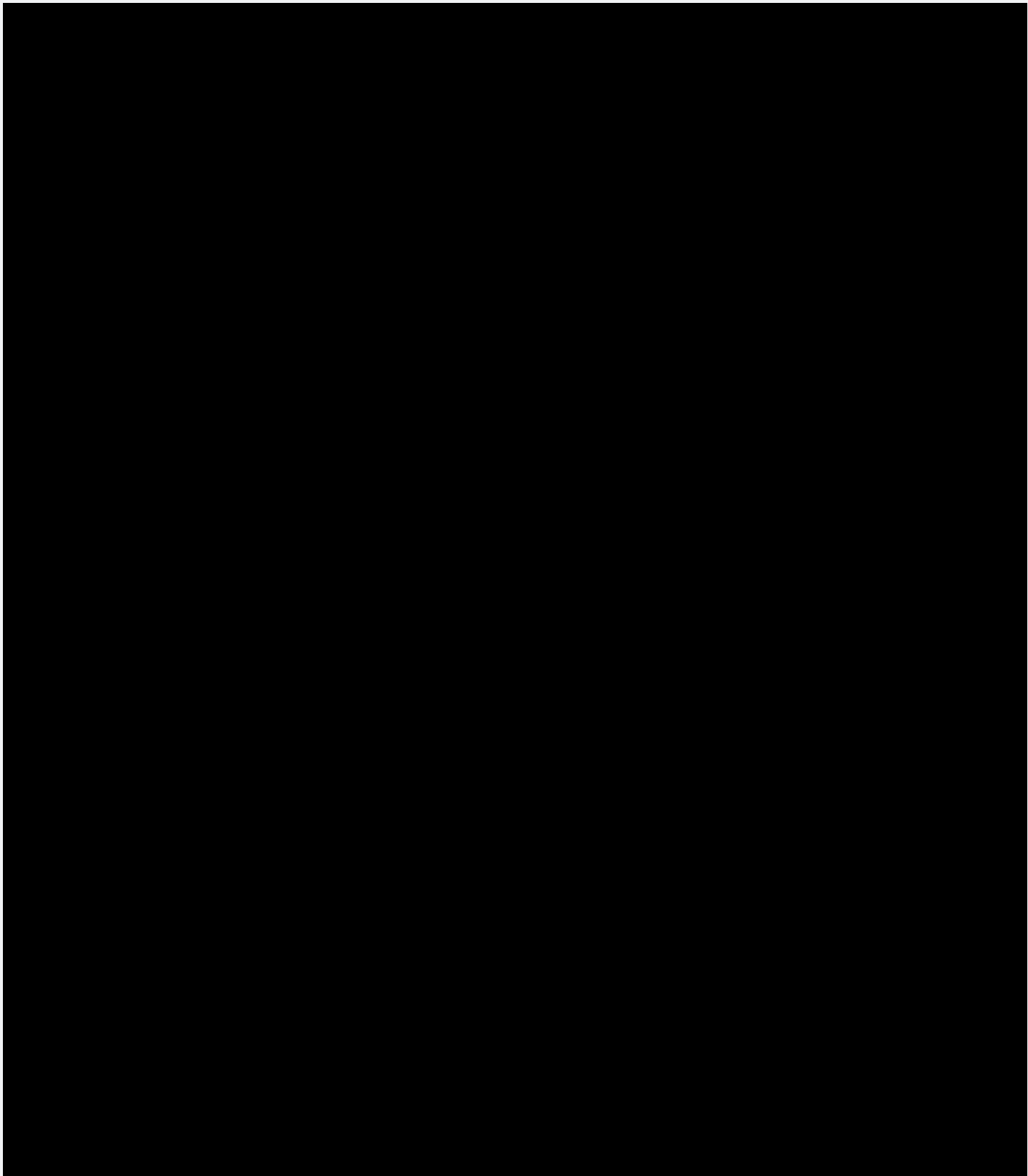


el peso de la(s) cosa(s)

EDUARDO GRÜNER¹



1 Eduardo Grüner es sociólogo y doctor por UBA (Buenos Aires). Analista y crítico cultural, dictó en nuestro doctorado el seminario Culturas Urbanas en la Era Global, el 24 de octubre de 2018. Este texto hace parte de su libro *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política «warburgiana»* en la antropología del arte (Buenos Aires: EUPA, 2017), a cuyos editores agradecemos la autorización para esta publicación.

Aunque haciéndolo un poco al sesgo —porque defiende enfáticamente, como instrumento crítico, lo que llamaré una *mirada oblicua*—, me doy cuenta de que se puede postular el cine como el lenguaje estético y político de la *transesteticidad* por excelencia, en tanto sus ficciones —y hemos visto que también sus no ficciones— tienen que contar con el peso y la densidad de unas *materias* —humanas o cósmicas— que están allí, delante de la cámara. Esta condición constitutiva (no es algo que el cine o los cineastas puedan *elegir*) hace que el cine —en el sentido clásico: la animación o la digitalización de imágenes requeriría otro tipo de reflexión— no pueda prescindir de la *realidad física*.

Es bien interesante que el primer movimiento teórico-crítico literario en profundizar el análisis de ese (entonces) nuevo lenguaje haya sido, precisamente, el de los llamados *formalistas* rusos. ¿Puede aplicarse a la imagen fílmica el principio de la *ostrononye*, del «extrañamiento» de la palabra, defendido a rajatabla para el lenguaje poético? ¿O habría que procurar pensar, más bien, *otra* noción de extrañamiento, que intentara dar cuenta de una *tensión* estructural entre el significante —puramente simbólico— y las *cosas*, esas que —como decía Pasolini—, siendo absolutamente singulares, son al mismo tiempo signos, sí, pero signos *de sí mismas*, signos, por lo tanto, asimismo *cada vez* absolutamente singulares, que no pueden remitirse a ningún *código* previo?

Esto haría del cine un lenguaje muy particular: puro *habla sin lengua* —si queremos conservar la articulación saussureana, aquí *desarticulada*— y dependiente, en última instancia, del juego de presencia/ausencia de las cosas, de su consistencia física (aquello del cine entendido como la *redención de la realidad física*, que defiende Siegfried Kracauer, emerge así como mucho menos ingenuamente realista de lo que parece a primera vista). En este nivel de reflexión, pues, el *intervalo* entre una imagen y otra, por más que su *esencialidad* sea, en general, invisible a los ojos, opera como una suerte de *epojé* fenomenológica de la realidad, pero solo para permitir que en esos intersticios, en esos *tajos* abiertos en la densidad de lo real (como en una tela de Lucio Fontana, pongamos), germine lo *otro* de la realidad visible, el *fantasma* de la cosa, su «supervivencia» de *Nachleben* que obsesionaba a Warburg.

Como sea, hay cineastas que asumen frontalmente la cosa. Hablando sobre el cine de John Cassavetes, Jean-Louis Comolli lo sindicó como «una *física*, pero una física de las emociones»² (esta es una idea *muy* warburguiana: ciertas imágenes, piensa Warburg, actúan como *sismografías* que registran los movimientos telúricos de la emoción,

las convulsiones afectivas y pulsionales). Incluso, le adjudica una especie de *violencia*. Pero —y es una distinción enormemente inteligente— se trataría de una *violencia sucia*, opuesta diametralmente a la *violencia limpia* del *mainstream* hollywoodense, con sus cuerpos tecnificados y calculados (como el de Stallone o el de Schwarzenegger, digamos). En Cassavetes, nos confrontamos con «el cuerpo, pero el cuerpo habitado, trabajado, agobiado por el deseo [...]. El cuerpo como loco derroche del inconsciente», etcétera.³

Mirar el cine de Cassavetes —aunque no solamente, va de suyo— es, en efecto, darse cuenta, como dije, de que el cine como tal es un arte *físico*, materialista. Por supuesto, con eso se puede hacer *metafísica*, y hasta teología: ahí están, pongamos, Dreyer, Bergman, Bresson o Tarkovski. Pero aun ellos, o *especialmente* ellos, tienen que trabajar con imágenes de *cosas*, con imágenes que *son* cosas. Incluso, la cualidad onírica —de la que tanto se ha hablado— de la imagen fílmica extrae su extrañeza precisamente de esa pesadez *física* que invade la penumbra de la sala tanto como la luz de la pantalla. Por eso, se puede decir —el propio Comolli lo sugiere— que todo film, aun el más ficcional, es *ante todo* documental: tiene que empezar por registrar el espesor de los cuerpos, la densidad de la materia. Desde ya, Hollywood (nombre propio que se ha transformado en taquigrafía y emblema, para bien o para mal) hace todo lo posible por distraerse de esa pesadez subversiva. Pero, lástima: ella es el cine. Es *El sueño de una cosa*, como titula Pier Paolo Pasolini uno de sus inauditos textos poéticos. Procuremos abundar, pues, en la cosa.

En 1904, en una conferencia pronunciada en el Colegio de Médicos de Viena, destinada a *defender* la relativamente reciente terapia analítica (de allí cierto tono propagandístico y un poco concesivamente adulator de una conferencia que, sin embargo, es extremadamente interesante) y titulada «Sobre psicoterapia», Freud, cuatro años después de la publicación de la *Interpretación de los sueños*, sienta las bases de la psicoterapia psicoanalítica:

Entre la técnica sugestiva y la analítica hay la máxima oposición posible: aquella que el gran Leonardo da Vinci resumió, con relación a las artes, en las fórmulas *per via di porre* y *per via di levare*. La pintura, dice Leonardo, trabaja *per via di porre*; en efecto, sobre la tela en blanco deposita acumulaciones de colores donde antes no estaban; en cambio, la escultura procede *per via di levare*, pues quita de la piedra todo lo que recubre las formas de la estatua

2 COMOLLI, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial.

3 COMOLLI, J.-L. (2004). *Voir et pouvoir*. París: Verdier.

contenida en ella. De manera en un todo semejante, señores, la técnica sugestiva busca operar *per viam di porre*; no hace caso del origen, de la fuerza y la significación de los síntomas patológicos, sino que deposita algo, la sugestión, que, según se espera, será suficientemente poderosa para impedir la exteriorización de la idea patógena. La terapia analítica, en cambio, no quiere agregar ni introducir nada nuevo, sino restar, retirar, y con ese fin se preocupa por la génesis de los síntomas patológicos y la trama psíquica de la idea patógena, cuya eliminación se propone como meta.⁴

Hay una sugestiva semejanza (o, como se dice, un paralelo) entre lo que Freud *ya está diciendo* en 1904 y lo que dirá Benjamin en 1935 sobre la oposición *estetización de la política/politización del arte*.⁵ Si bien los *modos de expresión* de Freud y Benjamin son muy diferentes, el *efecto* es similar; allí donde Freud sostiene que la *via di levare* de la terapia analítica «se preocupa por la *génesis* de los síntomas patológicos», y la opone a la técnica sugestiva, que «no hace caso del origen, de la fuerza y significación de los síntomas, sino que *deposita* algo», Benjamin dirá que la «politización del arte» nada tiene que ver con los *temas* explícitos de la obra,⁶ sino que supone la «movilización de la *experiencia histórica de los sujetos*», expresada en el propio *proceso de producción* de dicha obra, contra la «monumentalización estática» (vale decir, la *anulación*) de esa experiencia histórica, operada por el fascismo y su «estetización de la política». Sobre esto tendremos que volver. Recordemos simplemente, por ahora, que en el mismo texto que estamos citando Benjamin pone grandes (aunque no ingenuas) esperanzas en la técnica de reproducción cinematográfica como «movilizadora» de la experiencia histórica y perceptiva de los sujetos. Y un capítulo aparte merecería la comparación que, siempre en el ensayo de marras, hace Benjamin entre el film y el *sueño*, explícitamente *en el sentido freudiano*.

Pero no es la única comparación: en otro contexto, Benjamin homologa el cine a la *arquitectura* en tres sentidos: *a)* son las dos formas de arte que más estrechamente articulan lo más *moderno* (la tecnología de avanzada) y lo más *arcaico* (el *hábitat* primitivo para la arquitectura, el sueño y las percepciones más primarias para el cine); *b)* son las dos formas de arte que más han contribuido, en la historia de la humanidad, a alterar radicalmente la relación de los sujetos con el espacio (real en un caso, virtual en el otro); *c)* ambas son formas que le devuelven al arte una dimensión que Benjamin llama «táctil», en el sentido lato de que el sujeto guarda con

ellas una relación «física», un contacto mucho más cercano con la *materia* espacial tanto como visible. Y, aunque Benjamin no lo mencione explícitamente —si bien en su examen de las técnicas de reproducción queda claramente implícito—, cabe agregar que ambas —al igual que la escultura clásica, en muchos sentidos— son formas de arte *públicas* que, como el propio autor diría, «acercan el arte a las masas».

Retomemos. Después de Leonardo (cuya cita deberemos examinar luego en su textualidad), Miguel Ángel volverá a utilizar la metáfora —y para hablar nada menos que de su *Moisés*, de nada secundaria significación en la obra freudiana, y, además, agregando que hay asimismo *escultores*, y no solo pintores, que actúan por *via di porre*—, aunque con un pequeño pero sugerente cambio: en lugar de *via di levare*, hablará de *forza di levare*. ¿Contra qué debe luchar —hacer *fuerza*— el escultor para que aparezca, extraída de esa masa amorfa, indeterminada, que es la piedra, la *forma*? Es evidente: contra la *resistencia* de la materia. Sacar lo que sobra para que la forma aparezca no implica, claro está, que la escultura *esté ya*, desde siempre, contenida en la piedra (no lo implica, creemos entender, en Freud; probablemente sí en Leonardo, mucho más imbuido del *neoplatonismo* renacentista). El acento, antes que en la forma final —no siempre previsible—, está puesto en una *acción* (en la *forza* de Miguel Ángel) tendiente a que la materia muerta *entregue*, por así decir, su resistencia, para poder alcanzar —prosigamos con el abuso retórico— la *roca viva* que la resistencia defiende. En suma: no es acumulando capas de pintura sobre la materia que se llegará a la forma —esa acumulación sólo *endurece* la resistencia de la materia—, sino logrando que la materia acceda a *perder algo* para ganar su forma. O, en nuestra jerga warburguiana, que acceda a producir sus propios *intervalos*.

La metáfora escultórica puede entenderse también —y así lo han hecho muchos— como una *teoría de la interpretación* (incluso, como una *hermenéutica* con alcances más vastos que el de la técnica psicoterapéutica). En una, por lo demás, curiosísima coincidencia, tanto Ricoeur como Foucault⁷ apelan a una imagen muy semejante para mostrar que, efectivamente, lo que hace Freud (y otros dos casos, Marx y Nietzsche, completarían la santísima trinidad de *maestros de la sospecha* en la modernidad) es mostrar, mediante lo que el propio Foucault llama la lógica de la «interpretación de la interpretación», que es necesario *retirar* la hojarasca de «símbolos» (de interpretaciones *naturalizadas*, por así decir) para hacer ver que lo que hay detrás de ella es *nada*. Es decir, no una

4 FREUD, S. (1975). «Sobre la psicoterapia». En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

5 Cfr., por supuesto: BENJAMIN, W. (2008). «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica». En *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid: Abada.

6 En el contexto de los debates de la década del treinta en Alemania (y también en París), es obvio que el señalamiento de

Benjamin —cuyas referencias son las vanguardias, en particular, el surrealismo, así como la idea de *distanciamiento crítico* en el teatro de Bertolt Brecht— es parte de la polémica con el llamado realismo socialista y, por esa vía, con el «segundo» Lukács. Pero cabe aquí una aclaración, para no ser nosotros mismos unilaterales: no todas las vanguardias estéticas —incluso, de entre las más históricamente significativas— se

salvan de una fascistizante «estetización de la política». Es flagrante el ejemplo del futurismo italiano y su glorificación de la guerra como el más sublime espectáculo artístico posible: ¿y hará falta recordar que el «jefe» futurista Marinetti y sus seguidores, al menos al principio, adhirieron fervorosamente al fascismo?

verdad prístina, originaria, eterna, que los símbolos estarían ocultando, sino un vacío de sentido sobre el cual hay que *construir* (diríamos, *esculpir*) una significación sin *fundamentos* previos.

Desde la perspectiva de lo que en otras épocas se llamaba crítica de la ideología, pues, se trata de mostrar que los símbolos naturalizados nada tienen que ver con sentidos fijos y evidentes, sino que son construcciones históricas obedientes a alguna «voluntad de poder». Ahora bien: decir que lo que hay detrás de ellos es *nada*, un *grado cero* del sentido, o un vacío, no es decir que ese vacío —la falsa *plenitud de la piedra*, digamos— no pueda ser *matriz y materia* de alguna significación. Es obvio que la interpretación no parte totalmente de cero: hay en la piedra *marcas* que indican la posible forma hacia la que se puede apuntar. Como dice Miguel Ángel: el escultor sólo puede concebir una figura para la que el mármol ya le da algunas señales; he ahí, nuevamente, la diferencia con el pintor, que se enfrenta a una tela en blanco. Pero, en primer lugar, esas marcas aparecen, digamos, *retroactivamente* una vez iniciado el trabajo de esculpir y, luego, deben ser resignificadas, transformadas en *otra cosa* por ese trabajo *entre* el escultor y la piedra. Los símbolos, las interpretaciones naturalizadas, estáticas, monumentalizadas, ocuparían aquí el lugar de la resistencia: el de no querer *perder nada* para poder conservarse en su nada. O, lo que es lo mismo, como diría Adorno, en su (falsa) *totalidad*.

Nuevamente, Benjamin viene al caso: por oposición al *símbolo*, en la *alegoría* —tal como el propio Benjamin la define *en contra* de la definición tradicional— la interpretación hace *ruinas* del sentido previo, naturalizado, para construir algo nuevo en el *presente*⁸ (produce, diríamos, sus propios *Nachleben*). Y que, en Benjamin, el lugar del escultor esté metafóricamente ocupado por el del *arqueólogo* —tan caro a Freud, por otra parte— no por ello deja de referir a la lucha con la *piedra*, o, en general, con la *materia*. Por su parte, el fascismo en sentido benjaminiano sólo busca confirmar, incluso exaltar, un sentido previo, una imagen ideal existente *desde siempre* en su voluntad *externa* a la materia: si la materia no quiere ajustarse a ella, peor para la materia. A eso se llama, en Benjamin, *estetización* a la *inmovilización* de la experiencia histórica en el monumento a esa misma inmovilidad. O, dicho de otra manera, a la *belleza*, a la simétrica *armonía*, a la más autocontenida *completud*, entendida como resistencia a la *pérdida*, pérdida que es el *nombre* de la experiencia histórica.

Arriesguemos desde ya —sin poder todavía desplegarla en todo su alcance— una hipótesis escandalosa: el cine, su lenguaje objetivo, como se dice, está plenamente del lado

de la escultura, de la *via di levare*. Más: de la *forza di levare* y de, por lo tanto, la *alegoría*, en el idiosincrático e intransferible sentido benjaminiano. Y adelantemos: la materia contra la cual tiene que luchar para vencer su resistencia (y con la cual, por lo tanto, tiene una relación de intimidad conflictiva pero estrecha) es la *realidad* misma, que, como la roca del escultor, también es una masa informe que, sin embargo, le da señales, le hace *guiños*, al cineasta: esto es lo que hace del cine un lenguaje *transestético* por definición.

Cuando Pasolini, como se recordará, define el cine como una *semiótica de la realidad*, pero, al mismo tiempo, afirma que la realidad humana es *ya* pensable como un film, o que cada existencia individual es como un *plano-secuencia* solo interrumpido por la muerte,⁹ cuando nos confronta con esta *doble* operación, está haciendo también una doble afirmación: *a)* el cine es una *semiotización* de lo real, es la reescritura de lo real como un conjunto complejo de signos a ser leídos,¹⁰ *b)* pero, a su vez, los objetos de la realidad humana son *ya siempre* «signos de sí mismos»: un árbol, una montaña, un guijarro, no son, para los seres parlantes («simbolizantes»), que somos los humanos, mera materia *en sí*. Desde que la lengua que hablamos les ha puesto *nombre* —aunque fuera solamente por eso—, son constitutivamente signos, *sin dejar de ser* esa mera materia. Este es el secreto, el *enigma* poderoso de lo que afirma André Bazin, cuando (con una expresión discutible y hasta sospechosa, pero de la que nos apropiamos a nuestro modo) llamaba «el cine en tanto *ontología* de la imagen»: en el cine, el árbol o el guijarro son, sin duda, imagen, son signo, pero *porque* siguen siendo —inequívocamente, en su propia entidad— árbol y guijarro, así como el sujeto humano, dice Comolli, «ficcionalizado» por el actor, sigue siendo *cuerpo*.

E, incluso, dicho así es demasiado poco: en verdad, no se trata de que esos fragmentos de lo real, en el cine, sigan siendo árbol, *guijarro*, *cuerpo* —que son, finalmente, conceptos abstractos a los que podría remitir su estatuto de signos—. No, son *este* árbol, *ese* guijarro, *aquel* cuerpo: por más signos que sean, proyectados sobre la pantalla, en ningún caso perderán su irreductible *singularidad material*. Por eso, agrega Pasolini que con el cine se puede hacer arte, se puede hacer poesía, pero no *filosofía*, al menos en el sentido convencional de ese discurso. Los fragmentos de realidad, en el cine, no pueden pasar directamente a *conceptos*: la imagen filmica, esa *escritura de lo real*, está condenada a dejar «persistir en su ser» (como diría Spinoza) esos trozos de materia en su *literalidad física* intraducible. De esa manera, la mirada del espectador, por más conceptual que sea, queda indefectiblemente

7 Cfr. RICOEUR, P. (1976). *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI; FOUCAULT, M. (1992). *Nietzsche, Marx, Freud*. Buenos Aires: Imago Mundi.

8 BENJAMIN, W. (1989). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

9 Para todo esto, cfr., por ejemplo: PASOLINI, P. P. «La lengua escrita de la realidad», «Réplicas sobre el cine», «Observaciones sobre el plano-secuencia» o «Res sunt nomina». En *Empirismo herético*, Milán, Garzanti, 1972.

enredada en lo que Sartre llamaría la «facticidad» de lo real.¹¹

Por supuesto: la imagen filmica puede ser *construida* de tal modo que los objetos de la realidad, incluidos los cuerpos humanos, se subordinen a, y aun se disuelvan en, el concepto abstracto; eso es, precisamente, la *estetización* benjaminiana, o es el *principio identitario* en Adorno, o es —retorna esa taquigrafía— Hollywood. Y es, claro, el *cine de prosa* contra el cual Pasolini se rebela: el que oculta sus propias manipulaciones (conscientes o inconscientes) tendientes a escamotear todo aquello que, de lo real, no pueda ser anulado funcionalmente por la conceptualización narrativa o estetizante. Como es archiconocido, a eso opone Pasolini el *cine de poesía* (y que ahora podríamos llamar asimismo *cine de escultura*): ese que —entre otras muchas cosas— permite manifestarse a esa autonomía de lo real en toda su singularidad material de *cosa* no anulada por la idea (también las cosas, los objetos, forman parte, para Pasolini, de esa *realidad-real* «prehistórica» reprimida, al igual que la naturaleza, los sueños, la gestualidad espontánea, las pulsiones inconscientes, los marginados de los *borgate* urbanos, los pueblos oprimidos del Tercer Mundo, las lenguas perdidas).

Se podría citar —los ejemplos abundan, por suerte, aunque sean minoría— una toma de *El desierto rojo* de Antonioni, en la cual la pareja protagónica discute; ambos personajes están enfrentados de perfil, cada uno de ellos apenas asomando por los extremos opuestos de la ancha pantalla en cinemascope, y durante toda la escena, se los mantendrá así, en lugar de recurrir, para mostrar el diálogo, al plano/contraplano del montaje más convencional. En el amplísimo centro del encuadre pueden verse objetos —un florero, un cenicero, un cuadro en la pared, lo que sea— que adquieren, entonces, una presencia *propia* e independiente, en lugar de quedar subordinados a simple decorado o ambientación de la acción y el diálogo. Es un bellissimo ejemplo de esa *insubordinación de lo concreto contra la tiranía de lo abstracto* de la que hablaba Lukács. En otro plano de ese mismo film, Mónica Vitti conversa con un niño mientras escribe en una pizarra. A la izquierda de esta, una ventana rectangular (una *segunda* pantalla dentro de la pantalla, diríamos) deja ver un gran barco que avanza lentamente, sin que podamos asignarle, nuevamente, ninguna funcionalidad en la diégesis de la escena.

Y está —cuándo no— Godard. Escena de —si recordamos bien— *Vivir su vida*. Dos personas conversan sentadas en sendos taburetes en la barra de un café. Están frente a frente mirándose a la cara, por lo tanto, con su cuerpo perpendicular respecto del mostrador. Godard elige emplazar la cámara, como si dijéramos, en un taburete vacío

al lado de uno de los personajes. Asistimos, entonces, a la conversación entre ambos, pero no podemos ver sus caras: lo que capta el lente es la parte de atrás de la cabeza del personaje más cercano, que, a su vez, nos oculta el rostro de su interlocutor. Es decir, *exactamente* lo que (no) veríamos cualquiera de nosotros que estuviera *realmente* sentado en el taburete libre. Godard, en una palabra, empuja el *realismo* hasta el extremo de volver completamente extraña nuestra percepción cinematográfica, que ha naturalizado códigos completamente artificiosos como si fueran *el* realismo por definición. En cualquier film realista convencional, una conversación entre dos personajes se encuadra en plano/contraplano, para permitirnos ver alternativamente el rostro de los interlocutores: una visión completamente antinatural, que jamás podría ocurrir en la vida real. Godard, en esta escena, es *auténticamente* realista: ese es su *vanguardismo*.

Conversación, ahora, entre Belmondo y Jean Seberg en *Sin aliento*. La toma es lateral, de modo que el perfil de ambos personajes nos es visible mientras charlan frente a frente junto a una ventana. Se trata de un solo plano-secuencia, donde la acción es continua. Sin embargo, Godard introduce permanentemente cortes internos al plano, a veces de una fracción de segundo (pongamos que Belmondo empieza a llevarse un cigarrillo encendido a la boca; por corte, lo vemos ya dando la pitada, etcétera), que parecen completamente innecesarios. El resultado es una suerte de jadeo nervioso de la imagen: una imagen *sin aliento*. En efecto, otra vez, en cualquier film realista convencional, el corte no se usa *dentro* del plano, sino para *pasar* de un plano a otro. Pero Godard quiere mostrar, justamente, que eso es una *convención*: que no hay nada de natural en eso, puesto que se pueden hacer muchas otras cosas raras. Por ejemplo, generar *intervalos* internos en la imagen que se pretende que sea naturalmente unitaria.

Y para tomar un ejemplo —entre muchos posibles, repetimos— del propio Pasolini: en *Edipo, hijo de la fortuna*, vemos a un hombre caminando por el desierto (luego nos enteraremos de que es el campesino que terminará llevándose al bebé Edipo a Corinto), que observa con intriga a otro que se acerca (el sirviente al cual se le ha ordenado que asesinar a Edipo, pero —incapaz de cumplir la terrible orden— lo ha abandonado en el campo con la esperanza de que alguien lo rescatara). La escena del cruce de miradas entre ambos personajes parece, al principio, que va a desarrollarse con la lógica clásica del plano/contraplano. Pero, de pronto, Pasolini hace un movimiento totalmente

10 Otra vez, como la arquitectura, que por eso es la forma de arte más *arcaica*, incluso cronológicamente la más antigua. El australopiteco, o quien sea que ocupa una caverna, evidentemente no la fabrica: la encuentra ya hecha por la naturaleza. Sin embargo, al tomar decisiones sobre el uso de ese espacio inerte —en este rincón hará fuego, en aquel tenderá la piel de oso para dormir, en el de más allá levantará el

altar a sus dioses, en esa pared pintará sus bisontes o sus mamuts— está haciendo arquitectura: está semiotizando o simbolizando la materia pétrea, marcando el umbral entre naturaleza y cultura. El cine tampoco fabrica la realidad material, pero, como la escultura, retira de su abstracción petrificada cierto número de objetos que la imagen en movimiento convertirá en significaciones.

11 SARTRE, J.-P. (1964). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.

inesperado: coloca su cámara *detrás* de la nuca del campesino y un poco hacia su (y nuestra) izquierda, de tal modo que seguimos viendo al sirviente que camina hacia él (y hacia nosotros), pero, entonces, ahora son *dos* las miradas que simultáneamente lo ven venir —o tres, si contamos la nuestra, la del campesino y la de la cámara.

Se sabe —él lo ha teorizado exhaustivamente como elemento de su *cine de poesía*— qué es lo que está haciendo aquí Pasolini: trasponiendo a lo que llama plano subjetivo indirecto el célebre recurso literario del discurso indirecto libre, mediante el cual el habla (el estilo, el nivel cultural, la voz y el *acento*, como hubiera dicho Bakhtin) del narrador se deja invadir, *contaminar*, por *otro* registro de discurso que no le pertenece estrictamente. Es una estética, claro, pero antes que eso —y junto *con* eso— es una sutil *política*. Por un lado, se hace evidente que *hay* una cámara, que la mirada del personaje no tiene nada de natural, y más aún, que no debemos caer en la trampa estetizante de *identificarnos* con esa falsa naturalidad. Por el otro, y por una extraña paradoja (o dialéctica, si se prefiere), justamente *porque* se desnaturaliza el encuadre haciéndolo *visible*, no escamoteando la operación, lo *real* (la mirada *externa* al marco de la pantalla) penetra abruptamente en el espacio ficcional: otra vez, hay allí una singularidad *disfuncional* para la pretendida simetría conceptual de la toma. Y otra vez, se trata aquí de *transesteticidad*: de hacer ver, en ese intervalo entre las miradas, que *hay un mundo* fuera de la pantalla (que *hay*, entonces, un inmenso «fuera del texto»), como cuando Cassavetes —para volver un momento a él— hace hablar a alguno de sus personajes hacia alguien que está en el *fuera de campo*, sin mostrar al interlocutor mediante un contraplano.

Programa que tiene, por cierto, algo de *desesperado* —o mejor, de *trágico*, puesto que Pasolini nunca se dejó aplastar del todo por la desesperanza— ya desde sus propios inicios: hay en el lenguaje como tal una especie de *impotencia*; su constitutivo estatuto de dispositivo simbólico necesariamente implica una distancia, un *hiato* insalvable respecto de lo real. La realidad, la *verdad*, no se pueden hablar. Pero de lo que quizá sí se pueda hablar sea, precisamente, de esa imposibilidad. Quizá la impotencia de la lengua —que, de algún modo, replica la de esas subculturas que están en tren de perder la suya— pueda ser *ella misma* una lengua en cuyas entrelíneas balbucee lo real (es significativo que uno de los ensayos más notables de *Empirismo herético* hable del guion cinematográfico como de «una estructura que quisiera ser otra estructura», y que, comentando el primer film de

Bernardo Bertolucci, *La commare secca*, diga que es una película que quiere ser *otra* película: es como si Pasolini, mediante esos *diferimientos*, buscara *producir* ese hiato, esos *intervalos*, esos espacios de desplazamiento, para que lo real se muestre en los silencios, sean los de la lengua escrita o los de la escritura de la realidad que es el cine).

No se trata, por otra parte, de un descubrimiento que Pasolini, a través de no se sabe qué súbita epifanía, extraiga de la nada. El propio Didi-Huberman apunta (destacando, de paso, cómo cuando decimos «pintura», también estamos usando una figura para hablar rápido, ya que hay muchas *pinturas* que van contra *la* «pintura») a que se podría remontar esa «economía de la figuración» —como la llama él— hasta los palafreneros de Caravaggio, los pordioseros de Callot, los mendigos de Rembrandt o *Los desastres de la guerra* de Goya. En todos ellos, y en tantos otros que podrían acudir a esta convocatoria, se condensan la *mimesis* —imitación de los movimientos de la realidad—, la *figura* —signo heráldico que construye sentido— y la *passio* —la expresión de afectos, emociones o pulsiones por la gestualidad o la corporalidad. Didi-Huberman no lo dice explícitamente, pero es notoria la similitud de esta tríada con la idea de *Pathosformel* (la «fórmula del *pathos*») de Aby Warburg, en la cual se produce una suerte de retorno de lo reprimido en el nuevo contexto de una *figuración* (los cabellos ensortijados de la Venus de Botticelli remitiendo a las serpientes de la cabeza de Medusa).

En todos estos ejemplos, la palabra clave es *contaminación*. Esa palabra define el habla cinematográfica, en primer lugar, y en los términos más generales posibles, porque la mescolanza incierta de materias semióticas diversas (imagen, palabra, sonido, música, etcétera) define un lenguaje constitutivamente *impuro*, bastardo. Pero también, y más importante, porque todas y cada una de esas materias deben sufrir una *pérdida* de su completud originaria para poder *contaminarse* mutuamente en esa amalgama caótica y fragmentaria que es el más mínimo encuadre, plano o secuencia: es como si la toma y el montaje les *arrancara* a esas materias pedazos, jirones, para armar su propio *bricolage* desde los agujeros negros así creados. Y, finalmente, en ejemplos como los de Antonioni o Pasolini (ya dijimos que hay muchos otros), esa contaminación y esa pérdida inevitable pueden elevarse a proyecto, a *programa* estético-político. Ya habíamos sugerido una sucinta fórmula: pérdida = *via di levare*. Ahora hay que ir un poco más lejos: contra la armonía distanciada y elegante de la *via di porre*, la *via di levare*, trabajando sobre la pérdida de

materia, supone, en efecto, *contaminación*, incluso *suciedad* en el sentido de Comolli-Cassavetes —supone, diríamos, una disolución del tabú de contacto¹² a favor de la ya citada *tactilidad física* de Benjamin.

Volvamos a la metáfora freudiana. Su fuente es, por supuesto, el *Trattato della pittura* de Leonardo. El fragmento completo merece ser citado *in extenso*:

No encuentro entre la pintura y la escultura otra diferencia que esta: el escultor realiza su obra con mayor *esfuerzo físico* que el pintor, y el pintor, la suya con más esfuerzo intelectual. Eso se demuestra en tanto el escultor debe hacer, al producir su obra, un esfuerzo manual sorprendente *para develar, en la superficie del mármol o de la piedra que sea, la figura encerrada en su seno* [...] [destacados nuestros].

No parece haber mayor problema. Hasta ahora, como reza el viejo chiste del hombre que caía de un décimo piso, vamos bien: el esfuerzo físico (la *forza* miguelangeliana) de la *via di levare* permite, neoplatonismos aparte, develar retirando la materia sobrante (haciendo *ruina* de ese sentido previo, diría Benjamin), la figura encerrada en su seno. Freud, que no es neoplatónico, sin embargo, ha hecho precisamente *eso*: ha retirado el sobrante idealista de la cita de Leonardo para que quede la figura con la que podrá metaforizar la psicoterapia. Lamentablemente, el pasaje de Leonardo continúa:

[...] Lo cual exige un esfuerzo totalmente mecánico, acompañado frecuentemente del sudor que se mezcla al polvo y se transforma en una capa de lodo; con la cara toda enduida y enharinada de polvo de mármol, parecida a la de un panadero, cubierta de pequeñas escamas como si hubiera nevado sobre él; su habitación sucia y plena de destellos y de polvo de piedras. Con la pintura ocurre todo lo contrario [...], pues el pintor se para cómodamente frente a su obra, bien vestido, agitando un pincel ligero con colores agradables, ataviado a su gusto, su habitación limpia y repleta de bellas imágenes, y con frecuencia acompañado de música o de lectura de bellas y variadas obras, que escucha con sumo placer, sin que lo perturben el ruido de martillos u otros estruendos [...].¹³

Algo aquí se ha decidido. No cabe duda —pese a la as-tucia freudiana de hacer uso para sus propios fines de la primera parte del pasaje— de qué lado está Leonardo. La *via di porre* es todo belleza, elegancia, armonía de colores

y sonidos, ligereza, distancia descansada, *placer*. La *via di levare*, por el contrario, es sudor, polvo, barro, suciedad, ruido, contaminación: ¿nos atreveremos a decir *goce* (infantil, incluso, en su revolcarse en toda esa materia un poco fecal)? También —deslizándonos a otro discurso— podríamos decir: la *via di porre* es aristocrática, la *via di levare* es proletaria (esfuerzo totalmente mecánico, acompañado de sudor, etcétera). En todo caso, reponiendo la cita *entera* de la cual Freud ha *retirado* la figura que le interesaba, hemos agregado —lo insinuábamos más arriba— el factor *contaminación*. Es difícil resistirse a la *sugestión* —valga el término— del extraordinario análisis que hace Didi-Huberman del pasaje de Leonardo y otros conexos. Muy especialmente, cuando afirma que «el taller del escultor se presenta en el contraste conmovedor de la fealdad, de las *formas incompletas*, del alboroto y la suciedad. Ya no es más un salón destinado a la *elevación del alma*, es una *fábrica para el estrépito de materias* y el sudor de cuerpos».¹⁴

Didi-Huberman es un buen warburgiano: apuesta a un retorno de los *Nachleben* reprimidos por la pintura. Las expresiones utilizadas aquí, y varias otras, todas tomadas de Leonardo —«materias ligadas al desecho y la combustión», «digestión», «excreción»— hablan, a las claras, de un proceso de mutación degradante de la materia, de su cambio a estatuto de *ruinas*, de *restos*, sobre o desde las cuales deberá surgir la nueva figura (¿y qué decir de las formas incompletas? ¿No son ellas las que hacen que la roca viva?). Repitamos: ruinas, formas incompletas, restos, con los cuales se generará una nueva figura: ¿alguien podría describir mejor la operación del *montaje* cinematográfico, que es, si hemos de creerle a Eisenstein, la «fábrica», el «taller» de donde se forjará el sentido final del film? Agreguemos, recordando a Comolli, el «sudor de los cuerpos», y recordando a Pasolini, el «estrépito de materias», y tendremos nuevamente toda la *fisicalidad*, o la *facticidad* irreductible, de ese arte *materialista-sagrado* por excelencia. Sagrado, sí, además de *material*, porque la imagen filmica encierra siempre un *enigma*, un fondo oscuro misterioso (Pasolini lo llama, no sin provocación, «prehistórico», también en el sentido de *preconceptual*, en la medida en que su singularidad material es un resto de sentido indecible por el concepto). Y donde las *cosas* (y la cosa) existen por sí mismas, tienen una presencia casi *palpable*, táctil, más allá —o más acá— del sueño.

Que es, evidentemente, algo muy distinto a la elegancia y armonía totalizada desde el exterior de la *imagen-pura-representación* producida por *via di porre*, al menos en la idealización de la pintura que construye Leonardo. Aquí se

12 Tabú de contacto, arriesguemos que como síntoma, entre muchas otras cosas, de un prejuicio ideológico del *ocularcentrismo* moderno (ya hablaremos sobre esto): ¿por qué, en los museos, está prohibido tocar las esculturas?, ¿no es la escultura, acaso (al menos en su forma clásica) una forma estética que —porque tiene una dimensión voluminosa, porque ocupa un lugar concreto en el espacio, porque está hecha

con una textura que puede ser suave o áspera, fría o cálida, etcétera— compromete el sentido del tacto al menos tanto como el de la vista? Cualquier guardián de museo nos dirá: bueno, pero si todo el mundo la toca, la acaricia, la patea, terminará gastándose, deteriorándose. Pero ese es, en todo caso, un problema práctico, no de principios estéticos, filosóficos o lo que fuere. Y, además, si se gasta, ¿qué? Si

pierde, incluso, parte de su materia, ¿qué?, ¿no sería esa pérdida parte de la experiencia histórica de la obra? No podemos meternos con esto aquí —nos llevaría por otros rumbos—, pero nada hay de natural en esa obsesión conservacionista: es parte de un debate que, en honor a la brevedad, podemos resumir con una pregunta: ¿deben, necesariamente, restaurarse las obras de arte o su deterioro multisecular

trata, por un lado, del denominado *ocularcentrismo*, en el contexto del lugar dominante que empieza a adquirir la pintura sobre la escultura (progresivamente descalificada como arte no espiritual) en la modernidad y ya a partir del Renacimiento; por el otro, y más allá (pero conectado con), el prestigio neoplatónico del *espíritu* sobre el *cuerpo* —que requiere una traducción a la *toma de distancia* respecto de la obra, transformada en puro objeto de *contemplación*, también para su creador—, de una espiritualización —una esquicia *mente/cuerpo*, si se quiere decir así—, una transformación de la obra en *espectáculo* para ser contemplada, decíamos, a distancia: a una distancia que, se entiende, *no es un intervalo*, sino la muy moderna separación (y aun *enajenación*) sujeto/objeto.

Las condiciones *contaminadas* y, por así decir, *materia-listas* de la escultura tal como las describe Leonardo, y del cine tal como lo piensan Benjamin o Pasolini o Cassavetes o Godard, hacen imposible su reconocimiento como arte espiritual: si la pintura clásica —por medio de la proporción sistematizada y de la perspectiva geometrizable— participa de la búsqueda de *leyes axiomáticas universales*, la escultura y el cine quedan arrinconados en el lugar (demasiado corporal) del *particular concreto* (en todos los sentidos de este concepto). Como dice Didi-Huberman, es *cada vez* una «hipótesis de trabajo» sin alcance universal, «un caso de *bricolage* de golpes». Ese abductivo *uno por uno* de la *via di levare* —donde cada vez hay que empezar de nuevo para identificar e interpretar las *marcas singulares* de cada trozo de piedra— coloca a la escultura (y al cine) en una posición insostenible para la unidad universal del *punto de vista* (también en todos los sentidos del término) humanista, del universal abstracto de las artes liberales.

Es evidente que la *via di levare*, en su asociación con la escultura, funciona exclusivamente como metáfora: finalmente, en la vida real, como se dice, puede *también* utilizarse para estetizar la política. Eso lo han hecho muchos escultores y muchos cineastas, y en cambio *no* lo han hecho otros tantos pintores con su *via di porre*.¹⁵ Pero, y es lo que Benjamin trata de demostrar, hay algo en la propia *lógica de lo real* del soporte filmico que permite dar la batalla, como si dijéramos *desde adentro*, mucho mejor que en la pintura como tal; que la industria cultural haya secuestrado ese componente mediante su propia y gigantesca *via di porre* no supone una condena trágica para el lenguaje mismo (como alguna vez nos atrevimos a decir, el cine es el punto de encuentro indeciso entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario del inconsciente).¹⁶ No se trata, pues, de

una cuestión meramente técnica, de una competencia del *procedimiento*: se trata de que —para mantenernos *dentro* de la metáfora, pero contaminándola con otras cosas— ciertas materias, al parecer, *resisten* mejor que otras el impulso a la espiritualización humanista (en el sentido renacentista de esa expresión), que, según hemos visto, es la matriz ideológica de la estetización, y, por lo tanto, *facilitan* la eficacia de la metáfora. Una de esas materias —propicia por su propia consistencia— es, por supuesto, la *piedra* escultórica. La otra es lo *real-escrito* de la imagen filmica.

La política de la *via di porre* es lo contrario de la pregunta por el enigma de la materia, así como aparta la vista de las condiciones de la *transesteticidad*. La *estetización* no busca resolver enigma alguno: ya tiene todas las respuestas de antemano, lo único que quiere —desde la abstracción de su espiritualismo— es *aplicar* sus ideas previas a la materia para universalizarla. No es sólo que *no respete* el secreto singular que puede guardar el material en sus intervalos, ni siquiera le asigna uno. Para el estetizador, *cualquier* método es bueno si logra producir belleza: he ahí su *racionalidad instrumental*. Para Freud, al contrario, como para Benjamin o para Pasolini, hay que empezar por *retirar* las ideas convencionales sobre lo bello para buscar en otra parte el *enigma* (¿qué puede haber de enigmático, en efecto, en la belleza fácilmente explicable por los usos sociales?). No se trata, justamente, de los «pensamientos integrados en el diálogo» ni de «las excelencias del estilo» —como dirá Freud a propósito de Shakespeare—, sino de cómo ellos reenvían a otra cosa: llamémosla al registro de lo *real* que *excede*, enigmáticamente, o que está *por fuera*, de esas marcas. Freud es un realista, incluso un *materialista*. Benjamin y Pasolini —¿hace falta decirlo?—, también.

Pero nos falta una complicación ulterior: en materia de arte, Freud, se sabe, era un hombre de gustos decididamente —y casi excluyentemente— *clásicos*. Murió en 1939, al parecer sin haber pisado, jamás, una sala cinematográfica (aunque, curiosamente, en un par de ocasiones se dejó filmar). Pensemos: 1939. El cine ya tenía varias décadas (muy simbólicamente, la primera proyección cinematográfica en 1895 coincide con la publicación de esos textos fundacionales del psicoanálisis, los *Estudios sobre la histeria* y el *Proyecto de una psicología para neurólogos*) y estaba plenamente establecido como lenguaje artístico. Algunos de sus grandes logros históricos (Griffith, Eisenstein, Vertov, Buñuel-Dalí, Léger, todos los expresionistas alemanes desde Murnau a Lang pasando por Pabst, Chaplin, el primer Dreyer, el primer Hitchcock, el primer Mizoguchi) ocurren durante la vida de

es un componente de su recepción actual (es decir, para permanecer benjaminianos, de su aura)?

- 13 DA VINCI, L. (2011). *Cuadernos de arte, literatura y ciencia*, tomo II. Buenos Aires: Colihue, p. 13.
- 14 DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, p. 223.
- 15 En efecto, habría que pensar —quedaría

para otra vez— qué lugar ocupa, en relación con todo esto, la pintura *barroca*. No importa lo que se piense sobre su ideología explícita (el Contrarreformismo o lo que sea), ¿puede haber duda de la inmensa movilización de la experiencia histórica del sujeto que ella ha provocado?

16 GRÜNER, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.

Freud. Hay ya una pequeña y muy sustantiva tradición de cine documental etnográfico: Flaherty ya había mostrado *Nanuk, el esquimal* y *El hombre de Arán*; Margaret Mead y su marido Gregory Bateson ya habían comenzado a usar el cine como documento etnográfico en Bali, cosas que tendrían que haber resultado de interés para el autor de *Tótem y tabú* o *El malestar en la cultura*. Pero no. Freud se niega a tener *nada que ver* con el cine. Y, sin embargo, parecería poder concebirse una afinidad casi natural entre el psicoanálisis y el cine. Léase el capítulo vi de *La interpretación de los sueños*, donde se trata de la «elaboración onírica»: es un acabado tratado de lenguaje cinematográfico. Prácticamente, cada uno de los mecanismos descritos por Freud (condensación, desplazamiento, inversión en lo contrario, dialéctica representación de cosa/representación de palabra, etcétera) podría, sin forzamiento excesivo, transponerse a las operaciones cinematográficas (elipsis, fundido, *raccord*, plano-secuencia, *flashback*, etcétera).

Porque lo que sucede es que, como sugerí antes, el cine, finalmente, actúa estructuralmente por *via di levare*, como la metafórica escultura: actúa desde la materia transes-tética, tajeándola, retirándole partes e introduciendo en ella sus *intervalos*. No habría que dejarse llevar a la ligera por la similitud trivial entre la *tela* del pintor y la *pantalla*, ambas en blanco: no es lo mismo *pintar* que *proyectar*; el cine no se hace en la pantalla. El montaje consiste, antes que en la compaginación, en el recorte y la *sustracción* de lo que sobra del metraje filmado; el corte o el fundido son elipsis que *retiran* imágenes, que crean *intervalos* entre —y dentro de— lo visible. Y vale la pena recordar la célebre definición del cine que titula el libro de Andréi Tarkovski *Esculpir el tiempo* (sí, Tarkovski se piensa escultor, y, para él, el tiempo es también *materia*).

En suma: en este específico sentido, el cine —junto con la mayoría de las nuevas estéticas vanguardistas de las primeras décadas del siglo xx, que no por azar se apoderaron ávida y simultáneamente del cine y del arte primitivo no perspectivista, produciendo una constelación nueva de los tiempos históricos, de lo más moderno y lo más arcaico— es la culminación de una lucha sorda, dentro mismo de las artes visuales, contra el *ocularcentrismo* de la *via di porre* renacentista, lucha que ya había comenzado con el *manierismo* y ciertas formas del *barroco*.¹⁷ No habría que dejarse engañar tampoco por la vulgata del barroco como mera *acumulación*: lo importante —lo que nos importa aquí en todo caso— es más bien el *desplazamiento* o el *descentramiento* (la fuga) de

la perspectiva, esa mirada oblicua, como la que hay que echar sobre la calavera anamórfica de *Los embajadores* de Holbein. Es decir, otra vez, el *levare*, la *sustracción* del sujeto de un *cogito* autocentrado (¿de qué otra cosa hablan los interminables análisis, y no solamente el de Foucault, sobre *Las meninas*?).

Habría que continuar por esta vía. Incluir, por ejemplo, ciertas formas de la literatura moderna: intentar mostrar cómo el pasaje de la gran narrativa realista del siglo xix a Kafka, Joyce, Beckett o Faulkner (y a Borges, cómo no), pasaje, quizá, inimaginable en otra época que la del cine, podría entenderse en términos de abandono de la *via di porre* por la *via di levare*. También habría que inscribir allí el examen de las *nuevas hermenéuticas* (como las llama Martin Jay) que apuntan a poner en crisis el *ocularcentrismo* de la modernidad occidental y de las cuales el psicoanálisis habría sido la primera expresión. Tal vez —no se tome como amenaza— lo haga en otra ocasión. Tan solo permítaseme, por el momento, esbozar lo que podría ser una hipótesis de trabajo, tanto para este como para un futuro ensayo: la metáfora escultórica de Freud, enunciada en 1904, es una implícita *teoría inaugural* sobre aquella crisis, es una metáfora a la que hoy, en pleno reinado, según se dice, de la *sociedad del espectáculo* (¿de un *retorno* del *ocularcentrismo*?), valdría la pena, a su vez, retornar. Sería también un retorno (no *al*, sino) *del gran cine*.

17 Se entiende que estamos hablando aquí de las potencialidades (según algunos, ya agotadas) del *lenguaje* cinematográfico. Es más que evidente que la inmensa mayoría del cine que puede verse hoy en los circuitos «normales» de distribución es una apoteosis *ocularcentrista*.