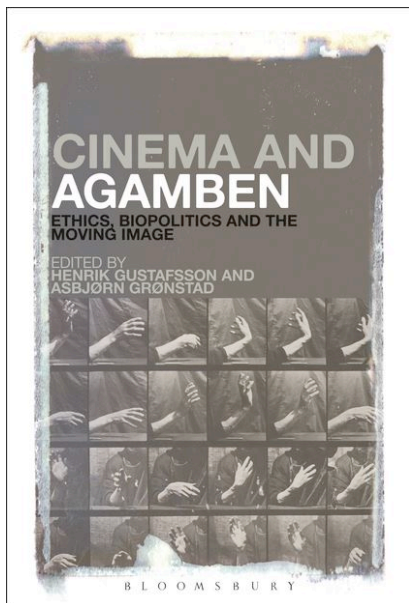


“El hombre es un animal cinematográfico”. Sobre *Cinema and Agamben: Ethics, biopolitics and the moving image*; editado por Henrik Gustafsson y Asbjorn Gronstad, Bloomsbury; New York, 2014. Por Sara R. Cabeza. Universidad de Oviedo



Asbjorn Gronstad y Henrik Gustafsson defienden la emergencia de la filosofía del cine como un campo independiente de investigación dentro de los estudios sobre lo fílmico, algo que evidenciarían, por ejemplo, el nacimiento en 1997 de la revista “Film-Philosophy” o el vasto impacto de la obra de Gilles Deleuze a este respecto. En su opinión, la perspectiva aportada por la filosofía, por su tratamiento multidisciplinar, contribuiría a revitalizar y reformar nuestro conocimiento sobre el cine, formulando gran número de nuevas cuestiones epistemológicas.

338

Junio
2017

Por ello, tras participar en la conferencia impartida en la Universidad de Bergen “Imagen=Gesto”, y habiéndose percatado de que muchas de las contribuciones presentadas hacían referencia al filósofo italiano Giorgio Agamben, deciden realizar una obra que reúna una serie de ensayos respecto a la intersección existente entre las diversas facetas de su pensamiento y la imagen en movimiento. Además, la presente publicación viene a solventar cierta laguna intertextual, ya que paradójicamente, pese a su centralidad, al haber desarrollado múltiples conceptos, ideas y argumentos de relevancia para esta disciplina, hasta ahora sus planteamientos habían recibido menos atención de la debida en los análisis sobre cine y cultura visual.

Así, y a través de una serie de lo que me gustaría denominar “puntos geodésicos” de su filosofía, tales como el gesto, la decreación (concepto que hereda de Simone Weil), la ética, lo biopolítico, la profanación y lo mesiánico, los ensayos de la antología plantean una conversación multidisciplinar que repiensa la teoría y la

praxis de lo fílmico. Gronstad y Gustafsson esperan que este elenco ayude a reconsiderar las interferencias entre lo material y lo metafísico, el movimiento y la quietud, lo humano y lo tecnológico, el hombre y el animal, el lenguaje y el gesto, y la palabra y la imagen; y sirva para enraizar la importancia de su pensamiento a fin de forjar nuevos comienzos en la filosofía del cine, contribuyendo a remediar las frecuentes proclamaciones elegíacas contemporáneas que pronosticaban la muerte de lo cinematográfico. Y que, en definitiva, consiga consolidar el campo de la filosofía del cine como distinta de la mera teoría fílmica, enriqueciendo la reflexión teórica sobre el cinematógrafo y realizando interesantes aportaciones respecto a la consideración contemporánea de la imagen en movimiento.

A estas disquisiciones cabe añadir además otro atributo de la obra, ya que incorpora dos nuevas traducciones al inglés de piezas breves de Agamben: “Por una ética del cine”, de 1992, y “Cine e Historia: sobre Jean-Luc Godard”, de 1995. El primero de los textos analiza el cine, en resumen, como clave para una aprehensión profunda de nuestra tradición metafísica, mientras que el segundo explora la articulación existente entre cine e historia o, más bien, entre las imágenes y el tiempo. De este modo, encuadran conceptualmente al resto de ensayos de la obra, y abren dos direcciones diferentes en el pensamiento de Agamben respecto a lo fílmico: el cine como metafísica y el cine como historia, invitándonos a pensar en los medios y las imágenes menos en términos de arte o fuente de entretenimiento o de información que en términos de historia, al ser ambos tanto individuales como colectivos y ser tanto un problema para, como un síntoma de, nuestras concepciones cambiantes respecto al cuerpo, a lo específicamente humano y a cómo deben concebirse y articularse lo individual y lo colectivo.

Por otra parte, los especialistas en teoría fílmica suelen estar de acuerdo en que la esencia del cine no reside en la imagen y su mero contenido, sino en la relación que se establece entre ellas. Para Agamben, al igual que para gran parte de estos teóricos, el cine no debe concebirse tan sólo en términos de las imágenes que contiene, sino también como dentro de toda una red de relaciones que se extienden desde la tecnología a las prácticas del visionado y cuyo efecto principal es la producción de subjetividades. De aquí nace uno de los conceptos centrales para

Agamben: el concepto del gesto. Término clave en su concepción de la imagen en movimiento, ya que lo considera como constitutivo de lo propiamente cinematográfico. En este sentido, el gesto sería una acción que suspende la causalidad, el modo en el que los significantes se hacen visibles, y corresponde, en definitiva, a lo que el cine puede ser capaz de hacer, a su “potencialidad”. Potencialidad que se haya siempre en peligro de ser eliminada por el cine comprendido como espectáculo (en el sentido de Debord) en el marco del capitalismo tardío. Por tanto, en tanto que el cine es parte de los medios y del espectáculo, en última instancia presenta una antinomia, ya que captura y materializa el gesto, pero también tiene el potencial suficiente para constituirse como un punto de encuentro colectivo, lo que lo convierte en clave para la lucha política. Así, el “giro gestual” de Agamben de la estética a la política contribuye a desarrollar o extender tropos seminales de la filosofía del cine tales como los estudios del movimiento de Muybridge, el dispositivo foucaultiano, las imágenes-movimiento de Deleuze y el montaje en la obra de Godard y Debord. De hecho, es precisamente la conjunción entre Debord, Walter Benjamin y Aby Warburg la que le lleva a desarrollar las disquisiciones que aparecen en los capítulos introductorios de esta obra respecto a los conceptos de la historia y el gesto.

340

Su preocupación principal, en todo caso, es el montaje, y lo que él denomina sus “condiciones trascendentales”: la repetición y la pausa. Señalando además que la repetición no es el retorno de lo mismo, sino más bien, el retorno de la posibilidad de lo que fue. En su reconsideración post-representacional, la repetición y la pausa son las encargadas de llevar a cabo la tarea mesiánica del cine, en tanto que promulgan una decreación de lo real, planteamiento que muestra cierto parecido con teorizaciones más recientes de la imagen, como la de Jean-Luc Nancy, cuyo cine de la evidencia está, al igual que el cine del gesto de Agamben, no orientado más allá de la apariencia, sino hacia un despliegue o desenvoltura de la misma. Lo que, para ambos, además, revierte una marcada carga e importancia políticas. También debe tenerse en cuenta que la repetición y la pausa son actos compositivos que hacen de la imagen una condición, un estado, una línea de pensamiento que desafía el fundamento de aquellas filosofías construidas sobre la premisa de la representación.

Junio
2017

Por su modo de abordar el problema de la representación y la imaginación podemos concluir que Agamben entiende el cine como aquello que da vida a los fantasmas de las imágenes, despertándolas, salvándolas de su “destino espectral”. Y lo que puede proporcionarles este despertar es el gesto. Ninguna imagen, ni siquiera las grandes pinturas de la historia del arte, puede ser vista en opinión de Agamben como una forma eterna e inamovible, son más bien fragmentos de un gesto o restos de una película perdida. Gesto inequívocamente conectado con la esfera de la ética, ya que es lo que hace visible o permite que se manifieste su significado. Sin embargo, para Gronstad y Gustafsson esta aproximación reviste una profunda ambigüedad, ya que por un lado el cine es un aparato que captura y disciplina la vida, modelando y reformulando los gestos, pero por el otro, postula un método arqueológico para devolver a la vida a las imágenes. Así, mientras que desde su prehistoria es cómplice de los regímenes biopolíticos de la modernidad, también podría facilitar un movimiento en su contra. Según estos autores, la liberación de la imagen en el gesto implica un giro de la biopolítica a la biopoética, exhibiendo al cuerpo humano en movimiento, desengañando de las relaciones biopolíticas y captando el potencial de la nuda vida. En conclusión, en su opinión en el mundo de las imágenes el gesto es el punto de fuga de la estética a la ética y la política.

341

Junio
2017

En el primer ensayo de este volumen, “Por una Ética del Cine”, basándose en sus apreciaciones sobre el gesto, Agamben analiza el problema de la individuación describiendo la historia de “las formas cambiantes de ser” ejemplificadas por los conceptos de tipo, personaje y divo, perteneciendo los dos últimos a las instituciones del cine y el teatro respectivamente. Por tanto, el ensayo muestra la noción del gesto en referencia a los actores y los personajes, el teatro y el cine.

En el ensayo sobre Godard, y basándose en su afinidad conceptual con Debord, Agamben realiza una intersección entre los dos cineastas para analizar el método del montaje historiográfico y la repercusión de la historia y sus devaneos en las imágenes.

Esta misma confluencia sirve también a James Williams como punto de partida para analizar en qué punto, exactamente, queda la estética dejada atrás en el movimiento que implica el gesto de ésta a la ética y la política. Para ello recurre a

confrontar la propuesta de Agamben con “Cubre tu Derecha”, filmada por Godard en 1987, llevando a la imagen hacia los bordes del silencio y la ilegibilidad a fin de recobrar el gesto estético. Por tanto, mientras que Agamben concibe el gesto como un arte sustraído a la estética, Williams propone que para Godard el gesto es siempre “ético-estético”. En todo caso, cabría apostillarle a Williams que, en realidad, Agamben replantea la estética, la ética y la política como íntimamente imbricadas. De hecho, y haciendo referencia al título de esta reseña, el que para Agamben el hombre sea un animal cinéfilo no se opone a la consideración aristotélica de que sea un animal político, más bien al contrario: ser un animal cinéfilo y ser un animal político es lo mismo.

En el segundo capítulo, Saxton examina la naturaleza de las equivalencias existentes entre los procesos de trabajo y los actos creativos a través de una lectura del cine de Godard e iluminando el trabajo de Agamben con la que considera una presencia “inquietante” en su filosofía: Simone Weil. En su opinión, el rechazo de la pensadora al taylorismo presagia la posición biopolítica de Agamben respecto al gesto. Bebe también de ella (y más en concreto de su concepto de “decreación”) su noción de potencialidad. Con ello, Saxton repasa relaciones de vital importancia para la teoría fílmica contemporánea, tales como la existente entre el movimiento y la quietud, lo material y la vida espiritual, y el amor y el trabajo.

Es precisamente esta noción de “potencialidad” la que Harbord utiliza para revisar en el siguiente capítulo, defendiendo que la de la imagen fotográfica, para Agamben, está íntimamente vinculada a la de la *dýnamis*, y por tanto al tiempo kairológico, si bien el modelo que enmarca su concepción filosófica respecto a la imagen es elíptico. A fin de tratar de solventar esa divergencia Harbord investiga las prácticas recientes acerca de la imagen en movimiento, especialmente aquellas que tienen que ver con su producción, sus formas de emergencia y lo que denomina como “sus modos de aparición”. Así, Harbord analiza la obra de David Claerbout, video artista belga, para afirmar que la fotografía para ella, como para Agamben, hace referencia a un momento que no es un instante sin continuidad, sino un fragmento del concepto de la imagen como superficie sellada que contiene una

verdad histórica, realizando un análisis interesante de lo gestual en relación con lo humano y el lenguaje.

En su aportación Benjamin Noys lleva a cabo una amplia valoración crítica del proyecto de Agamben de politizar y eticizar la imagen y demuestra cómo sus reflexiones sobre la misma, pese a ocupar una parte significativamente menor dentro de su obra, en realidad abordan su preocupación central por separar “la vida” de los poderes del Estado y el capital. De este modo Noys muestra que el cine, para Agamben, proporciona el prototipo para la fusión mortal entre la sociedad del espectáculo, de Debord, y la de la vigilancia, de Foucault, en cuyo capitalismo se convierte en una inmensa máquina para la captura y clasificación de la vida mediante la imagen y para la reducción de la vida a imágenes. Para erradicar lo que denomina un “acto de profanación”, Noys sugiere que esa dificultad crítica se le plantea a Agamben por no haber podido articular el cine político como una práctica no ya sólo plausible, sino además común. Así, el cine sería una manifestación del *pharmakon* de Derrida, portando en sí mismo tanto la enfermedad como su cura potencial.

343

En esta línea transcurre también el cauce del capítulo de Väliaho, ya que explora el gesto como una categoría política, delineando una genealogía de lo fílmico en tanto que ligado a las prácticas psicológicas y psiquiátricas contemporáneas. Como medio, para Väliaho, el cine en este periodo logra una particular función epistémica a la hora de “definir y (re)producir” nuestro ser gestual en el límite difuso entre lo normal y lo patológico. Tras esto, analiza la construcción moderna del “cuerpo neurológico”, examinando en qué manera repercute el cine en la subjetividad política y llegando a la inquietante conclusión de que, si este “cuerpo neurológico” y el aparato cinematográfico son, realmente, mutuamente constitutivos, el cine contribuye de modo sustancial a configurar los “inciertos límites conceptuales de lo humano”.

Junio
2017

Retomando también la capacidad única del cine para capturar el gesto, Joao Grilo analiza en el siguiente capítulo la influencia de lo que denomina “el efecto Agamben en la teoría fílmica”, a fin de sacar a la luz las implicaciones del cine y su habilidad para liberar la congelada pero potencialmente dinámica dimensión de la

imagen dentro del ámbito de lo biopolítico. Combinando en su aproximación la teoría fílmica, la etnografía, y su propia experiencia y punto de vista como director, realiza una nueva estimación respecto a si una película puede ser gestualizada más bien que visualizada.

En el séptimo capítulo Silvia Casini vuelve a analizar el nexo existente entre el cuerpo humano y la tecnología fílmica, pero poniéndolo en relación con el cine experimental y el video arte. Buscando investigar en profundidad el proceso por el que la imagen se convierte en gesto, propone que debería tomarse en consideración el pensamiento de Agamben de forma más amplia, analizando sus fuentes terminológicas. Así, explora el gesto a través de una triada de conceptos clave que sustentan su filosofía: dispositivos, potencialidad y profanación, concluyendo que sólo ciertos tipos de cine pueden liberar la imagen en gesto. Además, dado que Agamben da muy pocos, trata de encontrar ejemplos de un cine gestual, pareciendo apuntar al cine que se realiza en el contexto artístico contemporáneo.

En opinión de Asbjorn Gronstad y Henrik Gustafsson los planteamientos de Agamben, sin embargo, tienden a obviar dos preocupaciones centrales en el campo de los estudios visuales: en primer lugar, el dominio del cine narrativo y, en segundo lugar, la cuestión de la especificidad del medio. Esto es precisamente lo que trata de solventar Garret Stewart en el siguiente capítulo, analizando varias películas recientes de Haneke bajo la óptica de los conceptos de potencialidad, repetición y pausa de Agamben y el de virtualidad de Deleuze; realizando una interesante reflexión respecto a la transición entre la “imagen-movimiento” y la nueva “imagen gestual”; tratando de integrar las cuestiones de la trama y la historia y concluyendo que ningún cineasta narrativo actual gravita de forma tan perfecta como Haneke en torno al cine como una vacilación entre la imagen y el significado.

Los dos ensayos finales, realizados por Trond Lundemo y uno de los editores, Henrik Gustafsson, focalizan menos en la metafísica y más en el enlace que puede percibirse en Agamben entre el cine como forma de historia y de memoria apelando a sus escritos sobre Auschwitz y mirando a Pasolini para examinar cómo los conceptos de lenguaje e imagen como modos de expresión que han sido separados del uso común afectan a nuestra capacidad para localizar y evocar la historia. De

hecho, para Agamben una de las misiones del cine es dar forma a una especie de historia redentora que desafíe la concepción histórica usual, entendida como un progreso lineal, que puede encontrarse en los medios de comunicación.

En el penúltimo capítulo, Lundemo descifra las paradójicas condiciones del testimonio y la posición del espectador tal y como Agamben las formula. En tanto que nadie puede testificar desde dentro de la muerte, Agamben argumenta que esto convierte a la posición testimonial en un “retazo” entre los seres vivos y los seres hablantes. Pero Lundemo se pregunta además si tanto las imágenes fijas como las imágenes en movimiento pueden transmitir esta laguna, prestando atención a su preocupación principal respecto a los procesos de subjetivización.

Por último, Gustafsson explora una de las cuestiones principales de la arqueología filosófica de Agamben: la necesidad de repensar la relación entre el lugar y el lenguaje, analizando las contribuciones artísticas de Godard y Claude Lanzmann al conflicto entre palestinos e israelíes durante las últimas cuatro décadas. La piedra de toque de esta lectura cruzada son sus respectivos comentarios sobre los campos de concentración como lugar inaugural del conflicto en Oriente Medio. Origen a su vez imbricado en un acto de habla: el acto de nombrar.

345

Junio
2017

Las breves consideraciones aquí expuestas, constituidas por trazos fugaces, pretenden invitar, a modo de mero tráiler que revela el contenido, pero no las implicaciones profundas de la propuesta, a contemplar la cinematografía literaria que constituye la obra, de la que esta reseña no es más que una imagen fija. La invitación se extiende, en mi caso, a la sugerencia de repensar la concepción de Agamben de que las pinturas pueden concebirse como remanentes o excedentes residuales de una película que se ha perdido,