

*En este trabajo, Nicole Brenez repasa distintas etapas en las teorías del cine, con autores cuyas propuestas abrieron una brecha estimulante para pensar las imágenes. En la “ruptura epistemológica” que sucesivos post abrieron en la teoría filmica francesa a lo largo de los años ochenta, Brenez encuentra argumentos que aportan a su teoría de la “figuración”. Los “problemas figurales” que la ocupan desde su tesis doctoral, expanden en este escrito los argumentos sobre la acción de las huellas y las figuras que en el cine traman un repertorio renovado de espacios, lugares, movimientos, gestos, mundos y cuerpos. Con imaginación y rigor reúne nombres de su panteón teórico con el análisis de algunas matrices figurativas en realizadores tan diversos como Abel Ferrara, Rainer Fassbinder, Philippe Garrel, John Cassavetes y Jean-Luc Godard, una lista que junto a otros numerosos elementos en apoyo a sus proposición central desplegará más tarde en su libro-suma, *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma* (De Boeck Université, 2000, 468 páginas).*

El viaje absoluto

Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine

Nicole Brenez

Cronologías de lo actual

Hay ciertas ideas, ciertas formulaciones ya antiguas (a escala del cine) que nos llegan recién hoy, y que como permanecieron en secreto, parecen muy nuevas al mismo tiempo que cargan con una historia, una clara historia de censura política, historia misteriosa de los juicios sobre gustos. En la actualidad nos dedicamos a dos conjuntos de reflexiones que datan de comienzos de siglo: en primer lugar, las observaciones sobre el cine de Meyerhold, que asiste con entusiasmo y melancolía al

ascenso potencial de lo cinematográfico en la invención actoral. Meyerhold, el maestro de Eisenstein, tuvo un papel único en los lazos históricos y estéticos que se tejieron entre el teatro y el cine; esto nos proporciona textos mayores sobre el juego del actor y sobre la estilística del gesto, esa materia eminentemente cinematográfica que sigue aún sin ser ampliamente pensadas. En Meyerhold se despliega un pensamiento de lo figural que considera el juego del actor según cortes inéditos, resultados de un largo trabajo basado al mismo tiempo en el cuerpo y en la mirada. Meyerhold llega a los entretelones de un ballet de Fokine, con el fin de estudiar más de cerca un traje de montañés del Cáucaso, ocasión que le permite a ese espectador incisivo mostrar que el cuerpo no se amolda a la forma de la silueta: “Había mucha tela gruesa, rellenos, y el diablo sabrá qué cosas más, lo cual no me impidió ver durante el espectáculo todas las líneas del cuerpo¹”. ¿Cómo no pensar en las múltiples fórmulas de Godard sobre las aplicaciones extra cinematográficas del cine al leer esta observación: “Cuando monté *La Dama de las camelias*, soñaba con un piloto que, después de haber visto mi espectáculo, pilotearía mejor su aparato²”? Así como para comprender la construcción de *Tiempos modernos*, Meyerhold necesitaba un artículo olvidado de Lessing sobre la estructura del epigrama³, en nuestro caso podemos recurrir a Meyerhold para encarar algo de lo que – en el trabajo del actor- tiene que ver con la experimentación, la *vitamina*, como expresa él mismo a raíz de la canción popular.

Luego están los textos de Vachel Lindsay. “Disculpen mi atraso. Acabo de terminar mi libro destinado a los ciegos, *El Arte del Cine*⁴”. Poeta estadounidense cuya escritura trabaja el campo del cine con una gran diversidad (para dar algunos ejemplos, escribió poemas sobre las actrices, tales como *Mae Marsh, Motion Picture Actress*, o incluso *Songs Based On American Hieroglyphics, Cartoons, and Motion Pictures*), Vachel

¹ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo IV, 1936-1940, editados y traducidos por Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 321.

² *Id.*, p. 327.

³ *Id.*, p. 83.

⁴ Vachel Lindsay, carta a Ms. Montague, 16 septiembre de 1915, Archivos de la University of West Virginia, citada por Marc Chènetier, *De la caverne à la pyramide. Écrits sur le cinéma de Vachel Lindsay, 1914-1924*, manuscrito sin paginar.

Lindsay inaugura en los Estados Unidos nada menos que dos tradiciones: la de los grandes críticos de películas (Balázs, Delluc, Kracauer ... hasta Serge Daney, la fila de los pensadores de lo inmediato; Lindsay era periodista en *The New Republic*) y la de los teóricos en el sentido tradicional del término: Lindsay fue capaz de elaborar un sistema estético del cine al mismo tiempo que lo descubría, en tanto que espectador entusiasta. *The Art of the Moving Pictures* (1915⁵) construye un amplio sistema comparativo –cómo el cine se apropia de las otras artes- trayendo como consecuencia la producción de un cierto número de categorías analíticas que alimentan una tesis principal: el cine inventa nuevas modalidades de lo visible. (De ahí la fórmula alegre e irónica con la cual presenta su libro). El cine reformula el mundo a través de la luz y de efectos rítmicos, la



teoría pensará las películas en términos de Esplendor y de Velocidad. “Las palabras clave del teatro son pasión y carácter; las del cine, esplendor y velocidad”. ¿Qué es lo que sigue siendo radicalmente actual en las reflexiones de Lindsay, que transforman esas páginas olvidadas, y sin embargo tan hermosas y alegres, tan activas en la historia del cine

(Griffith distribuía *The Art of the Moving Pictures* a sus actores), en textos finalmente legibles, en textos indispensables? Y otra pregunta más, para poner la respuesta en perspectiva: ¿Cómo hablar de un cambio teórico radical, cuando Lindsay fue el primer analista de cine?

De hecho, la historia de las teorías del cine requiere ser repensada a partir de Vachel Lindsay, à partir de lo que él mismo denomina su propuesta: “Mi propuesta de

⁵ Mc Millan — Citamos a Lindsay en la traducción inédita del profesor Marc Chènetier, quien llevó a cabo una edición crítica de los textos de Vachel Lindsay sobre el cine, textos que para algunos son inéditos en inglés.

conjunto, es que los Estados Unidos son una película prodigiosa”. Si Vachel Lindsay tendió un lazo, que se ha roto, con el cual se reanuda lo que hay de contemporáneo en las teorías de hoy, es porque él no pensó el cine como un reflejo simple, la repetición de algo que ya existía, sino como la emergencia de una actividad visionaria crítica. Para él, el cine es ese arte que hace que las imágenes sean capaces primero de realzar la estructura del presente –al ver a Douglas Fairbanks actuar en *El Ladrón de Bagdad*, podemos comprender la *idea de América*, que es la de “destruir la fracción de segundo de descanso que hay entre dos latidos de corazón”- y luego anticipar dos fenómenos que vendrán, y que un análisis figurativo restituirá inmediatamente. Por ejemplo, a raíz de la representación de la multitud en las películas, en ciertas observaciones que forman díptico con lo que diez años más tarde escribirán los cineastas soviéticos o Walter Benjamin, Lindsay profetiza: “si escudriñamos -como hacen algunos de nosotros- la Pantalla Espejo, podemos animarnos a dirigir la mirada hacia aquellos tiempos en que las calles, acarreado su flota de hombres, se volverán sagradas a los ojos de todos, en imágenes y en hechos”. De manera tal que el cine, mucho más que una técnica de alto poder eurístico, es *un pensamiento*, pensamiento a base de propiedades visuales (el esplendor) y de tiempo (la velocidad), *que produce humanidad*. (Por el contrario, Lindsay escribe: “dicho libro quiere luchar contra lo que la fotografía sin disciplina produce de no-humanidad.”) Y es esta idea fundamentalmente moral, de un cine con poder político perspectivo y responsabilidad figural, lo que entronca a Lindsay con las reflexiones de hoy sobre el cine, las de Deleuze, de Daney, de Schefer, de los Straub o de Godard⁶. Tanto los teóricos como los cineastas basan una parte de su meditación escrita o fílmica en dos premisas comunes, que Lindsay habrá argumentado en forma lintera a las teorías del cine: la idea de que la película, al no imitar un referente sino dejar surgir lo real, puede eventualmente dar el mundo; la idea corolario de que una imagen no es un fantasma plástico sino un principio dinámico, dotado de potencias que requieren ser desplegadas y reflexionadas. He aquí la fuente

⁶ William D. Routt desarrolló la comparación entre el sistema de Vachel Lindsay y el de Gilles Deleuze en « The Mad Poet Dwells in Images », *The Madness of Cinema*, <http://www.latrobe.edu.au/www/artmedia/bill/madness>, 1997.

de los tres ejes de teorización mayores que caracterizan los pensamientos contemporáneos: el trabajo sobre las potencias de la imagen, sobre la figurabilidad del sujeto, y sobre las relaciones pensables de lo cinematográfico a la Historia.

... *Una acumulación de caídas de agua, de pararrayos...*⁷

Porque volvió a considerar por completo la cuestión de la analogía en el cine, al comienzo era Jean Louis Schefer. En 1980, Schefer publica tres textos dedicados en parte o en su totalidad al cine: *L'Homme ordinaire du cinéma* (Cahiers du Cinéma/Gallimard), *L'image, la mort, la mémoire* (con Raul Ruiz, Ça Cinéma, Albatros) y *La Lumière et la Proie, Anatomies d'une figure religieuse – Le Corrège 1526* (Albatros). A esto hay que agregarle cuatro artículos que aparecieron en el número extraordinario de los *Cahiers du Cinéma*, titulado “Monstress”, realizado bajo la dirección de Pascal Bonitzer. Para describir aquello de lo que habla, Jean Louis Schefer inventó una nueva sintaxis, de manera tal que cuando uno cree poder aferrarse razonablemente a la firmeza de una tesis principal, en favor de un falso empalme gramatical, la idea se escapa de repente y se reanuda el movimiento, aspira al lector y lo deja dar vueltas en el texto a la manera de un pequeño trompo. Esta estilística de lo inasequible concluye en la prueba misma de lo que la elaboración teórica construye: la descripción de las relaciones de desconocido que el cine instaura entre el sujeto y su experiencia (del mundo, de los otros, de la imagen). Según Jean Louis Schefer, el cine tiene lugar como un conjunto (no sistemático sólo en apariencia) de pruebas de la extrañeza: llega simultáneamente como “el efecto de alteridad del mundo⁸”, y como la fecundidad de lo desconocido en el corazón mismo de lo íntimo. Pero este íntimo se vuelve el lugar más precario, no es más que un cebo de interioridad que el cine

⁷ ... “toda descripción, toda figuración literal de un hombre se transforma en una acumulación de caídas de agua, de pararrayos, de paisajes, de pájaros, etc.” S.M. Eisenstein, « Manuscrito de Stuttgart », 1929, traducido y presentado por François Albéra en *Eisenstein et le Constructivisme russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990, p. 86.

⁸ “... el cine hace visible el efecto de alteridad del mundo” (en *L'image, la mort, la mémoire*, op. cit., p. 47)

transforma en precipitado de angustia, a fuerza de dirigirse al cuerpo veleidoso “aún más desconocido” del espectador (ese hombre que se dice ordinario, a quien Schefer describe a veces como vampiro, y otras como ángel de la guarda⁹), del cual solicita ante todo la afasia y el miedo. “He intentado explicar cómo el cine estaba



en nosotros, a la manera de una última habitación en donde darían vueltas a la vez la esperanza y el fantasma de una historia interior...¹⁰” Para Jean Louis Schefer, el cine no es ni un mundo, ni un saber, y menos aún un corpus de películas, sino un fenómeno: el trabajo problemático de la desproporción. Por ejemplo, es la desproporción de visible, que me retira mi cuerpo y lo metamorfosea en “conciencia experimental”; es la desproporción de sentido, que introduce una fábula de muerte en el cuadro, lo despega de su escena para proyectarlo en el tiempo y en el borrado (capítulo “Film” de *La lumière et la proie*); es la improporción final, que no sintetizará todos los “hombrecillos” que presenta la pantalla en una última lección sobre lo extraño: es el tiempo, el monstruo.

En este sentido hay que entender la afirmación según la cual la analogía es “evidentemente” una aberración (lógica, óptica)¹¹. No existe nada, en el antes o en el presente del cine, a lo cual éste sea analógico, no existe otra cosa que el gran

⁹ “cette soudaine levée en nous d’une existence fantomale, d’un vampire inattendu...” (“esa repentina liberación en nosotros de una existencia fantasmal, de un vampiro inesperado...») (*L’Homme ordinaire*, p. 113); « ...comme un ange gardien qui assisterait le spectateur et qui serait le lieu idéal, le lieu à peine projeté de réalisation d’un corps percevant comme tel, dont on sait qu’il n’est qu’une chimère du corps vivant. » (“... como un ángel de la guarda que asistiría al espectador y que sería el lugar ideal, el lugar apenas proyectado de realización de un cuerpo que percibe como tal, que sabemos que no es más que una quimera del cuerpo viviente.”) (*L’image, la mort, la mémoire*, op. cit., p. 67).

¹⁰ *L’Homme ordinaire*, p. 17.

¹¹ “... la noción de analogía es evidentemente, lógicamente, una ‘aberración’ en el sentido propio del término.” Citado en el análisis de Jean-Louis Leutrat a raíz de la obra de Schefer, en *Kaleidoscope*, P.U.L., 1988, p. 131.

problema de la semejanza (que sin duda es el verdadero sujeto de Schefer), es decir de lo que a pesar de todo alía los términos de la desproporción. Pura prueba de la diversidad, el cine nos presentó un “pliego según el cual entraba en nosotros toda la variación (que era inédita) del espectáculo de los otros, hombres y cosas agrandados, incomprensiblemente recortados y agregados¹²” y al hacer esto, nos propulsó en un vértigo que Schefer denomina a menudo lo “nuevo” e incluso, de manera muy rimboldiana, “el mundo renovado de los afectos¹³”. Vemos que no hay más lugar, en este examen de las aporías de lo visible, que es también una etnología afectiva de sí mismo, para un referente terrestre, sea cual fuere. (Aunque se trate de una descripción decididamente histórica del cine, como veremos enseguida.)

El cine deja el referente y la analogía, el cine opera en el terreno de las semejanzas, el cine elabora presunciones de sujeto: a partir de las fórmulas de Jean Louis Schefer se levanta con más claridad una línea divisoria entre teorizaciones modernas –incluyendo a Vachel Lindsay, el movimiento teórico que retoma en su espira lo que flotaba de ilegible en las constelaciones precedentes- que participan en algún punto de dicho argumento (en el sentido literario del término), y teorizaciones clásicas, que postulan la existencia de un mundo, o bien de un sujeto *a priori* (el del psicoanálisis, por ejemplo) al cual podría referirse el cine: los trabajos de Christian Metz, muy especialmente. Las teorías modernas encuentran su rumbo al haber puesto al mundo fuera del campo, como algo a lo cual la película debe construir su acceso, en lugar de que esté siempre dado gracias a la grabación: consideran el cine, ya no como una construcción científica o narrativa tal como lo sostienen las lecturas clásicas, sino como una propuesta crítica, un gesto de hipótesis, un acto.

¹² « L'accident », en *Cet enfant de cinéma*, bajo la dirección de Alain Bergala, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1993, p. 39.

¹³ *L'Homme ordinaire*, p. 198.

*Como si su reflejo perteneciera a otra época que su rostro*¹⁴

Todos los planos de una película no provienen del mismo espacio ni del mismo tiempo del pensamiento; dejar que un cuerpo avance en un campo no necesariamente implica una presencia, los intersticios entre planos ceden su lugar a las imágenes ausentes: éstas son, entre otras, algunas de las consecuencias que provoca la ruptura del pacto analógico entre la imagen y el mundo. Que la película se transforme en investigación, que problematice su conexión con otro grande (lo real, la experiencia, la muerte) tiene como efecto ilimitarlo, arrojarlo a la historia de los hombres. Con mucho dominio, al final de *Soigne ta droite* aparece el acontecimiento de la supresión de esas clausuras (efectos de cláusula, genérico de fin) que habitualmente sirven no tanto para despedir amablemente a la audiencia, como para garantizar la estanqueidad de la película y de la sala. Tal como la teoría piensa hoy en día, el cine aparece ante todo como la negación de lo que los historiadores de arte denominaban “una forma simbólica”, lo que designaba un trabajo de conciliación, una *conquista del mundo como representación*¹⁵. Por el contrario, el cine no deja de desgarrarse, de profundizar sus fracturas, de hacer variar las potencias de lo discontinuo y de su doble (la repetición), de trabajar la cesura y dejar trabajar la defección como si se tratara, según la expresión de Adorno, de *capitular frente a lo heterogéneo*¹⁶. ¿A qué hemos asistido en las teorizaciones contemporáneas del cine? Al retorno masivo de ciertas imágenes faltantes y a la elaboración de economías de la representación a partir de esas mismas imágenes. ¿Cuáles son esas imágenes? Las de los campos de concentración. Volviendo siempre y una vez más al carácter no liquidable de la desaparición, la teoría del cine –de la cual sorprende que hoy sea producida por individuos aislados y no por

¹⁴ Jean-Luc Godard, « Reflet », palabras recogidas por Michèle Halberstadt, en *Première*, enero de 1988, p. 59.

¹⁵ Hubert Damisch retoma la fórmula de Cassirer en « Panofsky am Scheidewege », en *Panofsky*, Cahiers pour un temps, Centro Pompidou, 1983, p. 106.

¹⁶ « Le montage est la capitulation intra-esthétique de l'art devant ce qui lui est hétérogène. » (“El montaje es la capitulación intra estética del arte frente a lo que le resulta heterogéneo.”) En *Théorie esthétique*, 1970, tr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p. 201. (*Teoría estética*, Th.W. Adorno, Madrid, Taurus, 1971 ; *Obras completas* 7, Madrid, ed Akal, 2005;



Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)
g/imagofagia
N 1852-9550

escuelas o laboratorios, como es el caso en otros ámbitos- es colectivamente – lo sepa o no- blanchotiana. Por otra parte, las dos obras más grandes de estos tiempos están estructuradas como

L'arrêt de mort (*Sentencia de muerte*, Madrid, ed. Pre textos, 2002), de Maurice Blanchot.

*Río Cero*¹⁷ (Con el sufrimiento)

Los dos conjuntos teóricos más importantes para el cine giran en torno del espanto absoluto de la Segunda Guerra Mundial, de las imágenes enceguedoras y ausentadas de los campos, de la necesidad de encontrar un cuerpo a pesar de todo: el *Cinéma* de Gilles Deleuze y las *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998) de Jean-Luc Godard. Los dos se presentan en varios tomos (capítulos videográficos, en el caso de Godard); los dos, como capturados por un temblor, acaban su primer volumen y comienzan el segundo en el mismo momento del cine y sobre el mismo cineasta: Roberto Rossellini, figura tutelar que se ha hecho cargo, de manera intensa, del relato de la catástrofe. Durante esa década, hubo muchas ideas de cine e ideas de análisis fílmico que nacieron a raíz de esto, o que verifican su viabilidad sobre el corpus y el proyecto rossellinianos; basta con considerar el papel vital que tiene Rossellini a lo largo de las últimas páginas de Serge Daney, *L'exercice aura été profitable, Monsieur* (*El ejercicio habrá sido provechoso, Señor*). De todas esas ideas, quedémonos con la que atraviesa a Deleuze y a Godard: el cine da la posibilidad de un cuerpo. ¿Qué quiere decir esto?.

¹⁷ « Ils sont maintenant convaincus qu'ils trouveront peut-être un jour la source de ce fleuve, mais ils doutent de trouver jamais représentants de la race humaine. Père Duchartre baptise le fleuve "Rio Zéro". » ("Ahora están convencidos de que un día encontrarán el origen de ese río, pero dudan poder encontrar jamás representantes de la raza humana. El Padre Ducharte bautiza al río con el nombre de : 'Río Cero'.) Jean Renoir, « Magnificat IV », 1941, tr. Dominique Villain, en *Œuvres de cinéma inédites*, reunidas por Claude Gauthier, Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard, 1981, p. 109.

En Deleuze, esto significa en primer lugar que la historia moderna del cine ya no se ordena -o al menos no sólo- según movimientos y escuelas estéticas, sino que a través de ellas se trata de describir la invención de antropologías singulares. A menudo se comentaron los modelos filosóficos y lógicos de Deleuze (Bergson, Peirce), la construcción sistemática, las relaciones variables de los conceptos con su objeto de *L'Image-mouvement (La Imagen-movimiento)* a *L'Image-temps (La Imagen-tiempo)*¹⁸. En síntesis, se ha descrito muy bien el armazón de la arquitectura deleuziana. Pero dicha empresa articula dos energías aparentemente incompatibles: construye un sistema, pero al mismo tiempo sigue manteniendo un efecto de búsqueda; importa fuertes modelos conceptuales, al mismo tiempo que parece extraer los conceptos de las mismas películas. ¿Qué es lo que hace sostener estas dos postulaciones juntas? Sin duda alguna, el tejido analítico que constituye los desarrollos deleuzianos y que se densifica haciendo volver y variar las mismas preguntas: ¿Cómo habita una figura su cuerpo?, ¿Cómo se concentra o se abre el cuerpo a partir de su gesto?, ¿Cómo se conecta o no el gesto con tiempo y espacio? Éstas son algunas de las preocupaciones figurativas instrumentales que permiten distinguir regímenes de unión entre los fenómenos, uniones racionales y orgánicas en la imagen-movimiento, uniones intermitentes y complejas en la imagen-tiempo. Pero la novación deleuziana no reside por completo en el relato de las evoluciones formales -por otra parte tan claro y operatorio- de la imagen-acción a la imagen-cristal, de la imagen-percepción a la descripción, de la imagen-afección a la óptica y sonora pura. Esta historia formal ya

¹⁸ Entre los primeros comentaristas en Francia, cf Bruno Alcala, « Temps et pensée » y Marie-Claire Ropars-Wuillemier, « le cinéma lecteur de Gilles Deleuze », en *CinémAction* n°47, 1988, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, documentación reunida por Jacques Kermabon ; Réda Bensmaïa, « Un philosophe au cinéma », *Le Magazine littéraire*, n°257, septiembre de 1988 ; Jean-Louis Leutrat, « Deux temps, trois mouvements » y « l'Araignée » en *Kaleidoscope*, *op. Cit.*. En la actualidad, el pensamiento de Deleuze sobre el cine constituye el objeto de numerosos análisis, tales como « Gilles Deleuze, philosophe du cinéma », bajo la dirección de David Rodowick, *Iris* n° 23, primavera de 1997 ; « Le cinéma selon Deleuze », Olivier Fahle, Lorenz Engell (Hg), Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Paris, Presses de la Sorbonne-nouvelle, 1997 ; Xavier Baert, « La transversalité dans *L'image-mouvement* y *L'image-temps* de Gilles Deleuze », Memoria de la maestría bajo la dirección de Jean Maurel, Universidad de París I, 1998.

había sido esbozada¹⁹, y la historia de las películas ya le impone algunos límites. Es así como *Reservoir Dogs* (*Perros de la calle*), de Quentin Tarantino, que está a favor de una demostración de conjunto sobre lo que significa la noción de actuación en la actuación del actor, termina –en la secuencia del relato burlesco del Sr. Orange- por confundir totalmente el efecto narrativo y el óptico y sonoro puro (el relato se evapora en una triple cámara lenta suspensiva y en una exhalación de humo, lo cual no le impide en absoluto seguir siendo eficaz), que Deleuze había pensado como dos regímenes de imagen excluyentes uno del otro. Pero habría que estudiar especialmente la naturaleza de esa masa cinética por la cual, en la prisión de *Lost Highway* (*Carretera perdida*), el cuerpo se arranca a sí mismo y el movimiento se libera de todo móvil: David Lynch produce una forma que fusiona lo óptico y lo táctil, lo abstracto y lo figurativo, lo borroso del plano y la nitidez del concepto, y lleva al límite la figuratividad de la imagen.

¹⁹ Esto es lo que Victor Chklovski escribía en la carta XXII de Zoo a raíz de la literatura, en tanto y en cuanto ésta podía inspirarse en las artes del espectáculo: « Tous les contrastes finissent par être épuisés. Alors il ne reste qu'une solution : passer aux "moments isolés", rompre les liaisons qui sont devenues des tissus cicatriciels. » (“Todos los contrastes terminan por agotarse. Por ende solo hay una solución: pasar a los ‘momentos aislados’, romper los enlaces que se volvieron tejidos cicatriciales.”) (1923, tr. Vladimir Pozner, Paris, Gallimard, 1963, p. 93).

Cinéma 1 y *2* desarrollan la idea, alimentada e intensificada por cada monografía, de que la imagen (su régimen, la economía de sus encadenamientos y de sus cortes) se encarga de formular una propuesta ontológica, dentro del marco de un pensamiento en el que el ser no necesariamente precede a su figuración, y al que tampoco ésta apunta necesariamente. De ahí la atención privilegiada que Deleuze presta a las cinematografías del descentramiento antropológico -Welles más que Ford, Dreyer más que Lang, e incluso Antonioni más que Rossellini, que vuelve a poner lo



humano en donde Antonioni lo borra-, estas estilísticas que trabajan de este lado o más allá de la figura humana, e incluso contra ella, en el mayor sufrimiento, sobre los signos de su viabilidad o de su imposibilidad de ser, sobre los signos de su desaparición y de su regreso. (Signos que

más tarde serán nuevamente puestos en juego –¡y con qué grandeza plástica!- por *Nouvelle Vague*, de Jean-Luc Godard). De manera tal que en el fondo, lo que estructura *Cinéma*, al menos tanto como una lógica conceptual, es el deseo de volver a confiar en el mundo, de hallar una posibilidad de creer en el cuerpo. Justamente porque no olvida nada del espanto histórico, nada de la debilidad y de la fragilidad, porque consideró todo lo que en el cine apela a la ausencia y a la desintegración, Deleuze puede escribir (y desde luego esto es a raíz de Philippe Garrel, que no ha dejado de incendiar la pantalla con relampagueos negros y blancos para reafirmar la figura que aparece): “Debemos creer en el cuerpo, pero como un germen de vida, en la semilla que hace

estallar las calles, que se ha conservado, perpetuada en el santo sudario y las bandas de la momia, y que declara a favor de la vida, en este mundo tal como es. Necesitamos una ética o una fe, lo cual hace reír a los idiotas; no es necesario creer en otra cosa, sino creer en este mundo, del cual los idiotas forman parte.²⁰”

El sujeto posible, lo posible del sujeto

Encontrar un cuerpo. Se trata de un motivo recurrente también en Godard, cuando declara, por ejemplo: “Si hago cine, ya es una resurrección²¹”. ¿Cómo es que una fórmula semejante tiene sentido, por qué no es una locura total?

Para encararla, es necesario dar cuenta del movimiento de conceptualización que Godard le imprime a la noción de imagen, ligada a la historia, repensada por ésta según tres lazos principales, tres condiciones de posibilidad teóricas para establecer una historia del cine. En primer lugar, el cine mantiene una relación particular con la historia: constituye la prueba de que los hombres tienen una memoria, por otra parte memoria predictiva (“al ser el cine el recuerdo o el presentimiento de una historia²²”); plantea un interrogante sobre la idea de tener una historia, le reatribuye a la noción misma de historia un carácter experimental –Godard inventa aquí un concepto que le es propio, el de *Historia sola*. “Esta historia se desarrolla sola, como la historia de las estrellas. En cierta forma, la historia es independiente de los personajes -los novelistas lo saben bien-: dicha historia está sola.” Lo cual también significa que ésta se desarrolla *entre*: entre los hombres, entre las temporalidades, entre las imágenes, en ese intervalo que excede a lo humano y que sólo el trabajo de montaje podrá cuestionar.

²⁰ *Cinéma 2. L'Image-Temps, op. cit.*, p. 225 (*La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*, Barcelona, ed Paidós Comunicación, 1º edición 1987)

²¹ 10º entrevista con Noël Simsolo, “À voix nue”, France-Culture, 1989. Las citas que siguen a continuación fueron extraídas de ese conjunto radiofónico.

²² *id.*, 1º entrevista.

Luego existen tres relaciones particulares del cine con su propia historia: es el único arte que puede concebir su historia en su material distintivo, con el acercamiento de las imágenes y de los sonidos (por eso a esta historia se la toma como “verdadera”); su historia es la de una doble traición: traición por la industria, que ha reducido el continente del cine a la sola ficción, y traición por el público, que perdió el interés por el documental porque sólo experimentaba odio hacia su trabajo; por ende hay que contar una historia *general* del cine, que consiste en restituirle la historia de sus potencialidades. “Hay que hablar del cine como de algo que ha existido, que habría podido existir de otra manera y que constituye una huella de lo que los hombres tienen entre sí y que denominan la historia.” Es por ese motivo que las *Histoire(s) du cinéma* insisten en las películas inacabadas o que no pudieron ser realizadas, *La escuela de las mujeres* de Max Ophuls, el *Don Quijote* de Welles... y que el cine responderá mejor a su concepto cuando se lleve a cabo como la idea misma de lo posible, es decir cuando anticipe la historia efectiva –pero siempre la anticipa. “El cine no muestra, pre-ve (...); cuando es artesanal, está de diez a veinte años adelantado; cuando está mecanizado, se trata de dos o tres años.” Ahora bien, de esta capacidad predictiva nace precisamente el escándalo absoluto que diferenciará siempre al cine de su propia historia, que en cierta forma lo arranca de sí mismo y lo vacía ya no externa sino internamente, creando esa depresión en torno de la cual van a filmarse las *Histoire(s)*. “De Viena a Madrid, de Siodmak a Capra, de Paris a Los Ángeles y Moscú, de Renoir a Malraux y Dovjenco, los grandes realizadores de ficción fueron incapaces de controlar la venganza que habían puesto en escena veinte veces.²³” Renoir, *L’Espoir* (La Esperanza) previeron la guerra y describieron Guernica; la película en colores de George Stevens grabó el descubrimiento de los campos. Pero el cine no pudo hacer nada para prevenir la catástrofe, la premonición más justa –como la del conejito asesinado de *La regla del juego*– no basta para precaver: ahí es donde el cine encuentra su terrible límite. Entonces el trabajo de lo posible se confunde con la impotencia histórica y la angustia infecunda se transforma en culpabilidad. “1941, 1942,

²³ Tanto esta cita como la siguiente fueron extraídas de *Toutes les histoires*.

1943, 1944. Son casi cincuenta años que en la oscuridad el pueblo de las salas sombrías quema lo imaginario para calentar lo real. Ahora éste se venga y quiere lágrimas verdaderas y sangre verdadera.”

Finalmente existe una relación particular entre la historia del cine y aquel que la relata: la Historia, al ser *un modelo general de sentimiento*, será contada por el narrador tal como él la ha vivido, bajo la forma de una novela personal en donde la cronología sólo intervendrá a título de referencia (“como un indicador de ferrocarril”). En esta empresa de identificación entre la historia y su narrador –y al ser la historia la de todas las virtualidades y el narrador aquel que las recuerda y reconstituye con una melancolía rabiosa- el sujeto se abre indefinidamente, volviéndose literalmente el sujeto de lo posible.

Tales principios se inscriben dentro de la estructura estilística de las *Histoire(s) du cinéma*, en ese comparatismo integral que aminora las imágenes y acelera el montaje. La sobreimpresión corta alternada, convertida en la figura principal de la escritura videográfica de Godard, ese latido vivo que hace palpitar la imágenes, suprime el principio mismo del plano como unidad y garantiza que una imagen es, ante todo, un ser-conjunto, la colisión de dos motivos, de dos procedimientos, de la imagen hecha con la que resta por hacer, de la imagen triunfante y del fotograma rayado. Según las *Histoire(s) du cinéma*, una imagen se presenta a la vez como un átomo temporal que hay que fracturar a fuerza de aminorarlo o de conflictualizarlo; un ser-conjunto, que sigue teniendo relación con su otro, su montable; y una propuesta, una hipótesis, una apertura al sentido que, a título de ello, puede revelarse como inaceptable o inaudible, como todo pensamiento. (Además en



las *Histoire(s) du cinéma*, se puede volver insoportable mirar una imagen, por más familiar que sea, por haber sido montada con demasiada compasión. Por ejemplo la caída del pequeño Edmund. O demasiado sufrimiento, como la felicidad de Elizabeth Taylor en *A Place in the Sun (Un lugar en el sol)*. Esta fuerza de la apertura, producto de una investigación sistemática sobre las potencias de lo montable, lleva la imagen a su plenitud conceptual: se convierte en lo que constituye el sujeto en proyecto, pone lo humano del lado de lo figurable, *porque lo devuelve a la tierra*. La imagen es lo que restablece lo posible en el mundo. “Lo propio de las imágenes es que vienen de otra parte, y esa otra parte está aquí, y en ninguna otra parte.”²⁴

En un texto titulado *L'accident*, que tal vez no podría haberse escrito antes de las *Histoire(s) du cinéma* –poco importa si su autor las vio o no-, Jean Louis Schefer revela el proscenio de su primera película. “Simplemente recuerdo la sala iluminada antes de la proyección y una niña, dos filas delante nuestro, que hablaba con su padre: “¡Papá, no me contaste bien ‘Buchenwald’!” –Atento, con una voz suave, como si fuera un profesor: “Se dice ‘Buchenwald’ (dándole una pronunciación alemana), lo cual significa ‘bosque de hayas’. En la sala se hizo una especie de silencio aterrador. Se apagó la luz y empezó la película: unos niños napolitanos que ganaban su vida lustrando zapatos.”²⁵ Desde luego de ahí en más el cine no puede ser más que la anamorfosis mutua de dolores inconmensurables. Deleuze, Godard, Schefer, los Straub –cuando dedican *Antígona* a los muertos iraquíes que el audiovisual había denegado- teorizan sobre la historia del cine de forma auténticamente científica, a la manera de Le Verrier, descubriendo Neptuno a partir de las perturbaciones inexplicadas de Urano: la historia del cine se hace a partir de las imágenes difíciles y de las imágenes malditas, las que no se supo hacer, las que no se quiso ver, las imágenes inquietantes que perturban y oscurecen.²⁶

²⁴ *Le rapport Darty*, Jean-Luc Godard, 1989.

²⁵ En *Cet enfant de cinéma*, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ *To make the visible a little hard to see*. Así comienza el libro de P. Adams Sitney, *Modernist Montage — the Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, Columbia University Press, 1990.

(Una película experimenta esto hasta el final, organizando un eclipse de imágenes: es la última película de Jean Eustache, que data de 1980, *Les Photos d'Alix*).

*Vamos a cruzar. Dormiremos en lo de De Sica.*²⁷ (*La exigencia baziniana*)

Por dichas razones, las teorizaciones modernas del cine no dejaron de volver a “la pregunta simplísima: ¿Usted cómo encuentra el cuerpo?”²⁸ Es así que los trabajos ejemplares de Alain Bergala sobre *Viaje a Italia* o sobre los primeros largometrajes de Antonioni²⁹ muestran cómo de repente lo real se apodera de la película, apabulla a pesar de lo que esperaban y hacían esperar las figuras, según ciertas lógicas de irrupción (Rossellini) o de borrado (Antonioni) que arrancan a los personajes de lo narrativo y los transforman en sujetos de la Historia (de la comunidad humana, en Rossellini; de la guerra, en Antonioni). Los artículos de Charles Tesson, en la dispersión misma de sus objetos y de sus métodos (estético, histórico, económico), siempre se topan con los problemas de la constitución de los cuerpos fílmicos, empezando por el de sus orígenes míticos. Por ejemplo, en “La momie sans complexe” y “Profils de monstres”³⁰, Charles Tesson analiza los argumentos de cuerpos en el cine fantástico y vuelve a trazar las economías figurativas que presiden su génesis: lógica del ensamble en Joe Dante o lógica de la semejanza en Jacques Tourneur. O incluso, tomando una cinematografía muy diferente, si analizamos el cuerpo-palabra en Sacha Guitry³¹, Charles Tesson retoma un esquema de Lessing y designa la caja torácica de Guitry como centro de gravedad en torno del cual se filma la película. Es decir que el análisis figurativo toma los problemas antes que su admisibilidad social, y en especial antes que el uso normal de las películas en términos de género, de particiones estéticas establecidas. ¿Tal vez a causa de su locura pulmonar, tal vez es por eso que Guitry es

²⁷ Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague*, 1990.

²⁸ Pierre Legendre, *La passion d'être un autre*, Paris, Seuil, 1978, p. 154.

²⁹ “Voyage en Italie” de Roberto Rossellini, Yellow Now, 1990 y « Antonioni années cinquante : une esthétique de l'oubli », en *Cinémathèque* n°2, noviembre de 1992.

³⁰ En *Cahiers du Cinéma* n°331 y 332, enero y febrero de 1982.

³¹ « Sacha Guitry ou le théâtre au cinéma », en *Théâtre et Cinéma*, Studio 43-Dunkerque, 1990.

mucho más monstruoso que el héroe de *Vidéodrome* con un abdomen-magnetoscopio? ¿Tal vez su realística teatral es más profundamente fantástica, atentatoria, que los simples montajes entre orgánico y mecánico en Cronenberg? Acá habría muchos trabajos y cuestiones para poner en la lista: los números extraordinarios de los *Cahiers du Cinéma* (“Monstresses”, “Photos de films”), las *Figures de l’absence* de Marc Vernet, los libros de Pascal Bonitzer, los de Michel Chion que (al fin) nos han enseñado la elaboración de los cuerpos sonoros, e incluso otros³². Pero la invención del análisis figural en el cine comenzó definitivamente en 1979, con la compaginación de Godard para su número 300 de los *Cahiers du cinéma*³³ y, más precisamente, con el montaje que argumentaba: “Ver que Kristina Janda actúa como en un mal sueño de lo que fue Octubre.” Ésa es la exigencia baziniana, que se mantuvo en el corazón de un tipo de análisis no baziniano, que ya no mantiene lo real como segunda naturaleza o naturaleza segunda de la película y que, de todas formas, no tiene la misma concepción de lo real (más bien lacaniano en nuestros días): encontrar por dónde – y tal vez sea una puerta tan inesperada como los espejos-piscinas en Cocteau, el rostro preocupado de una actriz en una película de tesis, el plano informe de un colectivo con el que no se puede hacer nada- el cine *descubre* la experiencia humana, la pone al desnudo, en su extrañeza radical, en lo que tiene de innombrable. Además es por eso –en lo que se refiere a la función antropológica del cine- que las teorías contemporáneas del cine todavía quedan un poco atrasadas con respecto a André Bazin, quien era capaz de escribir sobre *Umberto D*: “el sujeto (de la película) existe *antes*, *después* ya no existe³⁴”.

³² *Monstresses*, *op. cit.*, *Photos de Films*, bajo la dirección de Alain Bergala, 1978 ; Marc Vernet, *Figures de l’absence*, éd. de l’Étoile, 1988 ; Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, *op. Cit (El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos ed ; Michel Chion, *la voix au cinéma*, éd de l’Étoile, 1982, *Le son au cinéma*, *id.*, 1985 (*La voz en el cine*, Valencia, ed Cátedra, 2004 ; *El sonido*, Barcelona, ed Paidós, 1999)

³³ Mayo de 1979

³⁴ « De Sica, metteur en scène », 1952, en *Qu’est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme*, éd du Cerf, 1962, p. 88. (Subrayado por A. B.)

*Somos todos blancos como la harina*³⁵

Cruzándose con estas problemáticas figurales, una buena parte del esfuerzo teórico común se apoyó en las relaciones entre el cine y la pintura, que interrogan varias obras colectivas y una decisiva: la de Jacques Aumont³⁶. Es decisiva en cuanto a su método: no hacer el inventario de las ocurrencias pictóricas en el cine o de las intervenciones cinematográficas en la pintura, sino buscar cómo es que dos disciplinas artísticas pueden compartir ciertos problemas o, inversamente, permanecer sordas ante las cuestiones que arden en el otro campo: por ejemplo, ver cómo la noción misma de visible transita y se modifica en el pasaje de un arte al otro, encontrar – tal como escribe Jacques Aumont- *la mirada y el drama*. Podemos decir que “si en el cine de Godard está la pintura, ya no es sólo por haber retomado ciertas representaciones, sino por haberse apropiado, renovado o desviado de problemáticas pictóricas, y más ampliamente de una relación con lo visible³⁷.” Es decisiva por su enfoque histórico: ni lo pictórico ni lo cinematográfico existen en sí mismos, sólo consisten en elaboraciones cambiantes, conflictivas y cuyo devenir debe ser pensado (en *L’Oeil interminable/El ojo interminable* hay que seguir la historia de las invenciones del escenario y su mutación en *punto* en Godard). Es decisiva por sus consecuencias y en especial por su reemplazo en *Du visage au cinéma/El rostro en el cine*, en donde la cuestión del rostro permite enriquecer singularmente la del retrato: de un libro a otro, pasamos de una historia de la problematización de los constituyentes plásticos (las creaciones sucesivas

³⁵ Michelangelo Antonioni, « Le bosquet blanc », 1964, tr. Paul-Louis Thirard, en *Michelangelo Antonioni, Camérastyle*, noviembre 1982, p. 37.

³⁶ *Peinture Cinéma Peinture*, bajo la dirección de Germain Viatte, Paris, Hazan, 1989 ; *Cinéma et Peinture - Approches*, bajo la dirección de Raymond Bellour, 1990 ; *Le portrait peint au cinéma*, bajo la dirección de Dominique Païni y Marc Vernet, *Iris* n°14-15, Otoño de 1992. Jacques Aumont : *L’Œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989 (*El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, ed. Paidós, 1997); así como *L’Image*, Paris, Nathan, 1990 (*La imagen*, Barcelona, ed. Paidós, 1992) y *Du Visage au cinéma*, Paris, éd de l’Étoile, 1992 (*El rostro en el cine*, Barcelona, ed. Paidós, 1998)

³⁷ « Godard peintre », en *Jean-Luc Godard - le cinéma, Revue Belge du cinéma*, n°22/23, sd, bajo la dirección de Philippe Dubois, p. 42 ; retomado con modificaciones en *L’Œil interminable, op. cit.*, p. 227.

del marco, del color, de la luz... para la pintura y el cine) a la construcción analítica de un problema *príncipe* del cine, el del rostro. Para decirlo de otra manera, la confrontación entre el cine y la pintura no ha sido un plasticismo, ha constituido el fundamento de una poética, ya no de los parámetros, de las formas o los estilos, sino una poética de los motivos, que Jacques Aumont inauguró a través del estudio crítico más misterioso de todos.

El rostro, el retrato, el autorretrato: los tres términos de la cuestión identitaria fueron sometidos a un intenso cuestionamiento a lo largo de esta década. El libro de Raymond Bellour, *L'Entre-images/ Entre imágenes*, que describe con gran delicadeza los pasajes de imagen entre campos artísticos aparentemente muy cercanos: la fotografía, el cine y el video, termina prácticamente con estas palabras: "todas las obras que hemos recorrido se plantean la pregunta '¿Quién soy yo?', aunque a veces sin formularla como tal. Y responden haciendo de ese 'yo', a veces en una apreciación general mutua, un ser de dispersión, de exceso, de deriva, de juego, y el soporte visible de un anonimato que procura un acceso tanto a la captura del mundo como a las fuerzas de la inquietud personal. Ahí se ve a los sujetos atraídos desde lo más íntimo de sí mismos hacia una nueva forma de 'pensamiento del afuera', a partir de las limitaciones y de las posibilidades de la imagen y el sonido³⁸." El sujeto del cine, entendido como en las teorías contemporáneas, es esa criatura asediada por lo heterogéneo, quien más que saber lo que es, prefiere verificar si hay algo que todavía sea posible (un cuerpo, un amigo, un mundo³⁹). Por ende, el cine que describe esto es un cine de una responsabilidad figural muy alta, desdobra y despliega la imagen según sus potencias (sin presumir de sus poderes⁴⁰) y reclama análisis antropológicos, a la manera de Jean-Pierre Vernant, diseñando las fronteras del cuerpo griego gracias al vocabulario de *La Ilíada*; a la manera de Claude Ollier, describiendo los modos de

³⁸ *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990, p. 330 (*Entre imágenes*, Buenos Aires, ed Colihue, 2009)

³⁹ En el final de *Close-up*, de Abbas Kiarostami, se escucha la frase que puede resumir este movimiento de pensamiento: « Señor, estoy feliz de haberlo encontrado ».

⁴⁰ Cf le livre posthume de Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image - Gloses*, Seuil, 1993

destrucción del prójimo en las películas de Feuillade⁴¹. Gilles Deleuze le escribe algo magnífico a Serge Daney: “Como puede comprobar, el cine hay que hacerlo por completo y es ése el viaje absoluto⁴²”.

Traducción: Centro de Traducción del Laboratorio de Idiomas - FFyL - UBA

Primera publicación:

Le voyage absolu. Le corps dans les théories contemporaines du cinéma, de Vsevolod Meyerhold à Jean-Luc Godard, en « Un second siècle pour le cinéma », *artpress*, nº extraordinario, 1993.

Todas las imágenes son fotogramas de la película *Histoire(s) du Cinema* de Jean-Luc Godard (1988-1998).

⁴¹ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, 1989, p. 21 sq. ; Claude Ollier, *Souvenirs écran, op. cit.*, p. 254.

⁴² « Optimisme, pessimisme, voyage », préface en *Ciné-Journal*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 12.