



DEL YO AL MUNDO. AUTORRETRATO COMO FORMA POLÍTICA

Raquel Schefer

El panorama audiovisual contemporáneo es rico en objetos de difícil clasificación, objetos que borran o trascienden las líneas de separación entre el documental y la ficción, y que ensayan movimientos de pasaje entre el “yo” y el mundo, el mundo y el yo.

*Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir: ce n'est pas mensonge, c'est fiction*¹

Introducción. Pequeña historia del autorretrato.

El Autorretrato como forma política.

¿Qué formas y modalidades asume el pasaje del “yo” al mundo? ¿Cómo articular el plano de la subjetividad con la producción de narrativas estético-políticas sobre el estado del mundo? ¿Cómo transformar cuestiones personales y subjetivas en enunciados políticos y manifiestos estéticos sobre la historia y la contemporaneidad, imbricando, de esta forma, la microhistoria en la historia política? En suma, ¿cómo puede el “yo” constituirse como libro del mundo?

Las cuestiones que abren este artículo, indisociables de las problemáticas que ligan subjetividad y política, son centrales en el autorretrato, género híbrido y difuso que floreció en el campo de la literatura, transitando, siglos después, hacia el territorio del cine. En el siglo IV, con San Agustín,

¹ **Mentir sin prejuicio de sí ni de otro no es mentir: no es mentira, es ficción, Rousseau, Jean-Jacques, Les Rêveries du Promeneur Solitaire, Paris, Folio, 2009, p. 80 (traducción de la autora).**

en las Confesiones, el problema de la representación del pasado encuentra una de sus primeras formulaciones, así como la reflexión sobre la relación entre el tiempo, el proceso de rememoración, las cosas recordadas y las imágenes de la memoria. Quince siglos antes del nacimiento de la fotografía y del cine, la cuestión del eikon y el problema de la persistencia de imágenes (mentales) que están en vez de los acontecimientos del pasado son planteados.

Santo Agustín: Cuando contamos verídicamente el pasado, el que sale de la memoria no es la misma realidad, la realidad pasada, sino palabras, concebidas a partir de esas imágenes que ella fijó como trazos en nuestro espíritu al pasar por los sentidos. Mi infancia, por ejemplo, ya no es, es en un pasado que ya no es, pero, cuando la acuerdo y la cuento, es su imagen que veo en el presente, imagen presente en mi memoria².

El recuento del “yo” pasaría entonces necesariamente por una mediación lingüística que, por su turno, transcurriría de esas imágenes que albergan la experiencia del pasado, un desplazamiento por un sistema de lugares depositarios de imágenes-recuerdo.³ Pero en la reminiscencia, en la cosa evocada, hay siempre una doble temporalidad, el signo de un antes y de un después. La cosa rememorada se convierte, pues, en una suerte de palimpsesto, donde la impresión de hoy no corresponde exactamente a la marca dejada ayer, sin que esa separación, esa no coincidencia, sea plenamente consciente para el sujeto. Hay, además, la cuestión de la puesta en discurso, las estrategias narrativas y retóricas que son indisociables de la invención escrita, de la construcción literaria del autorretrato. En este sentido, las experiencias del autorretrato y de la subjetivación serían para siempre marcadas por la dialéctica entre memoria e invención, es decir, de una forma muy sucinta, entre las imágenes de la memoria vivida y los artificios de la invención literaria. El autorretrato como género se caracterizará siempre por esa ambigüedad, por la dificultad (o, incluso, por la imposibilidad) de delimitar los acontecimientos de la historia personal de ciertas capas complementares ficcionales que transcurren de su formalización narrativa y estilística.

Memoria e invención. De Michel de Montaigne⁴ a Michel Leiris, pasando por Jean-Jacques Rousseau,⁵ encontramos narrativas donde estos dos polos son dialectizados. Asimismo, narrativas que reivindican, en su origen, un proceso de montaje, que anticipa el montaje cinematográfico, la unificación discursiva de fragmentos existenciales temporalmente dislocados, un recorrido por geografías afectivas y formativas (el Bildungsroman como modelo) en tanto que sistema donde las imágenes de la memoria se vienen albergar.⁶

² San Agustín, *Les Confessions*, Paris, Folio, 2008.

³ Bellour, Raymond, *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo.*, S. Paulo, Papirus Editora, 1997.

⁴ Montaigne, Michel de, *Essais*, Paris, Poche.

⁵ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions (libros I a VI)*, Livre de Poche, Paris 2006.
Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions (libros VI a XII)*, Livre de Poche, Paris 2006.

⁶ Beaujour, Michel, *Miroirs d'Encre. Rhétorique de l'Autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

En el campo del audiovisual, tras las experiencias fundadoras de Man Ray, Jonas Mekas, Maya Deren, Marie Menken y, más tarde, Robert Kramer y David Perlov, entre otros, en el cine experimental y de vanguardia, el autorretrato transita hacia el vídeo. Para pensadores como Raymond Bellour,⁷ el vídeo constituye, gracias a sus características tecnológicas, el medio tecnológico privilegiado del autorretrato. La relación entre estética y técnica atraviesa, efectivamente, la historia del género. En el autorretrato audiovisual, el autor se enuncia y expone al aparato audiovisual como un bloque de cuerpo, memoria y experiencia.

En la literatura, el autorretrato se constituye como el género privilegiado para la construcción de narrativas que imbrican la historia personal y subjetiva en la historia colectiva. En *Les Confessions*⁸, de Rousseau, la narración de los acontecimientos de la vida del filósofo pauta el retrato de la Suiza burguesa y de la Francia prerrevolucionaria del siglo XVIII. También en los diarios íntimos de Joseph Joubert⁹ el plano histórico de la Francia revolucionaria e imperial se articula con el plano íntimo del escritor. En *Búsqueda del Tiempo Perdido*,¹⁰ de Proust, constituye tal vez la obra más paradigmática de la reflexión literaria sobre la memoria del siglo XX.

En los territorios del cine experimental y de vanguardia, así como en el videoarte, el autorretrato constituye el género de elección de los directores y artistas para la narración de historias y episodios familiares e íntimos. Narraciones que se rigen por un modelo de coherencia no necesariamente cronológica, fundado en un principio de superposición y correspondencia, en procedimientos narrativos de naturaleza fragmentaria y en un sistema enunciativo polifónico.

Si, en su primera fase, el autorretrato audiovisual poseía una dimensión performática, poco a poco, las formas narrativas se fueron aproximando a los códigos cinematográficos y literarios y la performatividad fue sustituida o combinada con la reconstrucción de historias familiares, la reescritura de fragmentos del pasado, la puesta en escena de narrativas del presente o la reelaboración electrónica de otros medios. El cuerpo retrocede para dar paso al mundo y a la historia.

El panorama audiovisual contemporáneo es rico en objetos de difícil clasificación, objetos que borran o trascienden las líneas de separación entre el documental y la ficción, y que ensayan movimientos de pasaje entre el “yo” y el mundo, el mundo y el yo. Estos objetos tienen en común la aproximación a una representación subjetiva de ciertos acontecimientos de la contemporaneidad, proponiendo lecturas políticas de la historia reciente que parten, sin embargo, de una

⁷ Bellour, Raymond, *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo.*, cit.

⁸ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions I y II*, cit.

⁹ Joubert, Joseph, *Carnets. Textes recueillis sur les manuscrits autobiographiques par André Beaunier*, Paris, Gallimard, 1994.

¹⁰ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Poche, 1993.

autorrepresentación del “yo” que, por sus características narrativas y formales, puede ser inscrita en el campo del autorretrato o, por lo menos, definida como reinvidicando ciertos procedimientos metodológicos del género. Estas “ficciones de memoria”, ¹¹ para citar un concepto de Jacques Rancière, transgreden las categorías de documental y ficción, se sirven de modalidades y estrategias híbridas de puesta en escena y operan simultáneamente en el campo de la política y en la de la estética.

El autorretrato es político en su naturaleza. Experimental en su forma, fragmentario en su estructura narrativa, polifónico en su sistema enunciativo, el autorretrato, proponiendo un centramiento en la figura del “yo”, se aleja, en un primer término, de la pretensión universalista de gran parte de la producción audiovisual contemporánea y de la asociación entre imagen indicial y verdad que marca una cierta tendencia del pensamiento del audiovisual. Asumiendo plenamente su carácter perspectivista, el de libre punto de vista sobre el mundo formulado a partir de una radical subjetividad, el autorretrato, cruzando la línea de separación entre el documental y la ficción, hace de esta mezcla el punto de fractura del real, multiplicándolo. Además, el autorretrato es ambiguo. Teniendo como base lo real, es decir, la experiencia existencial del autor, el autorretrato no sirve, sin embargo, cualquier tipo de ley más allá de la verosimilitud, liberado, que está, por la dialéctica entre memoria e invención, de la obediencia a un principio de verdad y, en este punto, me permito remitirles para la epígrafe de Rousseau que abre este artículo.

Y, al abordar cinematográficamente la historia reciente y ciertos acontecimientos políticos de la contemporaneidad, el autorretrato se hace doblemente político. Es a partir de una formulación subjetiva del mundo que la historia y la realidad son abordadas en el autorretrato. El sujeto que dice “yo” en el autorretrato trabaja fragmentariamente la realidad documental, usando recursos del cine de ficción para organizar y representar su punto de vista sobre el mundo, reproduciendo así la dialéctica entre memoria e invención que atraviesa el autorretrato literario. La no obediencia a un principio de verdad se vuelve tanto o más problemática en el caso del autorretrato audiovisual, pues en éste nos encontramos frente a imágenes indiciales y autónomas del mundo, es decir, exteriores al sujeto de enunciación. Pero el pasaje del pensamiento a la acción en el autorretrato se da a partir de la emergencia de nuevas formas de decibilidad en el cine político - un “yo” contra el “nosotros” -, formas subjetivas de enunciación, bien como a través de la convivencia y la fricción entre regímenes expresivos aparentemente antagónicos, tales como el documental y la ficción. En otras palabras, los pasajes entre la subjetividad y la política asumen también la forma de una interrogación de los modos discursivos y expresivos consensuales de representación del mundo, lo que hace del autorretrato una de las formas privilegiadas del cine político contemporáneo. Dentro de esta línea, podríamos apuntar *Los Rubios* (2003) como ejemplo, ya que la película de Albertina Carri no solamente cuestiona el sistema de enunciación al asumir deliberadamente el desdoblamiento y la polifonía como dispositivo, como también articula las esferas privada y pública y la subjetividad y la política para abordar un episodio de la historia argentina contemporánea.

En este artículo, quisiera analizar tres obras que adoptan estrategias del autorretrato para abordar la

¹¹ In Rancière, Jacques, *La fiction de mémoire. À propos du Tombeau d’Alexandre de Chris Marker, Trafic, primavera, 1999.*

historia contemporánea y dar cuenta de un cierto estado del mundo. Estas obras, donde es ensayada el pasaje del “yo” al mundo y, de nuevo, del mundo al “yo” solitario del autorretrato, son: *The Confessions of Roe Rosen* (2008), del artista israelí Roe Rosen, vídeo que aborda ciertos aspectos de la historia israelí contemporánea precisamente a partir de una puesta en escena que trabaja explícitamente la dialéctica entre memoria e invención propia del autorretrato; *Lithuania and the Collapse of the Soviet Union* (2008), del cineasta experimental lituano-estadounidense Jonas Mekas; por fin, la última película de Jean-Luc Godard, *Film Socialisme* (2010).

La elección de estas obras y no de otras no sigue una metodología específica, sino un principio de afinidades electivas.

1. *The Confessions of Roe Rosen*, de Roe Rosen (2008).

The Confessions of Roe Rosen (2008), del artista israelí Roe Rosen, podría inscribirse en la genealogía de películas que parten de la lógica discursiva del autorretrato y de un trabajo de puesta en escena de naturaleza autorreferencial y autorreflexiva para abordar una situación política concreta, la de los inmigrantes indocumentados en Israel. También en esta obra es de la confrontación entre varios regímenes expresivos y de la articulación entre subjetividad y política que emerge toda una reflexión sobre las coordenadas de la representación y la posibilidad de constitución de nuevos modelos políticos de enunciación fundados en la experiencia singular del autorretrato.

The Confessions comporta tres versiones cortas y un largometraje de una hora. Definiéndose como una película de ficción, la obra recibió, sin embargo, una mención especial en la edición del 2008 del festival de documental FIDMarseille. Entrañando la dialéctica entre memoria e invención del autorretrato, *The Confessions* reivindica inspirarse en la tradición de ese género - los nombres de Santo Agustín y de Rousseau son mencionados en el guión de la película.

Tres mujeres inmigrantes ilegales en Israel encarnan al director, Roe Rosen. En el espacio escenográfico - una pequeña oficina -, un cuadro perteneciente a la serie iconográfica producida para el proyecto interdisciplinario de Rosen dedicado a la pintora apócrifa Justine Frank¹² se encuentra colgado en la pared. Frente a la cámara, las tres mujeres dicen sucesivamente un texto confesional de Roe Rosen, largamente inspirado en la tradición del autorretrato. Un excerpto de *Les Confessions*, de Rousseau, es recitado.¹³

¹² **Controverso proyecto multidisciplinario dedicado al alter-ego femenino de Rosen, la pintora surrealista y escritora porno apócrifa belga Justine Frank, desarrollado a lo largo de cinco años (1998-2002). El proyecto culminó en una retrospectiva de Frank presentada en el Museo Herzliya, en Tel-Aviv, en el cortometraje *Two Women and a Man* (2005) y en la publicación de la obra literaria *Sweet Sweet* (Les Presses du Réel, 2009).**

¹³ **“He dado inicio a una performance sin precedente, cuya consecución no tendrá imitadores. Quiero ofrecer a mis prójimos-mortales un hombre [extiende los brazos] en toda la integridad**

Sin embargo - y en este gesto reside la radicalidad de la obra - ninguno de los personajes que encarnan a Rosen habla, lee o comprende el hebreo. Los textos en primera persona son leídos por las mujeres a partir de su transcripción para el alfabeto latino a través de un teleprompter colocado en el contra-campo. Además, el director, posicionándose al lado del teleprompter, da indicaciones escénicas a los personajes, señaladas en la transcripción latina del texto original con un asterisco. La movilidad de la mirada de los personajes es notoria en *The Confessions*, un vaivén entre la cámara y la posición marginal ocupada por Rosen, acompañada, a la vez, de un desfasamiento del gesto y de las expresiones mímicas, ya que es por imitación, siguiendo las indicaciones faciales o gestuales de Rosen, que estos son realizados por las intérpretes. Así como en *Lithuania and the Collapse of the Soviet Union*, obra que analizaré más adelante, toda una política del contra-campo y del fuera de campo es convocada y delineada por medio de esta estrategia. Por otro lado, las pausas son señaladas en el texto a través de un paréntesis y de la indicación numérica de los segundos de silencio.

La didascalía pareciera convertir las inmigrantes ilegales en títeres y ventrílocuos, encarnaciones corporales y vocales autónomas del director. Hola, yo soy Roe Rosen, esta frase repetida por las tres mujeres, no solo remite para su condición de intérpretes del otro, sino para la propia lógica discursiva del autorretrato, atravesado por la dialéctica de la ipseidad,¹⁴ que se opone a la dialéctica de la mismidad, definiéndose como una dialéctica de la alteridad. En la retórica del autorretrato, encontramos, sea en Montaigne, sea en Rousseau, la afirmación de la intención de exponerse y contarse sinceramente, intención que es, sin embargo, obstaculizada por los artificios narrativos y estilísticos inherentes al proceso de puesta en discurso. El montaje de una narrativa es inseparable de los principios de la ficción, de los procesos diegéticos de temporalización, nominadamente de la elipsis, bien como del uso de recursos estilísticos y de los artificios de la invención. Si Rousseau es, en cierta medida, consciente de que sus confesiones son formalmente ficciones, Roe Rosen va aun más lejos al delegar al otro la interpretación de su identidad. La presentación del si-mismo como otro propia del autorretrato ya no es meramente discursiva, sino que se hace también por encarnación vocal y gestual, por la presencia física del otro. Sin embargo, gracias a la relación entre el campo y el fuera de campo hay una permanente re-inversión del mismo en el espacio de la representación. Esa contigüidad de naturaleza física y discursiva determina, por lo tanto, que el Roe Rosen real, del otro lado de la cámara, se encuentre simbólicamente presente en campo, más allá de la lectura de su texto confesional.

The Confessions trasciende el campo teórico del autorretrato para convertirse en una obra que pone en escena la dialéctica entre mismidad y alteridad propia del género. La polifonía del texto de Rosen no reside solamente en la multivocalidad de su lectura, sino también en su propia estructura

de su naturaleza; y ese hombre seré yo". [Mira hacia la derecha, supuestamente hacia el grupo musical] - Traducción de la autora.

Extracto del guión de *The Confessions of Roe Rosen*, in <http://mafteakh.tau.ac.il/en/wp-content/uploads/2011/01/Confession-eng-translation.pdf> (1 de marzo del 2011).

¹⁴ Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

discursiva, donde se infiltran casi imperceptiblemente referencias a la biografía imaginaria de los inmigrantes ilegales. El texto se constituye, de esta forma, no solamente como una reflexión sobre la existencia de Rosen, sino también como una crítica a la situación de los inmigrantes ilegales y a sus condiciones de vida. El discurso indirecto libre es el modo con que esta superposición discursiva es realizada, ya que las palabras imaginarias de los personajes, devueltos a su condición real de inmigrantes ilegales, se infiltran en el texto. Pero la dificultad de analizar los límites de la articulación simultáneamente intra- y extradiegética entre las varias instancias discursivas - el autor, el narrador, el personaje, sus desdoblamientos polifónicos, en suma, un yo múltiple y permutable - torna este abordaje incompleto y meramente aproximativo. Es notoria, no obstante, una voluntad de interrogación del sujeto de enunciación y de suspensión de la relación directa entre éste y el sujeto del enunciado que de él transcurre, una infiltración polifónica que corrompe y pone en perspectiva las formas enunciativas.

El desconocimiento del hebreo por parte de los intérpretes es responsable por un proceso de deformación lingüística: ciertas palabras adquieren un nuevo valor semántico o, en otros casos, la relación entre el significante y el significado es incluso suspendida. El idioma cesa de ser representativo. Rosen lleva a cabo todo un trabajo de distanciamiento o, incluso, de corrupción del idioma que no deja de constituir también una tentativa de reflexión sobre la situación política de Israel y el papel del hebreo en la fundación del país en 1948, en una línea absolutamente coherente con su obra precedente.

Este proceso es tanto o más interesante cuando nos encontramos ante una obra audiovisual que recupera procedimientos formales del autorretrato literario. En *The Confessions*, la sobriedad de la imagen - planos frontales y casi siempre estables de los intérpretes, excepto en los interregnos musicales - contribuye para una redefinición de la relación tradicional entre la palabra y la imagen en el cine. Es a través de la palabra que la revisitación de los lugares de la memoria ocurre. Se verifica como que una suspensión de la relación directa con la imagen registrada, ya que el espectador es invitado a imaginar, más allá del espacio de la representación, los episodios relatados por el narrador. También el espectador se convierte en una especie de lector de las confesiones de Rosen, ya que los límites entre aquello que es visto y aquello que es imaginado son permanentemente cuestionados.

La palabra parece ser, pues, el vehículo privilegiado de esta travesía por los espacios de la memoria, mientras el campo de la representación condensa, exponiéndolos, los mecanismos de la invención y de la ficción. O sea, no es que estos no estén presentes en el texto confesional, sino que la no obediencia de la representación visual a un principio de verosimilitud torna más evidente los mecanismos de la retórica y de la invención.

Citando Roe Rosen, ... quisiera remarcar que el valor de realidad del retrato no es negada cuando Roe Rosen 1, Roe Rosen 2 y Roe Rosen 3 proclaman, cada una por su turno, "Yo soy Roe Rosen", y que la confesión no contradice la tradición de la confesión, sino simplemente extiende hasta el extremo la relación que está siempre escondida en ella, entre la reivindicación de verdad y

la falsedad, la ficción y la manipulación.¹⁵

Reivindicando y, sin embargo, desconstruyendo la tradición literaria del autorretrato, *The Confessions* se inscribe en la genealogía del género, ya que es a partir de una exposición exacerbada del “yo” que la irresoluble tensión entre la dimensión estética y la dimensión política es puesta en escena y que la subjetividad y la política se articulan.

2. *Lithuania and the collapse of the Soviet Union*, de Jonas Mekas (2008).

Entre 1989 y 1991, el cineasta experimental Jonas Mekas filma diariamente los telediarios estadounidenses con una pequeña cámara de vídeo, acompañando el colapso de Unión Soviética y el largo proceso de independencia de Lituania, su país natal. El resultado es *Lithuania and the Collapse of the Soviet Union* (2008), una película de casi cinco horas dividida en cuatro partes, obra que cuestiona la relación tradicional entre el cine, el vídeo y la televisión, ya que su material de base no es, al contrario de lo que sería de esperar, un acervo de imágenes de archivo televisivas, sino imágenes filmadas en el momento de su difusión por la televisión estadounidense. Mekas opera, por consecuencia, en el plano de la simultaneidad, trabajando la profundidad imaginaria del espacio representado.

En *Lithuania and the Collapse of the Soviet Union*, la pantalla filmada, encuadrada y desencuadrada sin cesar por el juego del zoom in y zoom out, coincide casi completamente con el espacio de la representación. La película no se abre sobre el mundo, sino sobre la representación televisiva del mundo. A semejanza de lo que acontece en *Videogramme einer Revolution* (1992), película de Harun Farocki y Andrei Ujica sobre otro episodio de la disolución de las repúblicas socialistas del Pacto de Varsovia, la caída de Ceausescu en Rumania, la narrativa es casi enteramente construida con imágenes televisivas. Sin embargo, en el caso de *Lithuania...*, estas imágenes no son precisamente archivos. La puesta en escena de la película de Mekas constituye una “puesta en presente”, es decir, una reactualización y una reactivación de los acontecimientos históricos en el presente de enunciación de la obra en devenir. Mekas trabaja expresamente el carácter inmediato de la televisión y del vídeo, la capacidad, inscrita en las características tecnológicas de ambos dispositivos electrónicos, de suceder en el presente y crear el efecto de presente. En este sentido, la transmisión televisiva y el registro videográfico realizado por Mekas son casi sincrónicos. La recepción de las imágenes y su fijación por medio del dispositivo del vídeo coexisten en tiempo real.

Lithuania and the Collapse of the Soviet Union desplaza el cine de Jonas Mekas de la elegía del cotidiano y de la reflexión sobre el pasado personal hacia la experiencia reiterada del director como espectador televisivo de la historia. Si la filmografía de Mekas, de *Lost, Lost, Lost* (1976) a *A Letter from Greenpoint* (2005), es considerada como paradigmática del autorretrato

¹⁵ Traducción de la autora de Rosen, Roe, entrada “Confession” para el “Lexical review of political thought” del “The Lexicon Group” de la Universidad de Tel Aviv (1 de marzo del 2011).

cinematográfico, en Lithuania... , este género es invocado a través del campo sonoro, a la vez inseparable y autónomo de la imagen. Aunque, teóricamente, no existe un contra-campo televisivo más allá del contra-campo simbólico de la presencia del telespectador, hay, en Lithuania... , un inmenso contra-campo sonoro, el contra-campo de la cotidianidad. Es posible encontrar en él comentarios de Mekas sobre los acontecimientos, sonidos casi inaudibles, tos, interjecciones, voces de niños e, incluso, el sonido de un segundo televisor, sonoridades autónomas vinculadas, sin embargo, a la imagen videográfica. El cotidiano del director se invierte, como contra-campo sonoro, en las imágenes televisivas, confiriéndoles una nueva lisibilidad.

Al mismo tiempo, el contra-campo sonoro entabla un diálogo con el corpus de la obra de Mekas y, sobre todo, con *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, película de 1972 que se convierte en una especie de contra-campo mnemónico, intertextual e imaginario de Lithuania... Pero, formalmente, Mekas opera ahora sobre el plan de la continuidad y del sincronismo, trabajando el corte del flujo televisivo a través del zapping y del montaje. Y, así como en la obra de Mekas son a menudo imágenes de sustitución que permiten representar la memoria, encontramos aquí una sucesión, entrecortada por saltos y puntos de montaje, de imágenes de la representación indirecta de la historia por la televisión.

Los encuadres y desencuadres continuos del aparato televisivo plantean y confieren una nueva lisibilidad a la imagen, inseparable de la manipulación del archivo en proceso. Lithuania... inaugura un uso inédito y una nueva concepción del archivo, el tratamiento del archivo en directo, anticipada en ciertas obras televisivas experimentales, como en *Goodmorning, Mr. Orwell* (1984), de Nam June Paik. La película es estructurada por un proceso de archivación y manipulación inmediatas de las imágenes televisivas (es decir, concomitante de su recepción televisiva), imágenes que, ontológica y fenomenológicamente, constituyen registros del presente. Mekas subjetiviza la imagen por medio de la acción de su cámara en el momento en que esta es transmitida y se constituye como archivo universal de la historia. Esta “puesta en presente” es reforzada por el montaje, que no se funda en el anacronismo, sino, al contrario, en una actualización permanente. En este sentido, los cortes se confunden a veces con los zappings y viceversa. La película de Mekas, producida en el 2008, casi veinte años tras los acontecimientos, reactualiza las imágenes, las reinscribe en el presente, recolocándolas en circulación a través de la confrontación del dispositivo videográfico con el dispositivo televisivo y afirmando, en este gesto, la radical subjetividad del vídeo como medio tecnológico frente a la falsa pretensión de universalismo del discurso televisivo.

A la vez, los movimientos de encuadre y desencuadre de la imagen ponen en abismo la concepción clásica de la pantalla. Creando una especie de pantalla dupla o desdoblada, en el interior de la cual los cuerpos, doblemente encuadrados, se transforman en figuras, estas estrategias de exploración de la imagen tornan el real irrevocable y consolidan la fuerza del fuera de campo.

Los movimientos de cámara son determinados por los movimientos del cuerpo de Mekas. Para el teórico francés Jean-Louis Comolli,¹⁶ la confrontación entre el cuerpo filmado, la máquina que

¹⁶ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, Paris, 2004.

filma y el lugar del espectador constituye la cuestión central del cine. En Lithuania..., obra filmada en vídeo para ser proyectada en el cine, se verifica una especie de unificación autorreflexiva discursiva de estas tres instancias. Dicha unificación se traduce en la inestabilización de las relaciones entre el campo y el fuera de campo. Ciertos movimientos bruscos, el temblor permanente y una cierta precariedad de la imagen pueden ser explicados por el uso de la técnica de la cámara en mano. Pero, en ciertos momentos, el cuerpo de Mekas - o bien una parte de su cuerpo - se introduce en la imagen, lo que remite para un uso protético del vídeo. A ratos, el brazo de Mekas entra en cuadro para cambiar de canal, sin que esa intromisión determine el corte de la secuencia. Encontramos también travellings muy rápidos por el espacio circundante del set doméstico de Mekas, movimientos esos que, actualizando el contra-campo, refuerzan la dimensión de cotidianidad de la película.

La relación entre el corte por montaje y el zapping es también imprecisa. Si el primer recurso transcurre de una concepción cinematográfica de la película, que apunta para los procesos de découpage y montaje, el zapping deriva de un trabajo de la película como escritura en devenir. Son dos temporalidades en confrontación – el tiempo de registro y el tiempo de montaje de la película, con un intervalo de casi veinte años. A veces, los cortes y el zapping se vuelven incluso indiscernibles.

Hay aun una categoría de imágenes casi inclasificables: dos o tres bloques cortos de imágenes inesperadas, imágenes que invaden la narrativa y la cortan en su continuidad – el plano de una mujer sentada en una mesa y el plano de un paisaje entrevisto a través de la ventana de un tren en movimiento. Estas imágenes abstractas, casi hápticas, parecen señalar la posibilidad de que parte del material haya sido filmado en casetes de vídeo y grabadas. A la vez, evocan las estrategias narrativas y formales de los diarios filmados en 16mm de Mekas: por un lado, la yuxtaposición de planos independientes filmados con velocidades variables; por otro, la unificación, a través del montaje, de planos y secuencias dotados de temporalidades y espacialidades distintas; por fin, el montaje en cámara y el trabajo de la elipsis.

Imágenes en migración entre el dispositivo televisivo y el dispositivo videográfico, pero también la adopción de la lógica fragmentaria y de ciertos procedimientos formales que encontrábamos ya en la obra anterior de Mekas. Este ha dicho muchas veces que no se considera un filmmaker (un “hacedor” de películas), sino a filmer (un “filmador”).¹⁷ Esta afirmación revela una concepción casi inmediata de la relación entre el ojo y la cámara, en la medida en que esta se convierte en una extensión de la mirada, concepción que torna secundaria, en cierto sentido, la dimensión narrativa del cine. Filmar por oposición a hacer filmes. En Lithuania..., la dislocación del proyecto autorreferencial y autorretratista de Mekas es indisociable de una radicalización de esta concepción. La cámara-ojo del cineasta trabaja ahora un nuevo dispositivo – la televisión-, planteando y concretando modelos inéditos de construcción de la subjetividad.

Delante de la imagen / detrás de la imagen: esta dicotomía parece estructurar Lithuania... Estamos

¹⁷ Mekas, Jonas, *Ciné-Journal. Un Nouveau Cinéma Américain (1959-71)*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 1992.

simultáneamente delante de la imagen, delante de los archivos reinventados de la representación televisiva de la historia, pero igualmente detrás de ella, con Mekas, esa presencia intensa, invertida en una poética del campo sonoro autónomo.

Filmando y manipulando la imagen televisiva en el mismo momento de su recepción, Mekas la instituye como archivo de la historia. Videogramas de la historia contra fotogramas. Pero, a la vez, esa fundación pasa por la apertura del archivo a un nuevo territorio – el territorio de la cotidianidad -, y por la proclamación de una cierta autonomía del sonido con respecto a la imagen, más allá de la conjunción técnica y de la naturaleza audiovisual de la imagen electrónica. Registro en directo de la representación de la historia, la película de Mekas, cineasta de la desterritorialización por excelencia, plantea posibilidades inéditas en la relación entre el cine y la televisión, una televisualidad expandida. Una vez más, es a partir de la experiencia del autorretrato que la historia contemporánea es abordada.

3. Film *Socialisme*, de Jean-Luc Godard (2010).

En Film *Socialisme* (2010), la película más reciente de Jean-Luc Godard, la inscripción de un grupo de actores en el campo documental de un crucero por el Mediterráneo contribuye para una circulación y para una deriva de la palabra. Un tránsito de enunciaciones subjetivas a través de formas discursivas no-marcadas - de notar el trabajo admirable del asincronismo entre el sonido, la palabra y la imagen, pero a eso volveremos más adelante - torna incierta la línea de demarcación entre el documental y la ficción y viene inscribir Film *Socialisme* en la genealogía de películas donde el pasaje al político se da a partir de una puesta en escena de la subjetividad.

Por un lado, tenemos la cuestión del lugar, el barco, el crucero, espacio heterotópico por excelencia, que se encuentra afuera de todos los lugares, aún que (todavía) sea efectivamente localizable¹⁸ y donde todos los lugares se encuentran representados. A este respecto, es significativa la secuencia en que uno de los personajes de ficción recorre los espacios funcionales condensados del crucero: los restaurantes, el cine, la sala de conferencias vacía donde Alain Badiou habla, sintomáticamente, sobre el retorno de la Geometría, la galería de arte... Si, en toda la filmografía de Godard, hay algo que se prende, fundamentalmente, con una especie de no-correlación entre la identidad concreta de los lugares de rodaje y su inversión por yuxtaposiciones dispuestas en una constelación de ejes espaciales y temporales discontinuos, en Film *Socialisme* el espacio de representación presupone un sistema dialéctico de apertura y clausura que, remitiéndolo a su condición - la de territorio por excelencia de la industria del turismo y del entretenimiento contemporánea -, lo abre a nuevas temporalidades y espacialidades: el crucero por el mare nostrum es también una travesía por la historia de la civilización mediterránea. ¿Quo vadis Europa?¹⁹

¹⁸ Foucault, Michel, *Des Espaces Autres in Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octubre de 1984, pp. 46-49 (traducción de la autora).

¹⁹ Uno de los intertítulos de Film *Socialisme*.

El barco, el crucero y sus escalas. Un navío ocupado por turistas, actores y un equipo de rodaje. Las secuencias en HD con actores profesionales son filmadas al amanecer, cuando los pasajeros duermen. Ya las escenas en que los turistas comparten el espacio de la representación con los actores, ignorando el estatuto de estos, son registradas con pequeñas cámaras de vídeo, lo que determina una cierta precariedad de la imagen. Lugar de sinécdoque, donde todos los servicios de una cualquiera gran ciudad occidental están representados, no olvidando el laboratorio de fotos (y a este respecto es interesante la reflexión de la película sobre la proliferación contemporánea de las imágenes técnicas y la mediación del real por los aparatos fotográficos y videográficos), en tránsito por el Mediterráneo. Las escalas: Alejandría, Odessa, Nápoles, Barcelona, urbes-cuna de la civilización occidental lado a lado con ciudades icónicas de su más grande y prodigiosa técnica de representación, el cine. Film Socialisme no es solo una reflexión sobre el mundo occidental y, sobre todo, sobre la historia del siglo pasado, sino también, en una línea de continuidad con Histoire(s) du Cinéma (1988-98), una tentativa de pensamiento de la historia del cine y de las tecnologías del visible.

Pensamiento múltiple: por un lado, somos permanentemente remitidos, sea implícitamente en la puesta en escena, sea de forma evidente a través de la voz-off y de la tipografía utilizada sobre la imagen, para esa extraña asociación entre política y ficción, democracia y tragedia que pareciera estar en la base del sistema político ateniense:

Voz-off masculina: la desgracia es que copiamos el mismo modelo que remonta al Mediterráneo antiguo...

Voz-off femenina sobrepuesta: ... la ficción es un acontecimiento consciente... sin la ficción la ilusión no hubiera sido posible...²⁰

Pero encontramos también una tentativa de pensamiento del cine ensombrecida por el fantasma de la guerra. La analogía entre la cámara de filmar y la maquinaria de guerra es recurrente en el cine de Godard, por ejemplo en Ici et Ailleurs (1976). En Film Socialisme, la guerra, como fractura, es colocada paralelamente a su representación cinematográfica. A un nivel histórico, pues el cine, en su origen, coincide con el nacimiento de la guerra moderna (la Guerra Franco-Prusiana del final del siglo XIX y, más tarde, la I Guerra Mundial), pero también remitiendo para el carácter técnico (y técnico-humano, es decir, híbrido) de las dos maquinarias.

Por otro lado, así como ya sucedía en Histoire(s) du Cinéma y recuperando varios procedimientos formales de esta serie, un dialogo de naturaleza intertextual es entablado con la historia del cine: entre muchos otros, el Acorazado Potemkin (1925), de Eisenstein, pero también el Rossellini de Viaggio in Italia (1954) y, sobre todo, Méditerranée (1963), la remarcable elegía del mundo mediterráneo de Jean-Daniel Pollet cuyas imágenes, proliferantes, invaden el espacio de la representación de Film Socialisme. Como en Histoire(s) du Cinéma, es con otra tecnología del visible, el vídeo, que la reflexión sobre el cine es llevada a cabo. El pensamiento de la historia del cine solo puede ser realizado, por consiguiente, a través de la confrontación de la tecnología

²⁰ **Voz-off de Film Socialisme (traducido por la autora).**

cinemática con un otro dispositivo audiovisual, el vídeo, y disfrutando de sus recursos formales: el montaje horizontal, el trabajo en profundidad del cuadro, donde se vienen incrustar o superponer camadas de imágenes, asociado a un tratamiento experimental del sonido, de la voz y de la tipografía. Todos estos recursos, bien como la exploración del asincronismo - sobre todo en el episodio central de la película, la historia de Lucien y Florine, variación contemporánea de la novela *Illusions Perdues*, de Balzac - contribuyen para hacer de *Film Socialisme* una película sobre la libre circulación de fronteras territoriales y formales, pero también sobre una travesía emancipada de la palabra y de la imagen a través de un sistema enunciativo polifónico y sus correspondencias visuales.

Pero *Film Socialisme* dialoga también con la propia filmografía de Godard. Con los ya referidos *Ici et ailleurs* e *Histoire(s) du Cinéma*, pero también con *Le Mépris* (1963), donde la cuestión de la odisea como fundación literaria y filosófica de la civilización mediterránea está también presente. La odisea, el héroe clásico, la tragedia y su potencia dionisiaca, a la cual subyace una lógica del fragmentario que anticipa el montaje como procedimiento formal de la novela moderna y del séptimo arte, como índices de una civilización fracturada. Norte contra Sur. El Mediterráneo como mar que ya no une, sino que desune los países de *ici* y *ailleurs*. Palestina e Israel. La vaga revolucionaria que ya se adivinaba en los países del Magreb, pero también las vagas de inmigrantes que lo cruzan ilegalmente, al contrario de los turistas del mundo occidental del crucero. Lampedusa. Y, por otro lado, está la cuestión de la ficción.

El viaje de Ulises como subterfugio para el entramado de la ficción;²¹ el gesto contrario del cineasta, ya que el corte abrupto, la asincronía y la convivencia entre varios regímenes expresivos vienen, desde hace mucho, desviando de ella el cine de Godard. Dejarse seducir por el canto de las sirenas es obviar la ficción, dejarla irrumpir un poco para luego contornarla y hacerla estancar. Lo que importa es la afirmación del cine como forma de pensamiento del mundo y de la historia. De una nueva forma de pensamiento, ya que el séptimo arte permite poner en relación hechos temporal y espacialmente discontinuos, entreverlos desde nuevos prismas y remontarlos, invirtiendo - o complementando - las formas clásicas de pensamiento a través de un pasaje del lenguaje a la imagen y de esta, de vuelta, al lenguaje.

Y esta afirmación de la potencia cognitiva del cine es, como en los objetos analizados anteriormente, realizada a través del pasaje del subjetivo al político. Como en muchas de sus películas, Godard se encuentra vocalmente presente. Pero lo que es altamente sintomático es una secuencia, a la mitad de la película, donde el director, tras el plano manipulado digitalmente de dos vasos de guerra estadounidenses, entra en escena, filmado en plano picado, llegando desde la izquierda a un patio de arquitectura neoclásica. Y, en voz-off, una cita del historiador Fernand Braudel a propósito de la larga duración:

²¹ Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Folio, 1999.

Más significativos aun que las estructuras profundas de la vida son sus puntos de ruptura, su brusca o lenta deterioración.²²

En el párrafo siguiente del texto de Braudel, la siguiente frase:

El naufragio es siempre el momento más significativo.²³

No comment.²⁴

Bibliografía

Guión de The Confessions of Roe Rosen, in <http://mafteakh.tau.ac.il/en/wp-content/uploads/2011/01/Confession-eng-translation.pdf> (1 de marzo del 2011).

SAN AGUSTÍN, Les Confessions, Paris, Folio, 2008.

BALZAC, Honoré de, Ilusões Perdidas, Lisboa, D. Quixote, 2010.

BEAUJOUR, Michel, Miroirs d'Encre. Rhétorique de l'Autoportrait, Paris, Seuil, 1980.

BELLOUR, Raymond, Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo., S. Paulo, Papyrus Editora, 1997.

BENJAMIN, Walter, Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

BLANCHOT, Maurice, Le livre à venir, Paris, Folio, 1999.

BRAUDEL, Fernand, "Histoire et sciences sociales: la longue durée", in Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 13º año, nº 4, 1958, disponible in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1958_num_13_4_2781 (28 de febrero del 2011).

COMOLLI, Jean-Louis, Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire, Verdier, Paris, 2004.

FOUCAULT, Michel, Des Espaces Autres in Architecture, Mouvement, Continuité, nº5, octubre de 1984.

GODARD, Jean-Luc, Film Socialisme, Paris, P.O.L., 2010.

JOUBERT, Joseph, Carnets. Textes recueillis sur les manuscrits autobiographiques par André Beaunier, Paris,

²² **Voz-off de Film Socialisme, cita de Braudel, Fernand, "Histoire et sciences sociales: la longue durée", in Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 13º año, nº 4, 1958, p. 746, disponible in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1958_num_13_4_2781 (28 de febrero del 2011, traducción de la autora).**

²³ **Ibidem**

²⁴ **El intertítulo final de Film Socialisme.**

Gallimard, 1994.

LA FERLA, Jorge, Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009.

MEKAS, Jonas, Ciné-Journal. Un Nouveau Cinéma Américain (1959-71), Éditions Paris Expérimental, Paris, 1992.

MONTAIGNE, Michel de, Essais, Paris, Poche, 2002.

PROUST, Marcel, À la recherche du temps perdu, Paris, Poche, 1993.

RANCIÈRE, Jacques, La fiction de mémoire. À propos du Tombeau d'Alexandre de Chris Marker, Trafic, printemps, 1999.

RANCIÈRE, Jacques, Malaise dans l'esthétique, Galilée, Paris, 2004.

RANCIÈRE, Jacques, Le spectateur émancipé, La Fabrique éditions, Paris, 2008.

RICOEUR, Paul, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990.

ROSEN, Roe, entrada "Confession" para el "Lexical review of political thought" del "The Lexicon Group" de la Universidad de Tel Aviv, in <http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/confession/> (1 de marzo del 2011).

ROUSSEAU, Jean-Jacques, Les Confessions (libros I a VI), Livre de Poche, Paris 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, Les Confessions (libros VI a XII), Livre de Poche, Paris 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, Les Rêveries du Promeneur Solitaire, Paris, Folio, 2009.

SCHEFER, Raquel, El Autorretrato en el Documental, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Cine, Colección Teses e Teoria do Cinema, Editora Catálogos, 2008.

Material audiovisual citado

CARRI, Albertina, Los Rubios, 2003.

EISENSTEIN, Sergei M., Bronenosets Potyomkin, 1925.

FAROCKI, Harun y Ujica, Andrei, Videogramme einer Revolution, 1992.

GODARD, Jean-Luc, Le Mépris, 1963.

GODARD, Jean-Luc, Ici et Ailleurs, 1976.

GODARD, Jean-Luc, Histoire(s) du Cinéma, 1988-98.

GODARD, Jean-Luc, Film Socialisme, 2010.

MEKAS, Jonas, Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972.

MEKAS, Jonas, Lost, Lost, Lost, 1976.

MEKAS, Jonas, A Letter from Greenpoint, 2005.

MEKAS, Jonas, Lithuania and the Collapse of the Soviet Union, 2008.

PAIK, Nam June, Good Morning, Mr. Orwell, 1984.

POLLET, Jean-Daniel, Méditerranée, 1963.

ROSEN, Roe, Two Women and a Man, 2005.

ROSEN, Roe, The Confessions of Roe Rosen, 2008.

ROSSELLINI, Roberto, Viaggio in Italia, 1954.