control de quien las inicia. La libertad del hombre tiene que ver con este comenzar. Una película es un comienzo de este tipo, una semilla en el seno de un grupo social que, mostrando su potencial fantasmal no neutralizado y recibida con una actitud no neutralizante, puede germinar y ramificarse ampliando nuestra cota de libertad y de futuro. De esa manera el cine puede participar de la transvaloración que necesitamos si queremos resucitar la vida del *intervalo* y no meramente sobrevivir en él. Y eso no puede hacerse sino trayendo al mundo nuevos *acontecimientos*.

Avanzaré invocando una imagen de otra película de Jia Zhang Ke, *Naturaleza muerta* [*Sanxia haoren*, 2006], en la cual aparece la mujer protagonista [Zhao Tao] tendiendo para secar una camiseta de talla infantil al tiempo que una extraña edificación situada en el fondo del encuadre sale propulsada al espacio exterior como si de una nave espacial se tratase. Si, mediante un ejercicio de la imaginación, disociamos esa imagen única en dos, ¿con qué nos encontramos? Al menos tendríamos dos imágenes, eso es evidente. Una señora tendiendo la ropa y una nave espacial despegando. No obstante, si prestamos más atención nos damos cuenta de que en nuestra mente ha aparecido un tercer elemento, inevitable si hemos escindido verdaderamente la imagen matriz: nos ha aparecido una separación, una fisura; un plano negro. Así pues, tenemos en nuestra imaginación tres imágenes: una mujer tendiendo la ropa, un plano negro de separación y una nave espacial despegando, pero podríamos decir, en primera instancia, que el sentido proviene sólo de dos de ellas, la primera y la última.

Entonces, ese plano negro ¿qué está haciendo ahí? ¿Cuál es su función dentro de la cadena de imágenes? Diríamos que enlazar y, a la vez, separar los dos planos que, por así decirlo, tienen información. Vamos por un momento a poner todo lo dicho hasta ahora entre paréntesis y a llamar a ese plano *intervalo*. Es una consideración del *intervalo* muy primaria, inmediata. Es lo que separa a la mujer tendiendo la ropa y a la nave espacial. Un *intervalo* con poca presencia, todavía. Pero si hacemos un nuevo esfuerzo y ensanchamos ese plano negro, le vamos otorgando cada vez más peso en la sucesión de imágenes, iremos viendo cómo poco a poco los dos sucesos, por la lejanía que los va distanciando, casi no dialogan entre ellos, teniendo en cuenta, además, que, tomados aisladamente, para un espectador de nuestro tiempo no son demasiado significativos, pues todos hemos visto mil veces a mamá tender la ropa y naves espaciales despegar en la televisión, y en las películas.

Es importante retener que, pese a que así de distanciadas las dos imágenes dialogan tan poco, lo hacen *gracias y a pesar* del *intervalo*. Es el lugar del diálogo, el lugar donde fluye y opera el sentido. En nuestro *intervalo*, que ha adquirido más y más presencia, hemos visto que el sentido que podía establecerse en virtud del diálogo entre las dos imágenes ha ido diluyéndose. Si pensamos en una extensión *ad infinitum* de dicho *intervalo*, hasta el punto de engullir a las dos imágenes que separa, ahí tenemos el *intervalo absolutizado* del que he hablado unas líneas más arriba, ese lugar vaciado de sentido en el que se inscribe la vida contemporánea. Es importante retener que no es el vacío, sino lo vaciado: el *intervalo absolutizado* sigue reclamando sentidos. El *faktum* del que partimos es el hombre como productor de sentidos; el hombre y sus preguntas, su capacidad para generar nuevos comienzos e imaginar nuevos fines en el mundo humano —reino del sentido; un hay sentido fuera de lo humano—. No tenemos origen, no tenemos meta, pero podemos generar sentidos, todos los que queramos precisamente porque no hay un gran sentido al que adecuarse, no hay un vector direccional entre una imagen origen y una imagen final.

¿Qué sucedía en el cine clásico? Que este intervalo entre la señora tendiendo la ropa y la nave espacial se llenaba de imágenes explicando una historia que, siguiendo una cadena causal, desembocaba, por ejemplo, en cómo el hijo de la señora, del cual era propiedad la camiseta, crece, se convierte en astronauta y vuela hacia el espacio exterior. Esto puede ser así, el *intervalo* puede «llenarse» porque, de hecho, las imágenes que caían fuera de nuestra definición más primaria de *intervalo*, son en efecto momentos del *intervalo* y no algo distinto de él. En el *intervalo* hay imágenes y vacíos, pero dichos vacíos son tomados como imágenes con significación nula, pues las fisuras son salvadas o suturadas en virtud del sentido, uno o múltiple. En ocasiones, como en el cine clásico, por así decirlo hay más imágenes que planos negros. En la modernidad cinematográfica, no obstante, el *intervalo* se llena de una duración asignificante y nos toca a nosotros indicar el sentido en el que continuar nuestro viaje. ¿Por qué? Pues no hay un porqué. La elección aquí no depende de un porqué, sino más bien de una fe o una creencia en el mundo, como Gilles Deleuze dice en *La imagen-tiempo*⁶³. Y ¿cómo

⁶³ «El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. No siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo el que se nos aparece como un mal film. [...] Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volver a darse en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede

se regenera el sentido en el *intervalo*? ¿Cómo puede recuperarse el vínculo con el mundo?

Para Deleuze, la *imagen-tiempo* parece ser suficiente para restaurar esa creencia, no en el mundo, sino en el vínculo del hombre con el mundo. Pero para nosotros, como ya hemos dicho, la *imagen-tiempo* por sí misma sólo supone una toma de conciencia. Sólo es la mirada al abismo, pero no el impulso necesario para el salto que nos ayude a salvarlo. La regeneración de la creencia en nuestras posibilidades en lo que al mundo intolerable en el cual vivimos se refiere, ha de venir de otra imagen, que se nutre de la *imagen-tiempo* pero la hace implosionar. Es una imagen que verdaderamente quiebra el *intervalo*, un agujero negro. De repente algo sucede, algo que «no encaja», un elemento aparece que no puede ser integrado en el paisaje, algo *imposible*. «No puede ser, es imposible», decimos al ver lo que acontece en nuestra imagen de *Naturaleza muerta*. Es algo que no puede integrarse en una línea de sentido general, no hay una justificación causal para que se dé la confluencia de nuestra mamá tendiendo la ropita y la nave espacial despegando. Esa confluencia es lo que bien podemos llamar *acontecimiento*. Es verdaderamente un nuevo comienzo, relanza la película en nuevas direcciones y nos hace reinterpretar todo lo anterior y lo posterior de manera diferente. Es decir, la vivifica, le insufla una vibración, al tiempo que hace vibrar nuestro cerebro en sincronía. Ése es el vínculo entre el hombre y su mundo, una cierta sincronía en la deriva conjunta del pensamiento y la materia. Todo ello en virtud del *acontecimiento* y la *imagen-fantasma* en la cual entra en escena.

Allí donde el *intervalo* tiene espesor, tiene distancia y tiene duración, el *acontecimiento* no tiene ni distancia ni duración, es decir, no pertenece a ningún momento del *intervalo*. Es algo así como el *telón* —por citar a Artaud—, que no pertenece a la platea ni a la representación, pero que es, de hecho, condición de posibilidad del teatro. El telón, pero no en su materialidad física, sino en su *telonear*, podríamos decir. El telón en su emergencia, en su ejercer de telón. Un *acontecimiento* no *es* algo, nunca llega a ser un algo, ni siquiera una imagen. Es más bien *lo que vibra* en determinadas imágenes: esas imágenes que conservan un potencial fantasmal. El acontecimiento sólo es *acontecimiento* en tanto que *deviene*. En el momento tratamos de apresar al *acontecimiento*, éste se escabulle. La coagulación del *acontecimiento* es una

enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo.» (DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 229)

imagen o un enunciado. Pero lo propio del *acontecimiento* no es el discurso, sino el operar del sentido, el balbuceo previo, y también el tartamudeo que interrumpe el discurso y hace surgir la palabra extraña⁶⁴.

El *intervalo* es el lugar del sentido pero el *acontecimiento* es su condición de posibilidad, el sinsentido radical del que surge el sentido, es la fuente de todas esas imágenes-fantasma que desbocan el pensamiento. ¿Por qué «sinsentido radical»? Porque no puede deducirse de nada anterior, es algo así como la novedad más pura. Efectivamente: lo imposible. Es la imposibilidad de otorgar *un* sentido al *acontecimiento* lo que abona el campo para que nuevos múltiples sentidos puedan florecer en el *intervalo absolutizado*. Pensemos en aquello que decían en el Mayo del 68: «seamos realistas, pidamos lo imposible». Sólo lo imposible puede regenerar la realidad. Y ¿qué es lo imposible? ¿Que la mamá tienda la ropa? ¿Que la nave espacial despegue? Lo imposible es que la nave espacial despegue *al mismo tiempo y en el mismo lugar* en los que la mamá tiende la ropa. Es decir, que «sí» y «no» sean verdad al mismo tiempo, que en una película tan radicalmente ‘realista’ —en el sentido más vago del término— tengamos algo propio de la ciencia ficción. Si esto fuera una película de ciencia ficción lo imposible sería encontrar a una mamá tendiendo la ropa al mismo tiempo y en el mismo lugar en los que unos astronautas encuentran vida inteligente en Saturno, por ejemplo. Y ¿qué quiere decir «al mismo tiempo y en el mismo lugar»? Quiere decir comprimiendo el *intervalo*, haciéndolo implosionar, apostando al máximo por la simultaneidad.

Pero, no obstante, como hemos dicho el operar del sentido requiere del *intervalo*. Ha de darse *una cierta* simultaneidad, pero no una abolición del *intervalo*. Volvamos a nuestra imagen matriz, en ella los sucesos no se dan exactamente en el mismo tiempo y en el mismo lugar. Hay una sucesión temporal, así como un desplazamiento espacial: primero la mamá tiende la ropa y después la nave despegue a unos metros de distancia. Es decir, los eventos en el mismo lugar y en el mismo tiempo caerían en una indiferenciación y unicidad, mientras que para que el *acontecimiento* pueda darse han de conservar su heterogeneidad. Conservar ese diferencial es fundamental. ¿Dónde reside pues esta simultaneidad no simultánea, esta unidad múltiple? En el *gesto*. El

⁶⁴ Esta concepción del acontecimiento es evidentemente paradójica: si, como hemos dicho, no tiene propiamente duración, ¿cómo es posible que se defina en su devenir? Eso parecería introducir cierta temporalidad en su seno... Efectivamente es así. *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze es, entre otras cosas, un estudio de esa temporalidad propia del acontecimiento, en la cual no entraré aquí para evitar excesivas digresiones filosóficas que excederían los límites de este trabajo.

director, autor o artista es quien sitúa los sucesos en el mismo plano, manteniendo no obstante una distribución diferenciada. Él, con su elección estética, hace emerger el *acontecimiento*.

Pero hemos de tener cuidado. Pensar el *gesto* como algo subjetivo, u objetivo, es no pensar. La elección del autor no es enteramente suya ni le es enteramente impuesta. El autor dispara —«shoots»— pero el arma ha de venir cargada por alguna fuerza y otra fuerza imponerse desde afuera como objetivo. Hay una deriva conjunta del sujeto y su entorno. Entendido esto, es a ese momento de sincronía, tan objetiva como subjetiva, a lo que se le puede llamar *gesto*.

A fin de profundizar en esta idea, retomemos la reflexión acerca del *intervalo*. En *La imagen-movimiento*, Deleuze va a traer a colación su concepto del *intervalo* a fundamentalmente a propósito del cine de Dziga Vertov. El *cine-ojo* de Vertov es, según sus propias palabras, lo que «engancha uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal»⁶⁵. Algo así como nuestra definición primaria de *intervalo*, a la que habíamos llegado tras un primer análisis de la imagen de *Naturaleza muerta*. Para Vertov, «el *intervalo* no será ya lo que separa una reacción de la acción recibida, lo que mide la inconmensurabilidad y la imprevisibilidad de la reacción, sino por el contrario lo que, dada una acción en un punto del universo, encontrará la reacción apropiada en otro punto cualquiera y por distante que esté»⁶⁶. Por esta razón, me permitiré decir que el trabajo de Vertov no estaría regido por la idea de *intervalo*, algo en lo que Deleuze parece insistir, tanto como por la de *acontecimiento* tal y como la hemos venido trabajando aquí. Si para Bergson —según Deleuze— el *intervalo* no era sino el diferencial de duración que permitía hacer aparecer la *imagen-afección* y la conciencia en el mundo de las *imágenes-movimiento*, en Vertov Deleuze va a hablar de un «ojo de la materia» —es decir, no una mirada subjetiva sino un ojo inmerso en el mundo y su deriva—, no sometido a restricciones temporales ni espaciales, que *comprimiendo el intervalo* va a poder establecer relaciones entre puntos muy alejados espacial y temporalmente entre sí.

Pero detengámonos un momento en Bergson. Deleuze describe el universo bergsoniano como compuesto únicamente por luz y duración. Movimiento e imagen se identifican: hay *imágenes-movimiento*, actuando y reaccionando las unas sobre las otras.

⁶⁵ VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, 10-18, pp. 126-7. Citado por DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984 p. 122.

⁶⁶ DELEUZE, 1984, p. 123.

Por lo tanto, a la hora de definir lo que llamará *imágenes-vivientes*, Bergson no va a recurrir a ningún elemento extraño. «¿Qué acontece y qué puede acontecer en ese universo acentrado donde todo reacciona sobre todo? No cabe introducir un factor diferente, de una índole diferente. Entonces, lo que puede acontecer es esto: en puntos cualesquiera del plano aparece un *intervalo*, una desviación [*écart*] entre la acción y la reacción»⁶⁷.

Según el principio de economía bergsoniano, dichos intervalos interiores no pueden ser de distinta naturaleza a los exteriores, por lo que todo intervalo exterior sería susceptible de interiorizarse en una imagen más amplia, y viceversa. El *intervalo* no separa, entonces, dos imágenes diferenciadas si no separa a la vez los dos términos de una imagen única. Es decir: dialéctica. Pero no una dialéctica en sentido hegeliano o marxista clásico, ya que la imagen llamada «única» no es en ningún sentido síntesis superadora que englobe a las otras dos como etapas de su constitución, sino que puede en cualquier momento entrar en nueva oposición dialéctica con cualquiera de las llamadas «diferenciadas», y, claro está, a condición de que el *intervalo* que las separe no lo haga sino como términos de una imagen única. «Una imagen es justo una imagen» en el universo de Bergson, no hay imágenes superiores e inferiores. Es la dialéctica de Godard y Vertov. La mujer tendiendo la ropa de *Naturaleza muerta* al tiempo que una nave espacial despegando puede actuar sobre la imagen de una nave espacial que despegando, así como dicha imagen «triple» puede actuar sobre la imagen de una madre que tiende la ropa... Así *ad infinitum*.

Esto nos deja algo muy claro: la conciencia así descrita no es sino un *intervalo* muy reducido en el seno de una materia o una imagen que es tanto doble (de hecho, infinitamente múltiple) como única. Es decir, la aparición de la conciencia, según Bergson, se da gracias a una compresión máxima del *intervalo*, un pequeño diferencial en el seno de algunas imágenes, lo cual no es sino el *acontecimiento* tal y como lo hemos definido aquí: una heterogeneidad simultánea. Es decir, la conciencia es *acontecimiento*⁶⁸, y en absoluto es algo meramente subjetivo. Y, además, así como la conciencia es *acontecimiento*, el *acontecimiento acontece* verdaderamente como fuente

⁶⁷ DELEUZE, 1984, p. 94.

⁶⁸ Lo diré también con Lévinas, en quien entraremos después: «El psiquismo constituye un *acontecimiento* en el ser, vuelve concreta una conjunción de términos que no se definían de antemano por el psiquismo y cuya formulación abstracta escondía una paradoja. El papel original del psiquismo no consiste, en efecto, en *reflejar* solamente el ser. Es ya una *modalidad del ser*: la resistencia a la totalidad. [...] La dimensión del psiquismo se abre por el empuje de la resistencia que opone un ser a su totalización, es el hecho de la separación radical.» (LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 77)

de sentido en virtud de una conciencia, es decir, gracias a un *gesto*. El *acontecimiento* emerge por el *gesto* de una conciencia sobre las imágenes, que las evalúa y las «abre».

Habíamos visto en Jia Zhang Ke un *acontecimiento* invocado a través de un cierto trabajo con la puesta en escena. ¿Cuál es ahora el *gesto* de Vertov? En este caso, el *gesto* se da a través del trabajo de montaje. El ojo de la materia «no es un ojo humano ni tan siquiera mejorado. Porque si el ojo humano puede superar algunas de sus limitaciones con ayuda de aparatos e instrumentos, hay una que no puede superar porque es su propia condición de posibilidad: su inmovilidad relativa como órgano de recepción, que hace que todas las imágenes varíen para una sola, en función de una imagen privilegiada. Y si se considera la cámara como aparato para tomar vistas, está sometida a la misma limitación condicionante. Pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje.»⁶⁹

Vertov, como materialista dialéctico, vio en el montaje la forma cinematográfica de esa dialéctica. El *acontecimiento* por montaje invoca un imposible que viene por la ruptura de la hegemonía del punto de vista único. «El montaje es, sin duda, una construcción desde el punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo; es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas.»⁷⁰ Es el poder situarse en cualquier lugar y cualquier tiempo lo que genera el *acontecimiento* en Vertov. En el plano de Jia Zhang Ke, en cambio, el *acontecimiento* acontece, no tanto por una sucesión imposible de puntos de vista, sino merced de un punto de vista imposible, que aún en el mismo vistazo lo que nunca podría ser visto junto. Esto va a ser posible gracias al trabajo por capas del cine digital.⁷¹

En cualquier caso, por todos lados nos encontramos con un constructivismo. El sentido no brota naturalmente de una fuente divina de significación, como en la concepción judeo-cristiana, sino que es construido por el *gesto* que emana desde un autor-espectador, invocado por imágenes-fantasma⁷², merced a una materia que reclama ese *gesto*. Obra cumbre de este constructivismo es *Histoire(s) du cinéma*, porque en cierta manera aún, gracias al trabajo con el video, las dos tendencias que hemos visto

⁶⁹ DELEUZE, 1984, p. 122.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Se podría argüir a esto que siempre existieron las sobreimpresiones en el celuloide. Lo cual es cierto. Sin embargo, las ilimitadas posibilidades de los nuevos soportes generarán un tipo de imagen muy proclive a acontecimientos de este tipo.

⁷² De hecho, ¿qué son «el fin de la Historia», «la utopía comunista» o «la venida del Mesías» sino imágenes-fantasma, huellas de un futuro?

aquí: el *acontecimiento* por montaje (Vertov) y mediante una simultaneidad artificial dentro del propio plano (Jia Zhang Ke).

Unas líneas más arriba hablábamos de la caída del mesianismo como paradigma de temporalidad. Ahora vamos a desandar en cierta medida nuestros pasos porque *Histoire(s) du cinéma*, que acabo de calificar como obra cumbre del *acontecimiento* cinematográfico, sin duda está fundada sobre una cierta perspectiva mesiánica, aquella en la que Walter Benjamin cifró la tarea de toda generación: la redención del pasado. Como dice su segunda tesis sobre la filosofía de la historia:

«La imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que de un vez por todas nos ha relegado el decurso de nuestra existencia. La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregársenos. Con otras palabras, en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención. Y lo mismo ocurre con la representación del pasado, del cual hace la historia asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos.»⁷³

La desaparición de una perspectiva final de redención que nos eximía de toda responsabilidad con respecto al pasado ha hecho recaer sobre nuestros hombros todo el peso de la historia. Como decía también Arendt, heredera directa de Benjamin, sólo haciéndonos cargo de nuestra historia seremos capaces de comprender nuestra situación presente. Pero ese «hacerse cargo de la historia» implica evitar subsumirla bajo un sentido único que predetermine la dirección de todo lo sucedido, implica hacer regresar el pasado de la única manera que algo puede verdaderamente regresar, que algo puede adquirir de nuevo una presencia y no meramente ser *repetición*. Volver a hacerse presente implica volver, no como uno mismo, sino *como otro*. Adquirir en el seno del sí mismo un diferencial que lo escinda, sin dejar, no obstante, de ser-se. Ésa es la «flaca fuerza mesiánica» que nos ha sido otorgada, flaca porque no puede tener pretensiones de totalidad ni emitir juicios absolutos, pero fuerza porque puede retornar, precisamente por su insuficiencia, una y otra vez sobre sus pasos para rehabilitar los puntos que no

⁷³ BENJAMIN, Walter, «Tesis sobre filosofía de la historia», en Op. Cit., p. 178.

fueron suficientemente considerados, los rincones que no fueron iluminados, la barbarie que no fue denunciada, sin temor a traicionar un fin superior. Su fuerza es, pues, *crítica*.

¿De que se trata en la crítica? De hacer venir las imágenes desgajándolas de la tradición que neutraliza su potencial fantasmal. Godard, como el Ángel de la Historia, vuelve hacia atrás la mirada, aunque sea propulsado inevitablemente hacia adelante. Porque, de hecho, redimir el pasado no es sino abrir una puerta hacia el futuro.

«Retoma esos planos del pasado y si trata de resucitarlos es haciéndolos regresar de otro modo, desconectados del contexto en el que se habían tomado. Si existe la sensación de una resurrección es porque vemos perfectamente que son los mismos que recordamos haber visto desfilar en las películas, pero que al mismo tiempo no tienen ya nada que ver con estos planos cuando vivían su vida de planos en el presente de una historia.»⁷⁴

Es decir, sólo pueden volver a vivir, a vibrar, a cargarse de futuro en tanto que otros. Y el diferencial que introduce *Histoire(s) du cinéma* es doble: por un lado, un diferencial «espacial» del plano con respecto a otros planos que, mediante superposiciones y tensiones derivadas del montaje videográfico, tratan de *estar en su lugar*; por otro, un diferencial «temporal» del plano respecto de sí mismo en el pasado que le hace retornar *de otra manera*. Sin embargo, estos diferenciales no son autónomos, hay mucho de temporal en el que hemos llamado espacial y mucho de espacial en el que hemos llamado temporal, como no podía ser de otra forma tratándose del cine. Pero lo importante es retener que el plano no es recuperado como un sí mismo ni en un orden sincrónico ni diacrónico, siempre vuelve como un *otro* incluso de sí, por obra y gracia del vídeo. El vídeo es quien opera aquí la resurrección del cine.

Gracias a las nuevas tecnologías Godard va a poder trabajar con sus propias manos directamente sobre las imágenes como si de un videojockey se tratase. Él mismo ha comparado su trabajo con el video con la ejecución musical. Asimismo, como señala Alifeleti Brown:

«*Histoire(s)* subsumes the traces, predominantly quotations —or to use a term that resonates with contemporary remix culture, *samples*— of a vast array of significant artefacts (cinema, painting, photography, music, television, advertising, spoken excerpts from critical and philosophical texts), reproducing them as particles in a videographic stream of consciousness. The technique of video mixing, and its fluidity and economy of dissolves, allows Godard to

⁷⁴ BERGALA, Alain, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 216-7.

string this diverse palette of media together and work not only without the expenses and time-delays of film processing, but quickly, or “live” as Philippe Dubois has suggested. This somewhat Proustian gesture of reflective recollection is foregrounded in the shots of Godard stoically engaging with the tools of his cinematic and historical inquiry —an electronic typewriter, a bookshelf/library, a moviola, a microphone, and a video-mixing console—. Images, sounds and text are conjured up on-screen like fragments of memory recalled, and gradually readapted in the process in the way that thought reworks memory to produce hindsight and anticipation.»⁷⁵

Este trabajo videográfico sugiere una cuestión que vendría a ser el gran *acontecimiento* del cual surge la reflexión godardiana de *Histoire(s)*... —y posiblemente del resto de su obra—: una *cierta* muerte del cine. «The work presents a multiplicity of visions of the end of a cinema industrially and aesthetically tied to the political events of a specific time and place. *Histoire(s)* in part suggests that the cinema not only ends at a particular historical crossroads, it also begins (or if it dies, it also kills) —the history of one trope of cinema overcoming another—. Lofty sentiments aside, it is the manner in which *Histoire(s)* produces these articulations and documentations through video that constitutes Godard’s most compelling cinematic *coup de grâce*.»⁷⁶

La del vídeo es una situación paradójica, pues a la vez es quien mata —como vimos con Herzog y Wenders— y resucita al cine. Pero mirado con más atención, no es sino la situación propia en la que siempre se inscribe la crítica: el espacio que abre el *acontecimiento* es el de una muerte y un nacimiento simultáneos. Toda reevaluación del pasado es a la vez un gesto asesino y vivificador, pues siempre hay algo que debe morir para que otra cosa renazca —y siempre hay algo que sobrevive porque nunca estuvo del todo vivo: el fantasma—. Recordemos: la condición para que el cine pueda retornar es que lo haga siendo otro. Y, como toda alteridad, su aparición tiene lugar sólo con una cierta violencia.

El cine de Godard es una forma de pensamiento y busca hacer renacer el pensamiento, y el pensamiento no puede renacer sino de lo impensado, de lo que no se ha pensado todavía, de lo que es imposible pensar. Siempre hay un momento en el que un edificio conceptual se tambalea por la fuerza de un viento inesperado y se hace necesario mirar de otra manera para empezar, por fin, a ver. Eso es lo que busca Godard

⁷⁵ BROWN, Alifeleti, «*Histoire(s) du cinéma*», en <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/08/46/histoires-cinema.html>.

⁷⁶ Ibid.

a través del video, que veamos el cine de una vez por todas, que lo veamos de otra manera. Para ello rastrea el punto exacto en el que el cine se desencajó de sus goznes — unos goznes, por decirlo así, inconscientes, que, por cierto, sólo por haberse desencajado abren el campo para el acontecimiento de su autoconciencia: la toma de conciencia del cine moderno—, «trata de capturar el momento en el que tuvo lugar el crimen mayor del cine, el de haber fracasado precisamente en su papel de captar el presente en el momento del horror nazi. Para Godard, el presente que nos mostraban los planos de aquel momento el cine es un presente culpable, puesto que sirvió para disimular el de los campos. Si el cine falló aquel único presente que era importante buscar entonces, como decía Serge Daney, Godard se ha condenado a sí mismo a buscar, plano por plano, el punto exacto en que se produjo el error en la trama, el momento en el que el cine se dejó desconectar del presente, se dejó desincronizar.»⁷⁷ Todo ello para hacer retornar al cine ya con conciencia de la verdadera función que él le atribuye: una función «hipercrítica» en el sentido foucaultiano: un trabajo de frontera que una y otra vez haga estallar los límites del pensamiento y los resitúe. Y para ese propósito, que no es sino la promesa de un futuro, hacía falta una condición: «que el tiempo no fuese lineal, sino que cada instante presente se comunicara con un instante pasado del que fuese a la vez su recuperación un poco sonambulesca y una versión *ligeramente corregida*.»⁷⁸ Que el tiempo no fuese cronológico, sino sincrónico y un poco delirante. Condición que va a darse gracias al video.

El trabajo frente al magnetoscopio, con su inmediatez, va a traer el pensamiento a las imágenes al tiempo que el mismo deviene. Es algo que Godard ya había practicado en *France tour détour deux enfants* [1977] o *Scénario du film Passion* [1982], pero que en *Histoire(s)...* encuentra su máxima y más depurada expresión. Es la confluencia de tiempos y espacios dentro de un mismo plano, la superposición de elementos heterogéneos y la tensión que en el plano se genera con respecto a sus adyacentes gracias a las posibilidades del video lo que en la obra maestra godardiana hace emerger el acontecimiento del pensamiento.

En su estudio sobre Nietzsche, Gilles Deleuze proponía tres tesis para definir lo que él llamó *imagen dogmática del pensamiento*, profundamente arraigada en la Modernidad: el pensador quiere y ama la verdad, la cual se considera connatural al pensamiento —los *a priori* conceptuales— y basta ejercerlo ‘rectamente’ para pensar

⁷⁷ BERGALA, p. 217.

⁷⁸ Ibid.

«con verdad»; hemos sido desviados de la verdad por elementos ajenos al pensamiento, *sobre todo por el cuerpo* (posteriormente recuperaremos al cuerpo como *imagen-fantasma* fundamental); se hace necesario, pues, un método para volver a pensar ‘bien’. Por contra, una *nueva imagen del pensamiento* dice que la verdad no es el elemento del pensamiento, sino el sentido y el valor, en relación con las fuerzas que desde fuera actúan sobre el pensamiento y lo fuerzan a pensar. No pensaremos hasta que vayamos adonde se encuentran esas fuerzas que violentan el pensamiento y lo convierten en algo creativo y afirmativo, y esas fuerzas «no renuncian jamás a hacer de lo falso un poder elevado, un poder afirmativo y artista, que halla su realización, su verificación, su devenir-verdadero, en la obra»⁷⁹.

«Sólo el artista creador lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma, sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta tal extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es lo que es el artista, “creador de verdad”, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada. No hay otra verdad que la creación de Nuevo.»⁸⁰

El cine, precisamente por su naturaleza automática, nos impide pensar lo que queremos, se apodera del pensamiento del modo apropiado para convocar esta nueva imagen que quiere Deleuze, siguiendo a Nietzsche. «Las imágenes pictóricas son, en sí mismas, inmóviles, y es la mente la que debe “hacer” el movimiento. Y las imágenes coreográficas o dramáticas permanecen adheridas a un móvil. Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: *producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral*. [...] Convierte en potencia lo que sólo era posibilidad. [...] Es como si el cine nos dijera: conmigo [...] no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador.»⁸¹

Godard sigue esta máxima a rajatabla en sus *Histoire(s)*... Así se explica la perplejidad de Sally Shafto cuando dice: «Godard reminds us in 3A (*La Monnaie de l'absolu*) that the cinema is made for thinking. But the *Histoire(s) du cinéma*, with their

⁷⁹ DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 148.

⁸⁰ DELEUZE, 2004, p. 197.

⁸¹ DELEUZE, 2004, p. 210.

veritable explosion of images, risk hypnotising the spectator rather than stimulating his or her mental faculties.»⁸² Efectivamente, el espectador es llevado a un estado de cierta hipnosis, pero no una hipnosis que anestesia sus facultades mentales, sino que transporta su pensamiento más allá de sus fronteras, hacia lo impensado, para hacerle volver sobre sí mismo y pensar, precisamente. Quizá todo pensamiento no requiera para comenzar sino una hipnosis de este tipo, una cierta fascinación o salto a un estado onírico, que lo saque de sí mismo.

En un ensayo llamado «Brujería y cine», Antonin Artaud, con su particular postura ambivalente hacia el medio cinematográfico, se refería al mismo en estos términos:

«Hay en el cine toda una parte de imprevisto, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. [...] Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. [...] El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. [...] Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho para expresar cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones ni representaciones. [...] El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida. [...] Si el cine no está hecho para traducir los sueños, no existe. [...] El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese “fantástico” que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real. [...] El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos.»⁸³

Son palabras que bien podría suscribir el Godard de *Histoire(s)...*, una de las obras donde ese «fantástico que es en realidad todo lo real», gracias al trabajo con el video, encuentra la expresión propia que para el cine un tanto proféticamente reclamaba Artaud. La otra gran obra en la que esto se da de manera ejemplar, y que trataremos posteriormente, será *Inland Empire*, de Lynch, en la cual será el nuevo medio digital la herramienta que en este caso haga renacer el pensamiento, conduciéndolo hacia sus abismos.

⁸² SHAFTO, Sally, «On Painting and History in Godard's *Histoire(s) du cinéma*», en <http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>.

⁸³ ARTAUD, Antonin, «Brujería y cine», en *El cine*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 15-7.

En la parte final de la ya citada *Estancias*, Giorgio Agamben tantea la posibilidad de un conocimiento no edípico, sino *esfíngico*⁸⁴, fundado, no en la reducción a lo propio de lo impropio, sino en el enigma. El enigma no es estático, sino dinámico, nunca se acaba de enunciar. Es un enunciado que no acaba de decirse a sí mismo. En cambio el juicio nace como enunciación clara y distinta. Lo que Agamben está reclamando —en una dirección similar a Emmanuel Lévinas— es abandonar las dicotomías clásicas y atender, no tanto a lo propio y lo impropio, a lo inconsciente y lo consciente, al significado y al significante, sino al resquebrajamiento intermedio, encubierto deliberadamente por la ambición clasificatoria racional, que fisura tales dicotomías y que, precisamente, es fuente última de su significación; atender no tanto a los términos de la polaridad, sino al abismo fantasmático que se *va abriendo* en medio. En Godard ya habíamos encontrado una práctica del «en medio» o del entre: entre imagen y texto, entre luz y sonido, entre cine y video...

Precisamente este tipo de conocimiento es el que nosotros vamos a intentar rastrear ahora en ciertas experiencias radicales del cine contemporáneo en el terreno del digital. Pero antes vamos a introducir algunos aspectos de la filosofía de Lévinas que serán determinantes. Él quiere pensar la experiencia inmediata, recurrir a la experiencia misma y lo que hay de irreductible en ella, lo que resiste a la conceptualidad tradicional: la *alteridad* como exterioridad no objetivable, no reducible a una totalidad finita. Para la ontología clásica todo lo posible está permitido o, lo que es lo mismo, *todo está permitido, salvo lo imposible*. En cambio, la idea de *alteridad* se inscribe en esta autoreferencialidad a modo de cuña: el Bien pasa a ser entonces lo absolutamente diferente, lo imposible; el *acontecimiento*. Es sólo en una tensión tal con la *alteridad* irreductible como puede darse lo nuevo. Todo *acontecimiento* es pues emergencia de *lo Otro*. Pero sólo en la irrupción del otro se permite al yo acceder a la alteridad absoluta e irreductible de *lo Otro*. El extraño es infinitamente otro porque ningún aumento de perspectivas puede ofrecerme la cara de su vivencia. Y, para Lévinas, este acceso a lo

⁸⁴ Agamben trae a colación como determinante el episodio del mito de Edipo que la tradición psicoanalítica —probablemente influida por la tragedia sofoclea que nos ha sido conservada— prefirió ignorar en su labor exegética: la derrota de la Esfinge. En este episodio, previo a la arquetípica relación incestuosa, Edipo descifra el enigma salvando así a la ciudad y accediendo al trono, y también a la mano de su madre, como premio por sus dotes hermenéuticas. Puede verse, como hace Agamben, dicha gesta edípica como el alegórico triunfo del gesto metafísico que ha dominado la cultura occidental desde la Antigüedad, según el cual todo viene a ser señalado o bien como impropio —falso— o bien como propio —verdadero—; forma esta última bajo la cual todo puede y, en último término, debe ser reinterpretado por virtud de la razón.

otro se da primariamente en el «cara a cara», en el encuentro con el *rostro*, que no es ni representación, ni limitación, ni relación conceptual, ni siquiera se deja subsumir bajo el *concepto* de relación. Podríamos decir que el *rostro* es precisamente *lo que no aparece* del rostro: «cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. [...] En este sentido puede decirse que el *rostro* no es “visto”. Es lo que no puede convertirse en un contenido que vuestro pensamiento abarcaría; es lo incontenible, os lleva más allá.»⁸⁵ Es un encuentro en el que, a nivel de la experiencia, la interrogación es la primera palabra; una *cierta* palabra, previa a toda palabra.

Además, el encuentro con el otro ha de darse, por supuesto, desde un yo. Para Lévinas «ser yo es [...] tener la identidad como contenido. El yo no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece.»⁸⁶ Ese deseo de identificación es el fundamento ontológico del yo. La experiencia cinematográfica extrae todo su poder de sugestión de esta condición del yo. Pero la identificación nunca puede ser total, pues en el encuentro con el otro éste no deja de ser radicalmente *Otro*. El deseo no puede ser satisfecho, por lo que continua latente y esta identidad del yo es, por consiguiente, fantasmal.

Una película que pone en primer plano el problema de la identificación y la alteridad es *Persona* [1966] de Ingmar Bergman. Vamos a partir de ella para abordar el acceso al rostro como experiencia más profunda de identificación para el espectador y como manifestación del fantasma; el rostro como *imagen-fantasma* paradigmática. Posteriormente nos desplazaremos hacia dos obras más recientes que extraen gran parte de su fuerza del trabajo con las nuevas tecnologías.

Para nuestros intereses hay dos momentos clave en *Persona*. En el primero, al principio de la película, poco después del prólogo, Elisabet se queda sola en su habitación del hospital. De la radio surge una melodía clásica y la cámara se aproxima a su rostro hasta que éste cubre la práctica totalidad del encuadre. Éste es el primer plano «reflejante» que Deleuze describe:

«El primer plano, el rostro-primer plano, no tiene nada que ver con un objeto parcial [...]. Como había demostrado Balazs, el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría

⁸⁵ LÉVINAS, Emmanuel, *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado Libros, 2000, p. 71-2.

⁸⁶ LÉVINAS, 1977, p. 60.

parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, Lo *abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales*, es decir, lo eleva al estado de Entidad. [...] Es lo que sugería Epstein al decir: ese rostro de un cobarde huyendo, en cuanto lo vemos en primer plano vemos la cobardía en persona, el «sentimiento-cosa», la entidad. [...] El primer plano conserva el poder de arrancar la imagen a las coordenadas espacio-temporales para hacer surgir el afecto puro en tanto que expresado. Hasta el lugar todavía presente en el fondo pierde sus coordenadas y se torna “espacio cualquiera”.»⁸⁷

Pero ¿cuál es ese afecto puro expresado por el rostro de Liv Ullman? En ese momento de identificación máxima entre el espectador —el yo— y el personaje —el otro—, en ese momento de intimidad, ¿somos capaces de determinar el afecto reflejado en ese rostro? «La relación entre un rostro y aquello en lo que él piensa es a menudo arbitraria. Si una muchacha de Griffith piensa en su marido, nosotros no podemos saberlo sino porque vemos la imagen del marido inmediatamente después: había que esperar, y el nexa parece únicamente asociativo.»⁸⁸ Sin embargo, aquí no puede establecerse un nexa asociativo, no hay el mínimo índice de lo que la actriz está pensando. La única palabra que el espectador puede enunciar es un interrogante.

La situación cinematográfica en la que el espectador es enfrentado a este primer plano en *Persona* supone pues una transposición casi perfecta del *acontecimiento* originario de encuentro con la *alteridad* irreductible descrito por Lévinas. El espectador es incapaz de situarse del lado del otro, de participar de su vivencia, y encuentra lo *Otro* a través del rostro de otro del cual le separa un abismo insalvable. El acceso genuino al *acontecimiento* podría darse a través del cine en esta situación. Sin embargo, si ahora saltamos a una obra reciente del japonés Nobuhiro Suwa, *Una pareja perfecta* [*Un couple parfait*, 2005], encontraremos quizá un nuevo enfoque que no invalida la teoría de Lévinas, pero nos relanza hacia terrenos interesantes.

Una nueva ontología no será verdaderamente nueva si no logra influir sobre las formas de uso arraigadas en lo social. Los nuevos dispositivos digitales están, sin duda, alterando dichas formas de uso. La distancia entre el autor cinematográfico y el espectador medio se está acortando. La relación del espectador con el aparato de registro es mucho más cercana hoy de lo que lo ha sido nunca. Todo el mundo maneja cámaras de vídeo; rara vez alguien que no fuera un profesional del medio manejó una cámara de cine. El espectador puede, entonces, identificarse, no sólo con los personajes,

⁸⁷ DELEUZE, 1984, pp. 142-3.

⁸⁸ DELEUZE, 1984, p. 137.

sino también con el autor de la película que está viendo; identificación que será mucho más acentuada en el caso de que dichas imágenes estén tomadas con una cámara digital y asuman esa cierta estética, por decirlo así, *inmediata* —por ejemplo, esa ligera vibración de la imagen derivada de la inestabilidad del soporte, o la línea de color e iluminación reconocibles de las cámaras digitales domésticas—.

En la película de Suwa hay una dialéctica muy marcada entre el trabajo con la alta definición digital y otro tipo de imagen de carácter más ‘doméstico’, con el que el autor quiebra el discurso de planos generales fijos que gobierna la mayor parte del metraje para transgredir una distancia. En concreto, en la escena en la que el personaje de Valeria Bruni-Tedeschi, Marie, visita el Museo Rodin por primera vez, una pequeña cámara digital franquea la barrera que el plano general y la alta definición habían instaurado para seguirla, en un primerísimo primer plano casi violento por intrusivo, hasta que una lágrima desciende por su mejilla.

¿Que diferencia este plano del de Bergman en *Persona*? Podríamos aventurar una hipótesis: en Suwa, el formato digital es utilizado *para comprimir intervalos*. Por un lado, el que distancia al espectador del actor: la pequeña cámara digital se sitúa donde una cámara de cine jamás podría haberse situado, casi pegada la actriz. Y, por otro, el *intervalo* que separa al espectador del autor: no es baladí que la cámara que se aproxime de esa manera al rostro no sea la de alta definición, sino una pequeña cámara que cualquiera en sus vacaciones familiares podría utilizar. Es decir, el propio espectador puede verse a sí mismo aproximándose a la actriz como nunca antes había hecho. Está más cerca que nunca, pero, lo que es más importante, *es él* quien se acerca, con *su* cámara digital. De lo cual se deriva una implicación importantísima: el espectador se ha introducido en la película: él es quien ha entrado en una relación de imposibilidad; el espectador es él mismo el *acontecimiento* imposible en la escena del Museo Rodin, en el orden de realidad que instaura *Una pareja perfecta*.

En *Persona* las posiciones estaban bien fijadas, la fisura era intermedia. El *acontecimiento* que ahí surgía era el balbuceo que había de dar origen al discurso, a la interpretación —a la imagen, como veremos—: la interrogación lanzada a la alteridad («¿qué sientes Elisabet?», «¿hacia dónde se dirige tu mirada?»). Pero en Suwa, ese abismo que separaba al actor y al espectador, ese abismo que parecía infranqueable, el abismo entre el yo y la *alteridad* irreductible del otro, parece salvarse *en cierto modo*. ¿Invalida esto las tesis de Lévinas? Decimos «en cierto modo» (lo hemos dicho muchas veces a lo largo de este ensayo). ¿Cuál es ese modo? También lo hemos dicho ya: el

espectador se manifiesta como *acontecimiento*. Es decir, él mismo se da y no se da al mismo tiempo, está y no está presente frente a Marie. Él mismo es la interrogación, él es el origen de un discurso que no obstante ya no ha de formularse con palabras, sino mediante el cuerpo, su propio cuerpo, moviéndose y circulando alrededor del cuerpo de Marie. Un poco como las esculturas de Rodin; un poco como esas manos entrelazadas. El cuerpo aquí es el fantasma, la *imagen-fantasma* (el espectador está y no está al mismo tiempo). Ésta es también la concepción del cuerpo de Artaud. No es, por supuesto, un cuerpo al que llamaríamos meramente físico, sin llamarlo también metafísico; un cruce de fuerzas al estilo nietzscheano.

Pero volvamos de nuevo al rostro de Liv Ullman. Es cierto que no nos ofrecía indicación alguna acerca de sus pensamientos, sin embargo sí percibíamos un cierto terror o angustia. Hay más en ese plano de *Persona*: la luz pierde intensidad y, poco a poco, el rostro de la actriz se sume en la oscuridad de su cuarto. Lévinas rememora un recuerdo de su infancia para introducir su reflexión acerca de lo que él llama el *hay*: «uno duerme solo, los mayores continúan la vida; el niño siente hondamente el silencio de su dormitorio como “ruidoso”»⁸⁹. Ése ruido de fondo es el *hay*⁹⁰, que podría también interpretarse como el sustrato eterno del cual emerge el *acontecimiento*.

Además, Lévinas nos presenta, en su obra *De la existencia al existente*, este *hay* como terror y enloquecimiento: «podríamos decir que la noche es la experiencia propia del *hay*. [...] Cuando las formas de las cosas se han disuelto en la noche, la oscuridad de la noche —que no es un objeto ni la cualidad de un objeto— invade como una presencia. [...] No es la pareja dialéctica de la ausencia y no la captamos por un pensamiento. Está inmediatamente ahí. No hay discurso. Nada nos responde, pero este silencio, la voz de este silencio es oída y espanta [...]. Lo que llamamos el yo está, él mismo, sumergido por la noche, invadido, despersonalizado, ahogado por ella. [...] ¿Podemos hablar de continuidad? Ciertamente es sin interrupción. Pero los puntos del espacio nocturno no se refieren unos a otros, como en el espacio iluminado; no hay perspectiva, no están situados. Es un hormiguelo de puntos⁹¹. [...] Es imposible, ante esa

⁸⁹ LÉVINAS, 2000(a), pp. 43-4

⁹⁰ «Aun cuando nada hubiera no se podría negar el hecho de que “hay”. No es que haya esto o aquello; sino que la escena misma del ser está abierta: hay. En el vacío absoluto, anterior a la creación, que podemos imaginar, hay.» (LÉVINAS, 2000(a), p. 44)

⁹¹ Esta imagen del hormiguelo recuerda inevitablemente a la fijación lyncheana por las pantallas de televisión sin señal.

invasión oscura, envolverse en sí, entrar en su concha. Se está expuesto. El todo está abierto sobre nosotros. [...] El roce del *hay* es el horror»⁹².

Inland Empire vivirá enteramente de ese roce del *hay* lévinasiano, pero ya en *Persona* se encuentra presente. La diferencia: en Bergman vemos el *hay* reflejado en el rostro de Liv Ullman conforme éste es sumido en la oscuridad de la noche; en Lynch vemos *directamente* el rostro del *hay*. Cuando Lynch, en un movimiento semejante al de Suwa en *Una pareja perfecta*, se acerca violentamente al rostro de Laura Dern no es para plantearle una interrogación, sino para demostrar su insuficiencia como imagen, para hacerlo implosionar como un agujero negro. Puede leerse *Inland Empire* como el constante intento de constitución de una imagen, empresa fracasada precisamente porque la película no se inscribe en el régimen de la imagen sino en el del *rostro* —en el de la *imagen-fantasma*, en definitiva—, concretamente en el del *rostro* del *hay*, con todo lo que éste tiene de terrorífico. Y recordemos: el *rostro* es lo que no se ve del rostro. Es lo que nos lleva más allá.

El otro plano al que nos debemos referir de *Persona* es el célebre primer plano «doble» (o escindido) de Elisabet y Alma mirando directamente al espectador más allá de la cámara. Es un plano que contiene en su interior todo el dinamismo del *acontecimiento* —un poco al estilo del plano de *Naturaleza muerta* con el que hemos estado trabajando—, pero detenido. Diríamos que un *acontecimiento* está ahí *en potencia*, pero el plano mismo está *en acto*. Ese plano es, por decirlo otra vez con Artaud, el telón, pero no en su telonear, sino ya corrido, detenido. *Persona* no es sino el desarrollo de las tensiones que se encuentran implícitas en ese rostro escindido, el proceso de formación de esa imagen. Es decir: en *Persona* todavía es posible formarse la imagen.

En *Inland Empire*, en cambio, nos enfrentamos constantemente a la imposibilidad de formarnos una imagen. La obra maestra de David Lynch no está en acto, es la potencia del *acontecimiento en tanto que potencia*: el *acontecimiento* aconteciendo. Nunca llegando a la imagen en acto, *Inland Empire* se mantiene en el fantasma, en la *imagen-fantasma*, en el balbuceo de la imagen, en el «todavía no» de la imagen. Tan pronto como tratamos de formarnos una imagen en *Inland Empire*, algo la quiebra. Es el colapso de todo intervalo, el triunfo de la *imagen-fantasma*. Espectador, actor, autor... todos viven aquí en la fisura al tiempo que se fisura, en el *acontecimiento*

⁹² LÉVINAS, Emmanuel, *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000, pp. 94-8.

que no cesa de acontecer. Viven en el seno del sentido al tiempo que éste se genera, antes de coagularse en un discurso —el sentido antes del discurso es, precisamente, ese momento sin sentido—. No hay *intervalo*, *no hay lo dicho*, *pero sí un decir*, una emergencia del sentido que, no obstante, no llega a fijarse.

Precisamente como en *Histoire(s)* de Godard, la imagen no se consolida, se diluye. La imagen está siempre por venir, *está conjugada en futuro*. Pero si allí se trataba de traer de nuevo a la presencia el pasado para redimirlo, aquí se trata de hacer presente eso de la presencia que se ha mantenido ausente, que *debe* mantenerse ausente para que nuestras vidas conserven su seguridad, ese fondo terrorífico que es en realidad lo real. Y en cierto sentido también para redimir el presente de su culpa: la del anonadamiento generalizado provocado por las falsas concepciones de la realidad como un todo homogéneo y abarcable en su totalidad por la razón, derivadas del proyecto ilustrado; y también la de la hipertrofia de la imagen comercial.

Inland Empire abre un campo de posibilidad para un conocimiento *esfíngico*, como quería Agamben. El cine demuestra su importancia en el mundo humano revelándose como suelo fértil para un nuevo tipo de pensamiento. Gracias al trabajo con el digital, ha hecho posible que el fantasma se encuentre por doquier. El digital puede llegar a colapsar el *intervalo* y situarnos, de lleno, en el *acontecimiento* al tiempo que acontece. Así accedemos a un tipo de conocimiento, si no superior, al menos primigenio y complementario del proyecto racional que ha dominado la ciencia y la filosofía desde finales de la Edad Media. Un tipo de trabajo del pensamiento que puede, y debe, renovar las esperanzas y traer nuevos comienzos al *intervalo absolutizado*.

Capítulo 3. El cuerpo.

La *imagen-fantasma* es la huella del *acontecimiento*⁹³, y ha de ser esperada, efectivamente, como la venida de un nuevo Mesías. Una espera que no obstante es, a la vez, una provocación, pues ya nadie enviará a su hijo a la faz de la Tierra, sino que el hijo es ya nuestro y, en cierto sentido, ya se encuentra entre nosotros, o debajo de nosotros, y nos corresponde a nosotros invocarlo. Dios ya no está donde dijo estar ni es quien dijo ser; Dios ya no es un *quién*. Dios es poliforme, o incluso amorfo, y se dispersa. Es el sinsentido radical del que todo sentido ha de emerger, así como la nueva Anunciación es el propio acontecimiento y el Mesías no es, *en su encarnación*⁹⁴, sino un fantasma —¿qué es Jesucristo sino una *imagen-fantasma* lanzada hacia el futuro?—.

El cine puede invocar esas *imágenes-fantasma* produciendo nuevos *acontecimientos*. El *acontecimiento* siempre adviene como sobreexcitación del cerebro. El cerebro genera preguntas, las preguntas lo movilizan e impelen al espectador a tomar decisiones sobre el vacío, pues no puede fundarlas en un conocimiento previo; el *acontecimiento* rompe con toda tradición de pensamiento. El cerebro busca entonces un origen. ¿Cuándo fue que pasó esto? ¿Cómo llegó esto ahí?⁹⁵ «Debe haber un origen», nos decimos. «El origen debe haber sucedido, siempre hay un origen material al que remitir todo acontecimiento, una razón», pensamos. Y el origen, la idea de un origen queda ahí, en suspenso, como un fantasma, como la *imagen-fantasma* de un origen que se da y se quita al mismo tiempo.

¿Cómo se da el *acontecimiento* entonces, si no hay origen? Habíamos dicho: el acontecimiento está en el *gesto* del autor. Pero ¿cómo ha de ser ese gesto? ¿Cómo se ha de conducir? ¿Cómo ha de mirar, tocar, oler... —un cómo que no será, en absoluto, un método, sino más bien un anti-método, una estrategia errática, una *postura*—? Es más, ¿quién es el autor? No podemos estar seguros de las intenciones de un cineasta, no podemos valorar la película según dichas intenciones. ¿Cuánto hay de inconsciente en cada encuadre, en cada movimiento de cámara? Las intenciones del autor no se filman,

⁹³ No es, no obstante, una huella de algo pasado, ya que el acontecimiento *nunca ha pasado*, más bien está pasando y su conclusión *siempre está por venir*, es un desafío lanzado al porvenir. La *imagen-fantasma* es, por paradójico que pueda sonar, la huella del futuro.

⁹⁴ Es importante retener este aspecto: la *imagen-fantasma* tendrá una relación radical con el cuerpo.

⁹⁵ La nave espacial de *Naturaleza muerta*.

no existen para nosotros⁹⁶. ¿Está el acontecimiento entonces en la mirada del espectador? Eso nos llevaría a afirmar que para cada espectador hay una película diferente, que la película sería algo de orden subjetivo. Que el *acontecimiento* sería algo de orden subjetivo. Pero ¿es eso lo que queremos decir?

Traigamos aquí de nuevo a Agamben y Lévinas: superar las dicotomías clásicas, sujeto-objeto entre ellas. El cine nos enseña a superar estas dicotomías porque ¿dónde y cuándo está la película? La película no es lo proyectado sobre la pantalla —objeto— ni lo impreso en la conciencia pasiva del espectador —sujeto—. La película no es algo subjetivo, tampoco objetivo, pues no hay mirada sin aquello mirado ni película sin ojos —e intenciones— que la miren. La película desafía la distinción objetivo-subjetivo. No hay nada puramente objetivo ni nada puramente subjetivo, todo es *en relación*. La película es tan subjetiva como objetiva; o ni una cosa ni la otra. La película está en otro lugar, *siempre en otro lugar*, y muta cada vez que es proyectada⁹⁷. Es la *imagen-fantasma* que habita entre el espectador y la pantalla; la *imagen-fantasma* es, de hecho, *la película pensándose a sí misma*.

Hemos visto que el nuevo medio digital puede ser suelo fértil para la *imagen-fantasma*, un buen lugar para llevar a cabo la hechicería, la invocación. No es el único lugar, pero es un lugar propicio. Aunque, si no es el único lugar, ha de haber algo que unifique todos esos lugares, todas los templos de la *imagen-fantasma*. Porque, de hecho, para toda ceremonia, tan importante como el lugar, es el amuleto o fetiche en el cual se encarna el dios. Y ese fetiche que es a la vez presencia y ausencia del dios, que es *imagen-fantasma*, va a ser, en el sortilegio del cine, *el cuerpo*.

Habiendo sido ayudante de dirección de Costa-Gavras, Wim Wenders y Jim Jarmusch e hija cinematográfica de Jaques Rivette, la parisina Claire Denis fue, ya desde sus primeras películas, heredera directa de la modernidad que retrata Deleuze en *La imagen-tiempo*. De hecho, lo primero que salta a la vista es una particularísima exploración del tiempo fílmico, el cual discurre casi musicalmente —la música es un elemento importantísimo de su cine— imprimiendo a las acciones unos ritmos muy determinados, en ciertas ocasiones extremadamente dilatados, mientras que en otras contundentemente elípticos, engullendo periodos temporales muy relevantes para lo que

⁹⁶ ¿Qué se filma entonces? Se filman, por supuesto, cuerpos.

⁹⁷ La película, claro está, es una *imagen-fantasma*. Aquí es, más que en cualquier otro lugar, donde reside la naturaleza fantasmática del cine, incluso su capacidad para resucitar a los muertos. Cada proyección es, de hecho, una aparición fantasmal.

sería una narración clásica; puede decirse en ocasiones, incluso, que las elipsis *son* la historia —por ejemplo, la flagrante elipsis de *L'intrus* [2004], momento bisagra de esta película doble, en la que Louis [Michel Subor] es operado y viaja a Asia—. Es decir, la temporalidad ha adquirido preponderancia por encima del suministro de información o la concatenación causa-efecto.

Pero, sin embargo, y pese a trazar líneas de continuidad con su tradición cinematográfica inmediata, el cine de Denis desafía a la modernidad en dos puntos clave: su íntima relación con el género y la fricción con respecto a la teoría del autor. Son preocupaciones, conscientes o inconscientes, que le vienen de los maestros con los que trabajó, por supuesto. Rivette, Wenders y Costa-Gavras son autores que, cada uno a su manera, han trabajado el enfoque genérico⁹⁸. Sin embargo, la postura del autor moderno con respecto al género siempre fue ambivalente. Mucho cine moderno puede adscribirse a uno u otro género, no obstante, nunca lo hace de manera unívoca —mezcla de géneros: el cine negro y la ciencia ficción en *Blade Runner* [Ridley Scott, 1982], por ejemplo—, a menudo lo hace con ironía —como en *Al final de la escapada* [*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960]— y siempre con un carácter muy autoconsciente y reflexivo. Sin embargo, en Denis no se trata ya de demostrar la insuficiencia del género como concepto clasificatorio ni de responder a la pregunta «¿qué es el western, o el melodrama, o el musical?», sino más bien cuestionarse «¿cómo puede lo genérico ser posible? ¿A partir de qué puede construirse lo genérico?»⁹⁹ (un enfoque muy parecido al que, por otro lado, tiene Paul Thomas Anderson, sobre todo en *Pozos de ambición* [*There will be blood*, 2007], que parte de una situación totalmente prelingüística para ir poco a poco constituyendo el género). O, lo que es lo mismo, se trata para ella de aproximar el género decididamente a la vida, y la vida es azarosa, a menudo absurda y sin dirección precisa, justo lo que el género no es. La vida es justo lo que fisura todo sistema. Gran parte de la fascinación que su cine puede provocar proviene de esta contradicción constitutiva.

El sistema de géneros fue, precisamente, uno de los pilares del clasicismo. Mediante un código más o menos laxo de componentes, las películas se clasificaban

⁹⁸ De hecho, pese ser uno de los pilares del clasicismo, el cine de autor nunca ha podido desembarazarse del género. Éste ha podido ser obviado o repensado, pero siempre se puede, por la propia naturaleza del sistema, encontrar elementos genéricos en una película moderna.

⁹⁹ En mi opinión, el enfoque benjaminiano flaquea precisamente en este punto. Para Benjamin, *desfetichizar* la imagen es retornarle su proceso de producción, hacerla volver a su origen material. Sin embargo, yo creo que no se trata tanto de efectuar la regresión hacia *el* origen —como situación inicial de pureza— como de *construir* para la imagen *un* origen, que ya no sería fuente de verdad, sino un origen falso, un no-origen, una negatividad del origen: carencia en el origen u origen por venir.

principalmente para su distribución —aunque los géneros fueron asumidos de la literatura mucho antes de que el cine fuese un entretenimiento a escala masiva—. Esto implicaba que, según a quien fuera dirigida, la película debía contar con determinados elementos necesariamente, que se fueron institucionalizando como pseudolenguaje. Aún hoy, las películas «de género» son aquellas que no proponen líneas de fuga de estos pseudolenguajes, sino que utilizan las vestiduras y patrones de este tipo de narración para, en sus mejores ejemplos, dar tal o cual discurso acerca de la situación social o cultural que vive el momento histórico, o, a escala más universal, para dar un punto de vista acerca del hombre mismo. Esto es algo que la crítica moderna supo ver: el género no estaba exento de una voluntad discursiva y, a menudo, panfletaria.

La crítica moderna vino del lado de la artificialidad del género, de su carácter de «vestidura». La moderna teoría del autor vino del lado del discurso, del punto de vista. Para los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma*, el autor era aquel que no se limitaba a transponer un texto en imágenes, como hacía el cine clásico con el guión, sino que, mediante imágenes, *pensaba*. No se trataba de que el contenido de la película transmitiera un mensaje contenido en un guión, sino que *la forma era el mensaje*. El cine debía ser un pensamiento en imágenes. Por supuesto, esto provocaba una fricción con la idea de género, de naturaleza tan codificada —y, por tanto, tan reacia a novedades estructurales—, para empezar porque, como ya hemos dicho, era algo heredado de la literatura, de ahí que se empiece a cuestionar, a estirar, incluso a rasgar en todo tipo de películas revolucionarias en lo que a forma fílmica se refiere, hasta el punto de que el género se vuelve ya no un pilar, sino un elemento de extrañeza en el cine moderno, cuando había sido lo más familiar en el clásico —salvo para algunas excepciones, como la segunda hornada de nuevos cineastas estadounidenses (tras la generación de Cassavetes), con Coppola y Cimino a la cabeza, para quienes el género sigue estando vivo en películas tales como *La puerta del cielo* [*Heaven's gate*, Michael Cimino, 1980] o *La conversación*, [*The conversation*, Francis Ford Coppola, 1974] (aunque en otros casos se perciba también su desgaste, como en el Scorsese de *Taxi driver* [1976])—.

Sin embargo, la autoría de Claire Denis se funda, ya desde sus primeras películas, aunque con más evidencia en las últimas, en un trabajo desde el género y más allá del género: melodrama familiar en *Nenette et Boni* [1996] o *J'ai pas sommeil* [1994], «women's pictures» en *Vendredi Soir* [2002], vampírico en *Trouble every day* [2001] o de espionaje en *L'intrus. Beau travail* [1999] fue la película que la lanzó a la

dimensión de gran cineasta. Como muestra de cine moderno podríamos extraer de ella muchos de los caracteres anteriormente citados: la divagación narrativa —las secuencias no siguen muchas veces un orden causal, sino que se suceden ante nosotros como miradas azarosas sobre una realidad—; el gusto por los instantes cualquiera en detrimento de los clímax; la inconclusión narrativa —por ejemplo, ¿dónde queda la relación amorosa entre Galoup [Denis Lavant] y Rahel [Adiatou Massidi]?—; la incorporación de escenas sin aparente justificación argumental —la escena final del baile solitario y paranoico de Galoup—; e, incluso, en el reparto, con actores como Michel Subor —que posteriormente actuaría también para ella en *L'intrus*, pero cuyo papel más célebre es el de Bruno Forestier en *El soldadito* [*Le petit soldat*, 1963] de Godard (la cita se completa con el hecho de que en *Beau travail* interpreta al Comandante Bruno Forestier)— y Denis Lavant —*alter ego* de Leos Carax en sus tres primeras películas, las más próximas a los presupuestos de la Nouvelle vague—.

Sin embargo, esta exploración de los entresijos cotidianos de un grupo de soldados franceses de maniobras en Djibouti, junto al mar rojo, pone de relieve más evidentemente que cualquier película anterior y posterior de Denis, la particular relación de nuestra cineasta con el género. No es ésta su película más hermética en lo narrativo (como sí es *L'intrus*, a la cual nos referiremos luego) pero sí la más revolucionaria en lo genérico. *Beau travail* es una película de guerra sin guerra. Pero constantemente vemos a los personajes prepararse para el combate, entrenarse, y muy en serio. Denis no utiliza las vestiduras del género para decir tal o cual cosa acerca de nada, sino que la película lucha constantemente por afirmarse como película bélica. Es un retrato de un *intervalo* entre guerras. Efectivamente, los soldados no hacen sino prepararse para el conflicto. Es una película de guerra sin guerra en la que la guerra verdaderamente está presente como anverso, como situación amenazante futura o pasada, que no conviene olvidar. La guerra está en *Beau travail*, aunque no esté; como *imagen-fantasma*.

Sin embargo, no hay acción y, cuando la hay, nos es privada su visión —como, por ejemplo, en el estallido del helicóptero—. En lugar de la sangre se nos muestra la sensualidad de los cuerpos de los soldados en sus prácticas bajo el sol africano; sensualidad y, a la vez, liturgia de los cuerpos, en unas coreografías casi rituales. También se nos muestra la sensualidad de unas jóvenes bailando en la discoteca, explorando y perfeccionando su poder de provocación ante el espejo. ¿Qué discurso hay, pues, en *Beau travail*? La vida, nada más. Simplemente la vida. No hay voluntad de decir algo sobre tal o cual guerra, ni siquiera sobre la guerra en abstracto (como sí lo

hay en una película en cierto sentido pariente de ésta, *Jarhead* [2005], de Sam Mendes). No se trata tampoco de juzgar la ineptitud de determinados hombres para el mando, ni la corrupción del poder militar. Se trata más bien de explorar la sensualidad y riqueza de la vida en un contexto en el que tan sólo esperaríamos muerte. Y eso se hace a través del *cuerpo*.

Dos años después, Denis filmaría *Trouble every day*, una extrañísima muestra de género vampírico. En ella podemos encontrar de nuevo todos los elementos «modernos» que ya vimos en *Beau travail* y algunos otros: acciones cotidianas, como asearse, hacer la cama o hacer turismo por París, adquieren protagonismo; la linealidad temporal se quiebra, los flashbacks asaltan la realidad sin solución de continuidad; el relato no acaba, o, mejor, acaba inconcluso, hay una apertura final del relato; aparecen personajes que no tienen peso en la trama y, tal como vienen, se van sin dejar una impronta relevante (como la mujer amiga de Shane [Aurore Clément] a la que June [Tricia Vessey] visita); también el uso de diferentes formatos de filmación. Asimismo, la exploración de lo genérico en la misma dirección y, por supuesto, el mismo poder de fascinación, acentuado si cabe por la magistral banda sonora, a cargo del grupo británico Tindersticks (como ya hemos dicho, la música es un elemento determinante en Denis).

La película se abre con un beso en un coche entre dos personajes que no volverán a aparecer. Este aislamiento hace que se vea como un beso abstracto, casi la idea misma de amor, y la película vendría a ser el desvelamiento de las fuerzas secretas que subyacen a ese beso inicial. Se nos presenta un trasvase deliberado entre la violencia y el deseo. En este sentido, *Trouble every day* tiene más voluntad discursiva que su anterior película, sin embargo no deja por ello de hacer estallar los límites de lo genérico. En realidad, ésta no tendría por qué ser una película de vampiros, puesto que quienes aquí se nos presenta no son vampiros, sino caníbales. Shane [Vincent Gallo] es capaz de caminar bajo la luz del sol y si renuncia al sexo con su mujer es para no comérsela. Han sufrido, tanto él como Coré [Béatrice Dalle], un proceso regresivo de deshumanización que los ha conducido a la licantropía y el insomnio —síntomas típicamente melancólicos—. Aunque no se comen literalmente a sus víctimas, sino que las destrozan y se bañan en su sangre. Denis vuelve con su mirada a explorar la sensualidad de los cuerpos, esta vez, no obstante, a través de un erotismo de la carne abierta.

Ahora bien, la película se nos presenta inequívocamente como vampírica. Los planos que denotan el deseo de los personajes son siempre de cuellos (la limpiadora del hotel perseguida por los pasillos [Florence Loiret], la mujer del autobús [Véra Chidyvar]...), en el beso inicial Denis corta el plano justo en el momento en que el amante [Alexandre Uzureau] acaricia con su mano el cuello de la chica [Myriam Theodoresco] y en la escena de Notre Dame Shane bromea con su mujer imitando a Nosferatu (por cierto, lo que hace inmediatamente después es sacarle una foto, en un comentario muy pertinente acerca de la naturaleza vampírica de la imagen). Por otro lado, es en el imaginario vampírico donde el deseo sexual está más presente relacionado con la sed de sangre. Asimismo, la «justificación» argumental es puramente de cine de género: joven y brillante científico experimenta consigo mismo llevado por su ambición, contrayendo así una enfermedad terrible. Por tanto, la pregunta que Denis parece tener en mente es, efectivamente, cómo sería posible la existencia de vampiros. ¿Qué condiciones tendría que cumplir una película que quisiese retratar una realidad vampírica? Denis parece haber renunciado a todo elemento mitológico para presentar un cuadro patológico que hiciese tal condición posible, de paso dando una visión del amor cuanto menos inquietante.

Por su parte, *L'intrus* es, sin duda, la película más digresiva y críptica de nuestra autora. Inspirada en un ensayo de Jean-Luc Nancy, en absoluto puede considerarse una adaptación¹⁰⁰. Más bien, este texto germinal le sirve a Denis como fuente de conceptos que poner en juego, algo así como la caja donde guardamos las piezas de un puzzle que no tiene forma definida, sino que cada vez puede hacerse de forma diferente. La película se debate entre lo familiar, lo intrusivo, el rechazo o la identidad al tiempo que atribuye a estos conceptos diferentes formas y los pone en juego en diferentes situaciones, explorando sus paradojas y correspondencias (por ejemplo, así como la casa de la montaña de Louis es habitada por un intruso, la chica joven, su propio cuerpo será habitado por un intruso, el corazón transplantado, y él mismo se convertirá en un intruso cuando se traslade a las islas en busca de su hijo; por otro lado, él será rechazado allí por su hijo, así como su cuerpo rechazará el corazón transplantado).

La deriva narrativa tan característica del cine moderno encuentra en esta película su máxima expresión. Y es que no sólo es el protagonista el que parece ir a la deriva,

¹⁰⁰ Recordemos el rechazo de la adaptación que proclamaron los cineastas modernos; aunque muchos de ellos hayan adaptado textos, incluso de autores clásicos, siempre ha sido desde una perspectiva peculiar, no académica, como es el caso de Rivette.

sino que la película misma, en su comienzo, deriva de personaje en personaje hasta encontrar a su protagonista: vemos a Golubeva en la cueva, después a Antoinette [Florence Loiret], después a Sidney [Grégoire Colin]... Así hasta dar con Louis, que será nuestro foco de atención no sin las ocasionales fluctuaciones por personajes adyacentes, como los interpretados por Béatrice Dalle, Bambou o Alex Descas. Y es que esto es algo muy característico de Denis, prestar atención a personajes no principales como si de hecho lo fueran, dotarlos de vida más allá de su función dentro de la trama; y también prestar atención al entorno, al enclave en el que se sitúa la cámara. De hecho, pese a ser una película de intriga, nuestra cineasta no duda en emplear tiempo en factores adyacentes a la narración principal, en detrimento de un cierto suspense o ritmo narrativo al uso, y las escenas no tienen concatenación causal, sino que se relacionan mediante vínculos difusos, como los que se establecen entre ciertas escenas «tonales» u oníricas (todas acaecidas sobre un manto de nieve) que nos asaltan sin avisar, escenas que resisten toda asimilación a una línea de sentido unívoca (¿son sueños?, ¿flashbacks tal vez?, ¿flashforwards?) y apuntan a una dispersión que favorece la multiplicidad de interpretaciones.

«Tus peores enemigos están en el interior. Escondidos en las sombras. Escondidos en el corazón.» Con estas palabras pronunciadas por esa extraña mujer, personificación de la idea de intrusión, interpretada por Katia Golubeva (en un personaje curiosamente, y no por casualidad, similar al que interpretó en *Pola X* [1999] para Leos Carax), se abre *L'intrus*. Y seguidamente asistimos a una escena en la aduana franco-suiza. El enclave en el que nos situamos de inicio alude al problema de la inmigración ilegal y la violación fronteriza («El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano», había dicho Nancy al comienzo de su texto¹⁰¹). Denis parece establecer así una correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el mundo y el hombre, idea en la que va a incidir durante todo el metraje, sobre todo en el elemento que más aproxima esta película al género de intriga: el complot.

Bajo la superficie de las imágenes parecen habitar redes a escala mundial de espionaje, trasplante de órganos —órganos transitando por el mundo como si tuviesen vida propia; toda un flujo de órganos bajo la superficie—... Nuestro protagonista forma, decididamente, parte de una de estas redes ocultas de las cuales no puede trazarse un

¹⁰¹ NANCY, Jean-Luc, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 11.

mapa preciso, aunque tengamos ciertas partes constitutivas. Aquí se pone en evidencia la filosofía del cuerpo de Denis, que es también la de Nancy: somos *cuerpo*, pero no nos es posible una visión omniabarcante del cuerpo, ésta sólo puede acceder a un conjunto de órganos. El *cuerpo*, como la *alteridad* de Lévinas, no puede reducirse a una totalidad finita. Nuestros órganos se han emancipado y circulan; pueden trasplantarse y no dejamos de ser nosotros. Tomados ese conjunto precario de órganos, ¿dónde está el *cuerpo*? El *cuerpo* está afuera, dice Nancy¹⁰². Es ese *cuerpo sin órganos* que proclamaba Artaud y teorizaban Deleuze y Guattari¹⁰³, un límite al que se tiende pero al que nunca se puede acceder. Lo mismo pasa en la película de Denis, ¿dónde está la red complotaria? En ninguna parte y por todo lados. La vemos en individuos —órganos— que nos asaltan por la calle o en un camino en la noche, pero está y, a la vez, no está ahí, siempre está en otro lado, como el *cuerpo*.

En la modernidad cinematográfica, el autor estaba llamado a ser quien, al margen de las grandes productoras, prescindiendo de la figura del guionista y valiéndose de tecnología asequible y equipos de producción reducidos, renovase el cine mediante una visión del mundo plasmada en imágenes. Así fueron apareciendo los Antonioni, Bergman, Rivette, Resnais, Godard... La historia es bien conocida. Sin embargo, como ya sucedió con el sistema de géneros, el cine de autor ha ido desgastándose con los años, tanto a nivel de su consistencia como propuesta alternativa como al nivel de la coherencia de sus presupuestos, pues hoy son ya muy pocas las convicciones que nos permiten organizar un discurso duradero.

Paradójicamente, el cine de autor ha ido convirtiéndose él mismo en un sistema, con un público asociado, habitual de una red de salas determinada. En nuestros días puede incluso hablarse de un cine «de género autoral», ese cine *de qualité* que triunfa en festivales y salas ‘alternativas’, llamado en ocasiones «comprometido» pero que no hace sino reproducir, bajo un aspecto de novedad, las fórmulas que un tipo de cine enarboló como revolucionarias pero que hoy ya no son sino eso, fórmulas —que con los años han ido constituyendo un pseudolenguaje genérico—. Algunos dirán que los ‘verdaderos’ autores siguen suponiendo una alternativa ‘real’ al cine de industria, pero tratar de defender la autoría de Rivette por encima de la de Michael Bay, basándose únicamente

¹⁰² A modo de paralelismo, recordemos aquel epígrafe, «la verdad está ahí afuera», que abría una de las series complotarias más célebres de la historia: *Expediente X* [*The X-Files*, Chris Carter, 1993-2002].

¹⁰³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.

en una visión del mundo reflejada en unas constantes a lo largo de una filmografía, no deja de ser una cuestión de gusto.

Podríamos pensar, asimismo, en una autoría radical que se moviera fuera del sistema de géneros y que llevara a cabo sus experiencias cinematográficas al margen de la industria. Pero ésta no deja de ser una posibilidad lógica sin realización efectiva. Toda película necesita una inversión, por pequeña que sea, y requiere de una difusión, por reducida que sea, para su visionado —y recordemos que no hay película propiamente dicha sin ser visionada—. Además, en términos de lenguaje, toda experiencia cinematográfica se sustenta en una cultura imaginaria anterior y es toda una quimera pensar que se puede crear un discurso fílmico desde la nada, prescindiendo de todo elemento genérico. Esto demuestra que la vieja teoría del autor, sustentada en el estudio de unas constantes de puesta en escena que se repetirían a lo largo de la carrera de un cineasta y marcarían su *estilo*, no supone una alternativa real al sistema de géneros sobre el que se sustenta la actividad industrial. Si la teoría del autor ha podido ser fagocitada por la industria es porque, en su origen, no representaba ese factor distintivo. ¿Existe alguna posibilidad de escapar a este sistema? ¿O bien hemos de rendirnos a los dictámenes de la industria que, finalmente, reducirán toda tentativa de novedad al discurso de lo Mismo?

Efectivamente, la industria acabará reduciendo toda novedad, está en su naturaleza; ése es el fundamento de todo sistema: metabolizar los elementos discordantes. Pero eso no invalida dichos elementos. No se trata de quererse mover al margen del sistema, sino *en* el margen del sistema. Otra vez volvemos a la estrategia godardiana del *en-medio*. Se trata de hacer estallar los límites, de trabajar la frontera. Es por eso que se hace necesaria una teoría del autor desde otra perspectiva. Más todavía si tenemos en cuenta el contexto crítico en el que la contemporaneidad se mueve. El mundo se ha vuelto tan elusivo que es imposible consolidar una visión personal acerca del mismo. Éste es el otro punto en el que la teoría del autor hace tiempo que zozobra: es muy difícil hoy extraer ya un discurso sólido de la trayectoria de un autor, sin obviar lagunas problemáticas, porque las verdades escasean y los discursos mutan. Y lo más positivo de este aspecto es que, tras la excesiva subjetivización del cine moderno, la fluidez del contexto contemporáneo está convirtiendo la voluntad de discurso en un signo de interrogación. Es tan difícil hoy formarse un punto de vista unívoco acerca de algo como eludir toda discursividad, pero esta voluntad discursiva se enfrenta al mundo, no ya en forma de tesis, sino de una pregunta; pregunta que rara vez recibe una

respuesta que no sea a su vez problemática. Esta perplejidad constitutiva de la actitud contemporánea hacia las cosas, en lugar de someterlas a los parámetros de una suposición, las está dejando aparecer tal cual, en su opacidad natural, desvelando en su naturaleza enigmática si se quiere¹⁰⁴.

El autor contemporáneo esquivo todo atisbo de constante autoral, fluye, busca, se dispersa... Cada película se escabulle a la anterior, no dibujan una trayectoria progresiva de consolidación de un estilo en función de una visión del mundo, sino el camino serpenteante de un artista en busca de un mundo que mirar, y del cual sólo quedan rastros. Ese mundo, en lo que a lo cinematográfico se refiere, es el cine moderno pero también el sistema clásico de géneros. Los autores contemporáneos se están dirigiendo de nuevo a lo genérico —Paul Thomas Anderson, David Lynch, David Fincher, Jim Jarmusch y, por supuesto, Claire Denis son sólo unos ejemplos—, así pues para una nueva teoría del autor haría falta estudiar el género y ver aquellos lugares en los que los nuevos autores lo están haciendo estallar, lo están sacando de sus goznes. El caso de Denis sitúa este problema en primera línea. Una nueva teoría del autor debería fundarse en un cambio de perspectiva: lo relevante no son ya las constantes de estilo, pues éstas dejan de lado las variables, tan importantes para las películas como el pretendido estilo. Pero es que ni siquiera las variables son lo más importante, sino las fisuras que un autor es capaz de producir en un género —o en cualquier otro sistema de referencia, como el de estrellas o el industrial—, incluso por accidente (recordemos: las intenciones de un autor no se filman). Lo relevante son las *imágenes-fantasma*, las imágenes inclasificables, inauditas, que hacen renacer al género como otro. Si el autor está llamado a ser una alternativa real al cine de industria, sólo puede serlo teniendo muy en cuenta al cine de industria, ni esquivándolo ni obviándolo. Como el autor ya no puede partir de un discurso homogéneo previo, la autoría, si ha de establecerse, no es sino a posteriori, cuando toda la obra ya ha cogido forma. En todo caso, la autoría será un residuo del *trabajo cinematográfico*. El estilo no sería, en última instancia, sino una contra-historia¹⁰⁵ de estas fisuras, la búsqueda consciente e inconsciente que conduce al cineasta a darse a sí mismo y al cine de nuevo una presencia.

¹⁰⁴ Y la cosa más enigmática de todas, por *tocarnos* tan de cerca, es el *cuerpo*.

¹⁰⁵ «Contra-historia» porque puede, por supuesto, variar con cada nueva revisión de la trayectoria del cineasta, pues aunque él no hiciese ya más películas y diese por concluida su obra, el cine seguiría vivo, y esta vida cuestionaría a cada paso las convicciones que hubiesen podido ser extraídas de análisis anteriores.

¿Cómo pueden generarse esas fisuras? ¿Cuál es la actitud, la postura que invoca el acontecimiento?

«El “estilo” o “escritura” de la mujer pone fuego a [...] los términos propios, a las formas bien construidas. Este “estilo” no privilegia la mirada sino que remite toda figura a su nacimiento, igualmente *táctil*. Allí se re-toca sin constituirse jamás, sin constituir una unidad. La *simultaneidad* sería lo suyo “propio”. Lo propio que no se detiene jamás en la posible identidad consigo misma de ninguna forma. Siempre *fluida*, sin olvidar los caracteres difícilmente idealizables de los fluidos: los frotamientos entre dos infinitamente vecinos que crean dinámica. Su “estilo” resiste a, y hace explotar, toda forma, figura, idea, concepto, sólidamente establecidos. Lo que no significa que su estilo no es nada, como lo dejaría creer una discursividad que no puede pensarlo. Pero su “estilo” no puede sostenerse como tesis, no puede ser objeto de una posición.»¹⁰⁶

En estas palabras de la pensadora belga Luce Irigaray podemos reconocer algunos de los trazos que hemos venido trabajando hasta el momento en lo que se refiere, por ejemplo, a la simultaneidad que explota el acontecimiento, la fluidez del discurso contemporáneo y la imposibilidad de defender un estilo anticipadamente. Pero hay algo más —que hemos, no obstante, venido intuyendo en la obra de Denis—: la remisión de toda figura a lo táctil, de toda imagen a al *cuerpo*. Un *cuerpo* que, sin embargo, ya no es cuerpo, sino suma de órganos, *corpus*¹⁰⁷; lo táctil es entonces patrimonio de la piel. Pero la piel remite al *cuerpo* —la piel es la que indica nuestra raza, dice algo acerca de nuestra consistencia como sujetos—, un *cuerpo* que, para Nancy, es exterioridad, un cuerpo vuelto hacia afuera, tanto morfo-fisiológicamente —transplantes, exposición anatómica— como ética y estéticamente, en nuestro comportamiento y gesto. La fragmentación del *cuerpo* en la imagen contemporánea no indica su precariedad sino su inasibilidad, su estar en otro lado. *No tenemos un cuerpo, somos un cuerpo*, dice el filósofo bordelés; no obstante, el *cuerpo* no está en nosotros, está ahí afuera, *en los otros*.

¹⁰⁶ IRIGARAY, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982, p. 76.

¹⁰⁷ «*Corpus*: un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras, suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, torsiones, calambres y lunares. Es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aun a título de cuerpo sin órganos, éste tiene al menos cien órganos, cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que yo no consigo totalizarse.» (NANCY, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires, La cebra, 2007, p. 23.)

En *S'en fout la mort* [Claire Denis, 1990], los personajes aparecen ante nosotros por primera vez como un mero relieve, una mancha de luz reflejada, un volumen en la penumbra. Esa es la primera aparición del *cuero*; después viene la palabra, que no remite, de nuevo, sino al *cuero*: «Soy un negro, y mi amigo es del mismo color», dice Dah [Isaach de Bankolé]. Es inevitable pensar en el «Yo, un negro» de Jean Rouch¹⁰⁸. El «Yo es otro», la fabulación, el «flagrante delito de ficcionar» que lleva a un personaje a dejar de ser él mismo, sin dejar de serlo, para ser otro se vehicula aquí en la formulación siguiente: «soy un cuerpo». El *cuero* no es sino otro, la exterioridad más radical, y, sin embargo, sigo siendo yo. El *cuero* es eso imposible que somos, el *acontecimiento* de nuestro ser.

Una *mirada femenina* es una mirada vuelta hacia el *cuero*, porque el *cuero* es ese elemento de disrupción. El *cuero* quiebra el sentido y a la vez genera sentido; es disruptivo y generativo, muerte y resurrección. Con Denis y Nancy estamos yendo un poco más allá de Lévinas porque, efectivamente, el cuerpo *es el rostro*, lo que nos lleva más allá; el *cuero* es lo que no se ve del cuerpo. El encuentro con la *alteridad* no es sino el encuentro con este cuerpo, el del amigo y el enemigo, pero también el propio, volcado, como está, hacia afuera, que ya no es una unidad articulada ni un origen, ni siquiera remite a un centro como origen. El *cuero* es, ya en su origen, *doble* —¿Qué son Dah y Jocelyn [Alex Descas] en *J'ai pas sommeil*, Shane y Coré en *Trouble every day*, los dos hijos de Louis [Grégoire Colin] en *L'intrus* sino un doble?— en el sentido que Artaud daba a esta palabra¹⁰⁹.

El origen, para Artaud, no es uno, es múltiple. El origen tiene ya un doble en el origen. El doble no es un doble secundario, sino necesario. Para que algo acontezca es necesaria la relación, la fragmentación, la huella del otro. Todo tiene su doble. No pretende designar una copia de una realidad autónoma, según la cual el original no sufre; no es una copia si establecemos una jerarquía. Es un doble de otra realidad que Artaud denomina «peligrosa y arquetípica» (el *cuero* es el mal, dice Artaud; «¿Por qué tuve que tenerte, Satán?», le dice la madre de Camille a su hijo en *J'ai Pas sommeil*: él, que es justamente el *cuero* como problema en esta película, como inadecuación). Es una realidad informe, no formada, sino produciéndose. La realidad arquetípica necesariamente es el paso al doble: el venir a la relación. Lo que da el ser de las cosas no su esencia o substancia, sino el venir a una relación: cambiarla es cambiar el ser de

¹⁰⁸ DELEUZE, 2004, p. 202-6.

¹⁰⁹ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

las cosas. ¿Qué son los cuerpos de los soldados en *Beau Travail*, moviéndose al unísono con un rigor meridiano, sino dobles los unos de los otros, en relación? ¿Qué es lo que se está jugando ahí sino un cruce de intensidades? ¿Qué son las peleas de gallos de *S'en fout la mort* sino ese baile de la muerte del *cuero* con su doble (y «gallos y hombres son lo mismo», como dice Dah mientras se entrena junto a Jocelyn, quien, a su vez, somete su cuerpo a los mismos preparativos que los de sus pájaros)? ¿Qué significa bailar con alguien —y en toda película de Denis se baila, y mucho—, así como hacer el amor con alguien —y todas las películas de Denis tienen una carga erótica intensa—, sino abandonar la ilusión del propio cuerpo como centro y entregarse al espacio intermedio entre los cuerpos, entregarse a la interacción?

No es que haya dos realidades, sino que lo múltiple de lo real ha sido tradicionalmente neutralizado por una única visión de la realidad, y lo múltiple se juega en el *cuero*, constantemente amenazado por la intrusión y el desgarró, y es precisamente el *cuero* lo que ha sido neutralizado. Y es precisamente el *cuero* lo que el cine de Denis libera a través de una «estilización de las actitudes» (como en las ya citadas coreografías de los soldados de *Beau travail*, y también de manera explícita en el puñetazo de Sentain a Galoup; en el modo en el que Vincent Gallo se conduce, como un zombie, o las actitudes felinas de Beatrice Dalle en *Trouble every day*; el hieratismo de Daiga [Yekaterina Golubeva], Camille y Théo —y en general de todos los personajes de Descas— en *J'ai Pas sommeil...*); estilización que, como diría Deleuze, hace aparecer al *cuero* como *signo*. Pero signo en el sentido que emplea este término Artaud: *el signo es cuerpo*, no como substancia, sino como cruce, como catalizador. Por eso un cuerpo es interrupción del sentido: sintomatiza, significa, pero no da respuestas. Cuando preguntamos al *cuero* qué significa estamos intentando neutralizar el signo, que siempre tiene una parte misteriosa, una posibilidad de significar otra cosa. Para Artaud, el signo es vacío. Cuanto más vacío, más signo. Frente a la autoridad del significado, que “borra” el signo, Artaud reclama que éste recobre su poder desmarcándose del significado. La significación es el poder del signo. También es lo que quiere Nancy: callar al *cuero*. La tradición occidental ha construido el *cuero* como unidad significante a partir de todo tipo de discursos —teológico, patológico, político, psicoanalítico...—, pero ¿cómo afectar al *cuero* en su aquí y ahora antes de darle un sentido, que no hace sino neutralizar su materialidad, su aquí y ahora? «¿Cómo

entonces *tocar al cuerpo*, en lugar de significarlo o hacerlo significar?»¹¹⁰. Ésa es la pregunta que trata de poner en juego, sin contestar del todo, el cine de Claire Denis.

Se trata no de dar una interpretación del cuerpo, sino de poner en juego el *cuerpo* como interrupción del sentido. La *imagen-fantasma* no es sino la imagen tomada como *cuerpo*. En un artículo ya clásico sobre Denis¹¹¹, Adrian Martin argumenta sobre la base del *cuerpo* como piedra angular de su cine según cuatro aspectos: la raza, el lugar que ocupa en lo social, como catalizador del deseo y como germen de una filosofía de la comunidad. No obstante, la importancia del cine de Denis descansa en el hecho de que al *cuerpo* se le está dejando ser, más allá de cualquier otra implicación social, primariamente lo que es: un interrogante. Ella no *dice* nada acerca del *cuerpo* — y ese «ella» aquí es importante, más allá de que Denis sea una mujer, porque el *no decir nada* es un rasgo muy femenino—, no hay en sus películas un discurso acerca del *cuerpo* —el cuerpo es esto, o aquello, o lo de más allá— sino que en ellas se deja ser al *cuerpo*; como mucho hay indicios acerca del *cuerpo*, el discurso lo ponemos, indirectamente, quienes escribimos acerca de su cine. Y en ese dejar ser reside verdaderamente la cualidad fantasmática del *cuerpo*: lo fantasmático no es un cuerpo velado, sino la materialidad más pura del *cuerpo*. Por eso en Denis no hay reencuadres, velos ni cristales esmerilados que se interpongan entre la mirada y el *cuerpo* y lo vuelvan etéreo, desmaterializado —como sucede en gran parte del cine moderno: las brumas, la lluvia, las miradas a través de la ventana, las composiciones opresivas...—. El fantasma no es transparente, todo lo contrario: tiene un resto de opacidad.

También en este artículo, Martin nos dice que un cine del *cuerpo* no es, «por supuesto», la esencia del cine. Siguiendo en cierta medida a Deleuze, aboga también por ese otro lado que quisieron distinguir en el cine moderno, el lado del pensamiento¹¹². Sin embargo, no hay un cine del pensamiento y un cine del *cuerpo*. Porque el *cuerpo* es tan físico como metafísico; no es sino lo que fuerza al pensamiento a salir de sí mismo y el pensamiento sólo será verdaderamente pensamiento cuando se tome a sí mismo como *cuerpo*, es decir, como una exterioridad. El cine del *cuerpo* es cine del pensamiento pues sólo pensando lo impensado pensamos. Es también Deleuze el que dice: «El *cuerpo* ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe

¹¹⁰ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena libros, 2003, p. 12.

¹¹¹ MARTIN, Adrian, «Ticket to ride: Claire Denis and the cinema of the body», en <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/claire-denis.html>.

¹¹² «“Dadme un cerebro” sería la otra figura del cine moderno. Es un cine intelectual, a diferencia del cine físico.» (DELEUZE, 2004, p. 270.)

superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. [...] Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del *cuero*, sus posturas.»¹¹³

¿Por qué el digital es un terreno propicio para la *imagen-fantasma*? Porque el digital es precisamente un cine fuera del cine (¿es cine o no lo es?); el cine desde la exterioridad. El digital es por propia naturaleza la exterioridad del cine en su propio seno; es la forma privilegiada del *cine-cuerpo*, el cine pensándose a sí mismo desde afuera. Lo cual no quiere decir que sea la única vía de acceso a la exterioridad. Todo cine que se tome a sí mismo como *cuero*, como entidad no totalizable, no unificable sintéticamente, como interrogante, es un cine que se mira desde afuera.

Y, por supuesto, ha habido un cine del *cuero* antes de Denis —el de Cassavetes quizá sean su mejor antecedente—, sólo que ella lo pone en escena en un contexto de cine de género, y ahí vemos al *cuero* generando la interrupción directamente en la pantalla. En el cine de Denis el *cuero* rasga el género —el sistema— al tiempo que aparece —y se sustrae— como elemento subversivo. El cine de Denis reduce al máximo el *intervalo* entre el *cuero* y el género. No es necesario ninguna apelación a una tradición contra la que se posicione, o un estudio comparativo, el cuerpo está ahí mismo ejerciendo su función: *arañar la imagen dogmática del pensamiento*, que diría Deleuze. El género representa, mejor que cualquier otro elemento cinematográfico, esa imagen, y el *cuero* no es sino *la nueva imagen del pensamiento* que tanto él como Nietzsche reclamaban. La importancia de cineastas como Denis —como Lynch, Jarmusch o Cronenberg— es que en su obra la eterna guerra del *cuero* contra el género se sitúa en primer plano, se pone en escena directamente esa batalla donde se libera la fuerza del cine: su capacidad de romper con el sentido para inaugurar nuevos sentidos. Ahí es donde el *cuero* se yergue fantasmáticamente en ese *acontecimiento* imposible de su confrontación con un género que quiere adocencarlo y contra el cual se rebela, un sentido que quiere imponérsele y al cual interrumpe.

La *mirada femenina* está en esta simultaneidad de elementos heterogéneos. El cine de autor es de una vocación tan masculina como el sistema de géneros. Sólo una *mirada femenina* nos relanza más allá de la *imagen-tiempo*, y una *mirada femenina* pasa

¹¹³ DELEUZE, 2004, p. 251.

por el trabajo con el *cuerpo*. Aproximar el cine a la vida significa confrontar el género con el *cuerpo*.

«Constituir los cuerpos y, con ello, volver a darnos creencia en el mundo, devolvernos la razón... Es dudoso que el cine baste para ello; pero si el mundo se ha convertido en un mal cine, en el que ya no creemos, ¿no contribuirá un cine verdadero a que recobremos razones para creer en el mundo y en los cuerpos eclipsados?»

Y Deleuze añade: «El precio a pagar, tanto en el cine como fuera de él, fue siempre un enfrentamiento con la locura»¹¹⁴, con la *melancolía*, podríamos decir nosotros. Pues la *mirada femenina* está íntimamente emparentada con esa patología creadora que hoy hemos perdido, paralelamente a nuestra pérdida de esperanza en el mundo y la inflación de la imagen publicitaria. Ya quedan pocas mujeres, como quedan pocas imágenes y pocos sujetos melancólicos. Y no se trata de «elaborar una nueva teoría en la cual la mujer sería el *sujeto* o el *objeto*, sino de refrenar la maquinaria teórica misma, de suspender la pretensión de producir verdad y un sentido demasiado unívocos»¹¹⁵. La ambigüedad de lo femenino es la llave que abre todas las puertas «en tanto que se trata sobre todo de otra economía, que desvía la linealidad de un proyecto, que mina el objeto-fin de un deseo, que hace explotar la polarización en un solo goce, que perturba la fidelidad a un solo discurso...»

«De ahí deriva, indudablemente, que se la llame antojadiza, incomprensible, agitada, caprichosa... Sin llegar a evocar su lenguaje, en el que “ella” se dirige hacia todos los sentidos sin que “él” señale allí la coherencia de ningún sentido. Palabras contradictorias, un poco locas para la lógica de la razón, inaudibles para quien las escucha con redes preconcebidas, con un código preparado de antemano. Es que también en su decir —por lo menos cuando osa hacerlo— la mujer se re-toca todo el tiempo. Ella se separa apenas de sí misma mediante un balbuceo, una exclamación, una semi-confidencia, una frase dejada en suspenso... Cuando la retoma, es para volver a partir desde otro lado. Desde otro punto de placer o de dolor. Sería necesario escucharla con otro oído como “otro sentido” *tejiéndose permanentemente, abrazándose a las palabras, pero también deshaciéndose para no quedar fijado, congelado*. Porque si “ella” dice eso, ya no es más idéntico a lo que ella quiere decir. No es jamás idéntico a nada, por otra parte, es más bien contiguo. *Eso toca (a)*. Y cuando se aleja demasiado de esa proximidad, ella corta y recomienza desde cero.»¹¹⁶

¹¹⁴ DELEUZE, 2004, p. 266.

¹¹⁵ IRIGARAY, p. 75.

¹¹⁶ IRIGARAY, p. 28.

El cine de Denis es un constante cortar y recomenzar desde cero para evitar identidades y coagulaciones excesivas¹¹⁷, un trastornar los elementos codificados de todo pseudolenguaje cinematográfico. Como dice Adrian Martin en su artículo, «the characteristic richness —the signature, almost— of the cinema of Claire Denis comes from the way she seems to *enlarge the interval* between these familiar elements; and from her uncanny knack of making each of these elements, and their conventional strategies, newly strange, porous, held in a state of suspension or self-questioning.»¹¹⁸ Pero lo que Martin llama «ensanchar el intervalo» no es sino poner en conexión directa elementos muy distanciados entre sí en el espectro de las posibilidades cinematográficas, como son el género y el *cuerpo*.

¹¹⁷ «Often I do a first draft that has no gaps and then I feel it doesn't sound musical or interesting to me. So then I cut, because I think it is important to cut before the editing room. It is important to cut already in the script. Maybe I'm wrong, but I do it because I think it is more dangerous, in a way.» (SMITH, Damon, «*L'intrus*: an interview with Claire Denis», en http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/35/claire_denis_interview.html) ¿Qué es este «cortar ya desde el guión» sino apostar al máximo por la simultaneidad de elementos distantes entre sí; apostar por el *acontecimiento*?

¹¹⁸ MARTIN, Op. Cit.

Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes no hemos constituido un sistema, hemos descrito un itinerario. Partimos con un objetivo definido, hallar una salida al estado enquistado de la imaginación, y empezamos por buscar una imagen que tuviese el poder de sacarnos de la economía de lo Mismo. Creímos encontrarla en la *imagen-fantasma*, aquella imagen que no pertenece a un pasado perdido, sino que conserva en su seno la huella del futuro: que es siempre una imagen por venir pues nada anula su enigma constitutivo. Su aparición es siempre una incógnita. Después nos centramos en esa aparición, que nos apareció como desaparición. Salimos al encuentro del *acontecimiento* como fuente de la *imagen-fantasma* y encontramos que cada encuentro era también un desencuentro, y a cada nuevo desencuentro el pensamiento se reactivaba y relanzaba en nuevas direcciones. Era la preeminencia del sinsentido radical sobre la línea de sentido unívoco que quería desde la Modernidad gobernar la Historia. Analizamos cómo el cine ha invocado la *imagen-fantasma* por la vía del *acontecimiento* —esa simultaneidad heterogénea—, cómo Vertov, Godard, Zhang Ke y Lynch nos hacían caminar caminos que no pueden caminarsse jamás y, en su expresión límite, ver directamente el *rostro* del sinsentido radical del que se nutre el *acontecimiento*. Por último, de la mano de Denis nos dimos cuenta que el *rostro* era en realidad de cuerpo entero, entendido como *corpus*, como colección de órganos en una entidad no totalizable. Entendimos que la *imagen-fantasma* acontece gracias a una cierta postura, la de la exterioridad. El cine, como el pensamiento, sólo son tales cuando desde lo invisible —y lo inaudible— y desde lo impensado vuelven sobre sí y se retoman, se estiran y desfiguran, se hacen renacer. Es por ello que reclamábamos una nueva actitud crítica, que no buscara continuidades sino soluciones de continuidad y construyera a partir de la fisura y no de la adecuación a una tradición.

Queríamos, en definitiva, buscar una salida, cuando, en realidad, la salida está por todas partes, es sólo que la tenemos tan cerca de los ojos que somos incapaces de verla. Decíamos en la introducción que, en este trabajo, se trataba de «dar una propuesta crítica de caracterización de un tipo de imagen particular que puede liberarnos de la parálisis», y estábamos equivocados. No hay una imagen «particular» que pueda sacarnos de la parálisis, toda imagen puede hacerlo. Desde el principio hemos venido distinguiendo dos tipos de imágenes, las que desarrollaban su potencial fantasmal y las

que no. ¿Por qué no dejar de llamar imagen a una de las dos, en favor de una mayor claridad expositiva? Porque toda imagen conserva un potencial fantasmal, si es verdaderamente desgajada del poder que puede estar neutralizándolo. Efectivamente hay imágenes menos ligadas a una tradición o a unos modos de hacer determinados, imágenes menos presa de los intereses propagandísticos o comerciales, pero toda imagen conserva dentro de sí, *en el entre-sí*, la impronta de la Esfinge. Se trata, pues, de liberar dicha impronta a través de la tarea crítica, de ponerla en circulación. Ya lo hemos dicho: identificar los puntos en los que una imagen puede quebrar la tradición que la encadena y hacerlos estallar, reventar las juntas que hacen al edificio conceptual del sistema algo excesivamente rígido, convenientemente dócil y acomodaticio.

Y todo ello no sólo por mor de un cine mejor, sino como salida de un estado enquistado de la vida y el pensamiento. En toda imagen hay un fantasma latente. Lo fantasmático habita en la imagen porque está en su naturaleza, nació de ahí: la imagen es una presencia ausente. No obstante, se hace imperativo un cambio de actitud para sacar el fantasma a la luz, para reintroducir un poco de oscuridad en la luz. La imagen abandonada al libre mercado de la moda ahoga al fantasma, y es tarea de la crítica arrancar la imagen de las garras del poder y el dinero y estirarla, deformarla, desubicarla y jugar, jugar con ella hasta hacerla estallar, y vuelta a empezar. Hay más en la imagen de lo que se puede llegar a ver. Y la crítica no puede contentarse con interpretar la imagen según parámetros históricos, sociológicos o psicoanalíticos, sino que ha de hacer justo lo contrario: identificar las fisuras y ensancharlas para, precisamente, mostrar la insuficiencia de toda interpretación.

Este trabajo no pretendió nunca dar con 'la clave' o la solución. El concepto de *imagen-fantasma* no nos salvará de nada, no es ninguna llave hacia el futuro. La *imagen-fantasma* sólo es tal en el proceso mismo de darse, de generar pensamiento, nuevas imágenes. El concepto es una coagulación del sentido. El concepto no tiene ningún poder si no está en movimiento. Ha de entrar en relación, venir a la relación para volver como otro, un poco como era antes pero no del todo.

A veces pasa que uno, llevado por un presentimiento o por algún centelleo anda merodeando por algún lugar del pensamiento, anda como a tientas porque por ahí no ha estado nunca, buscando a lo que agarrarse, para superar un poco ese vértigo del pensar sin objeto y poder construir algo —es interesante tener en cuenta, no obstante, que de hecho ésta es la fase en la que más se piensa, este andar a tientas es la lucha del

pensamiento por superarse, y eso es precisamente aquello en lo que consiste el pensamiento mismo—. La cuestión es que ese «algo» a lo que agarrarse suele venir en forma de concepto, quizá heredado, que se sitúa como centro de la reflexión y alrededor del cual empiezan a edificarse las hipótesis, las tesis, las teorías... Ahora bien, es fundamental si queremos seguir pensando tomar dichos conceptos como un centro vacío, no aceptarlos tal y como nos vienen, porque los conceptos traen mucha parafernalia detrás, normalmente parafernalia que puede llevarnos por mal camino.

No fue nunca mi objetivo dar una definición de *imagen-fantasma*, decir de ésta que es esto o aquello, sino más bien confrontarla con la imagen publicitaria, con la imagen digital, con el *cuerpo*. Al lector le ha podido resultar difícil establecer una cierta jerarquía: ¿qué fue primero, el *acontecimiento*, la *imagen-fantasma*, el *cuerpo*? De hecho, si todo ha quedado categóricamente estructurado es porque en algo hemos fallado, no hemos logrado la sincronía. Y es que no hay jerarquías en nuestra investigación, hay un orden expositivo pero no un árbol conceptual. Los conceptos viven en un mismo plano y juntos van a la deriva, interrelacionándose, mutando todos cuando uno lo hace, y desplazándose afectando a sus adyacentes¹¹⁹. Quizá por casualidad, o conducido por algún tipo de locura, el pensador dio primero con la *imagen-fantasma* y entonces el *acontecimiento* y el *cuerpo* reclamaron su lugar, salieron al paso. Pero la *imagen-fantasma* no es el origen que generó los otros conceptos, tan sólo la intuición fundadora de este trabajo. Trabajo que llega a sus últimas líneas pero no a su final, pues el auténtico trabajo empieza ahora.

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Bibliografía.

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 1995.

BAUMAN, Zygmunt, «Turistas y vagabundos», en *La globalización: consecuencias humanas*, Buenos Aires, FCE, 1999.

BROWN, Alifeleti, «*Histoire(s) du cinèma*», en <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/08/46/histoires-cinema.html>.

ARENDT, Hannah, «Historia e inmortalidad», en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995.

ARTAUD, Antonin, «Brujería y cine», en *El cine*, Madrid, Alianza, 2002.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», «Tesis sobre filosofía de la historia, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992

CRONIN, Paul, Ed., *Herzog on Herzog*, Londres, Faber and Faber, 2002.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2001.

FREUD, Sigmunt, «Duelo y melancolía», en *Obras completas*, Tomo II, XCIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

HEIDEGGER, Martin, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

HERZOG, Werner, *Del caminar sobre hielo*, Barcelona, La tempestad, 2003.

IRIGARAY, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982.

KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1977.

LÉVINAS, Emmanuel, *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado Libros, 2000(a).

LÉVINAS, Emmanuel, *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000(b).

MANOVICH, Lev, «The poetics of augmented space», en www.manovich.net/DOCS/Augmented_2005.doc.

MARTIN, Adrian, «Ticket to ride: Claire Denis and the cinema of the body», en <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/claire-denis.html>. Existe traducción castellana en ARROBA, Álvaro (Ed.), *Claire Denis: fusión fría*, Gijón, Festival internacional de Gijón, 2005.

NANCY, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires, La cebra, 2007.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena libros, 2003.

NANCY, Jean-Luc, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

SHAFTO, Sally, «On Painting and History in Godard's *Histoire(s) du cinéma*», en <http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>.

SMITH, Damon, «*L'intrus*: an interview with Claire Denis», en http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/35/claire_denis_interview.html