

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

¿Cómo liberarse? La dimensión fóbica de la dirección cinematográfica

Autor/es:

Comolli, Jean-Louis

Citar como:

Comolli, J. (1995). ¿Cómo liberarse? La dimensión fóbica de la dirección cinematográfica. Banda aparte. (3):43-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42157>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





¿Cómo liberarse?

**La dimensión fóbica de la
dirección cinematográfica**

Jean-Louis Comolli

O mejor dicho: ¿cómo no liberarse? ¿Pero de qué? Del miedo al cine¹.

“El mundo hoy (dice Roberto Rossellini, citado por Deleuze²) es mundo demasiado vanamente cruel. La crueldad es ir a violar la personalidad de alguien, es poner a alguien en condición para llegar a una confesión total y gratuita. Si se tratase de una confesión con objeto de lograr algo determinado, la aceptaría, pero sólo es el ejercicio de un voyeur, es viciosa, decimos, es cruel. Creo firmemente que la crueldad siempre es una manifestación de infantilismo. Todo el arte de hoy es cada día más infantil. Cada uno tiene el deseo loco de ser el más infantil posible. No digo ingenuo: infantil... Hoy, el arte es o la queja o la crueldad. No hay otra medida: o nos quejamos o realizamos un ejercicio absolutamente gratuito de pequeña crueldad. Tomen por ejemplo la especulación (hay que llamarla por su nombre) que se hace sobre la incomunicabilidad, sobre la alienación; no hallo en ella ninguna ternura, sino una enorme complacencia... Y esto, le he dicho, me ha determinado a no hacer más cine.”

(Cuanto más justo me pareciese lo que afirma R.R. arriba, más habría de poner en duda la célebre fórmula rosselliniana: *“El mundo está ahí, ¿para qué manipularlo?”* Pues la pregunta de este texto también podría plantearse así: *“Si el mundo está ahí, ¿dónde está el miedo? Y si el mundo está ahí como miedo, ¿no se trataría entonces de hacer un film sobre él?”*).

Deleuze retoma después a Rossellini: *“Hacemos a veces como si las personas no pudiesen explicarse. Pero, de hecho, no paran de explicarse. Las parejas malditas son aquellas donde la mujer no puede distraerse o cansarse sin que el hombre no le diga: ¿Qué te pasa? Explícate...”*, y el hombre sin que la mujer... *La radio, la televisión han hecho desbordar a la pareja, la han enjambrado por todas partes, y estamos traspasados por palabras inútiles, por cantidades dementes de palabras y de imágenes. La necesidad jamás es muda o ciega. De manera que el problema ya no es hacer que las personas se expliquen, sino de reservarles vacuolas de soledad y de silencio a partir de las cuales tendrían, por fin, algunas cosas que decir. Las fuerzas de represión no impiden explicarse a las personas, por el contrario las fuerzan a explicarse. Tranquilidad de no tener nada que decir, derecho de no tener nada que decir, puesto que es la condición para que se forme algo raro o enrarecido que valiese la pena decirse.”*

Estas dos protestas se vuelven a activar. Por un lado, el proceso de infantilización en curso en el cine, y la violencia, en suma, de una crueldad sin teatro, es decir, sin puesta en escena; por otro, la presión dominante de un mundo cada vez más lleno, no sólo de palabras y de confesiones (para pasar de Deleuze a Foucault), sino de imágenes y de representaciones, y que reclama más todavía.

Por un lado, toda singularidad tomada en la ley del número, tributaria de las lógicas comerciales, condenada a producir sentido cueste lo que cueste; es lo que puede haber de singular en cada uno, explicado, replicado, conformado; lo poco o lo mucho que distingue a uno de otro, destacado, deducido, ávidamente tragado, digerido, en nombre de un vampirismo social generalizado, por esos grandes confesores que, en la televisión, tienen cargo de “moralista enmascarado” (Paul Ricoeur³). Por otro lado, como en eco, sociedades saturadas de representaciones, atiborradas, hinchadas por los estratos audiovisuales que se acumulan más allá de toda memoria⁴, embrutecidos por la repetición de lo variable como mismo, desbordantes de la positividad del *standard* como forma acabada (ironía) del destino del individuo.

Dos tipos de violencia, pues, ligados al sistema de regulación social que ordena, cada vez más imperativamente, señalar a los sujetos -banalizarlos o estigmatizarlos-, atribuyéndoles, particularmente, unos roles y lugares del modo que deseen las relaciones comerciales. *“¡Exista, sea usted mismo, explíquese, seduzca, hable, goce!”*, es de hecho una sola y misma palabra de orden que, con la pretensión de dirigirse uno a uno a los sujetos y, por esta razón, de mantener en cada uno la ilusión halagüeña de su diversidad radical, los unifica. A este tipo de exhortación normalizante o estandarizante, el cine ha resistido desde siempre, y es gracias a ella que al cine le gusta hacer reír. La obsesión del cine de Chaplin: cómo

permanecer inasimilable por el cuerpo social, cómo pasar del no-ser-menos al llegar-a-ser-más. La del cine de Tati: el gag Hulot como irreductible diferencia de lo singular en el seno de la confusión reglamentada de lo plural.

Frente al apilamiento de las representaciones, el cine ha mostrado que es la más política de todas las artes, justamente porque, arte de la representación, sabe apartar las representaciones de los poderes dominantes, prendiéndolos, subrayándolos, deglutiéndolos o deconstruyéndolos, con la necesidad de burlarse, de hacer bascular el demasiado-lleno en la pérdida: seguir, de *Citizen Kane* (1941) a *Mr. Arkadin* (1955), cómo se despliega irónicamente el juego de lo lleno y lo vacío, de la fortaleza y de la caída -en resumen, el secreto del poder como poder del secreto.

Violencia y miedo⁵. La dimensión fóbica de la realización es aproximadamente la de la *realización de la violencia*. ¿Qué hacer cinematográficamente de una violencia, sea colectiva o subjetiva, que amenaza con causar un cortocircuito en toda representación? ¿Cómo, por otra parte, resistir a la violencia de una sobrepositividad audiovisual que amenaza de abatimiento incluso lo posible de la creación cinematográfica? Entre dos miedos, el cine.

¿Pero el miedo en el cine? Observo que es entre la sala de sombra y la pantalla de luz, allí y no en otro sitio (sobre el diván del psicoanalista, por ejemplo), donde el miedo puede (¿por fin?) no tener nombre. Excepto, innumerable, inagotable, el que narra el relato en los pliegues del espectador. El nombre del miedo en el cine no se ha dado -en todo caso en el gran cine del miedo: Tourner, Hitchcock. En *Vértigo* (1958), en *Psycho* (1960), no hay "liberación" por el nombre del miedo. Es también, por otra parte, lo que distingue el film negro de la novela negra -a la que le parece insoportable el hueco de un rechazo de inscripción del nombre-que-debe-ser-dicho para clausurar (tapiar) la intriga. El gesto del film negro -*Le Grand Sommeil* (1946)- se acaba en el no-decir-lo-que-cada-uno-espera; por esta razón, habiendo esperado (oído) cada uno lo-que-debe-venir-pero-no-llega, no hay ya necesidad de llegar. He aquí por qué el cine maneja tan bien la escritura de la ausencia, la presión de lo invisible, la inscripción de la desaparición, las técnicas de la frustración que saben jugar al escondite con el deseo de saber y de ver del espectador -no sé de qué está hecho el miedo con el que disfruto, pero disfruto de no saberlo.

El cine de miedo no tiene verdaderamente nombre, tiene muchos. Miedo del flou/flou del miedo. Estamos en las antípodas de la violencia estandarizada (calibrada) de las



Psicosis (1960)

películas americanas a lo Stallone-Schwarzenegger. Si estos films sólo pueden suponer un espectador infantil y regresivo, es porque son ante todo *films pedagógicos*: velan escrupulosamente (la ley, el orden, eso sangra pero no cura) para que los nombres del miedo sean bien conocidos desde los anuncios, desde el primer minuto, sin la menor duda. El espectáculo de la violencia sólo es la regla -muy civilizada- del espectáculo. Eso viene a ser el escalofrío del miedo sin el miedo. Conjunción del miedo, del mismo orden que lo que hace dar vueltas a las atracciones de feria: el escalofrío pasa y no hace otra cosa que pasar.



Les Yeux sans visage (1960)

En el cine, puede ocurrir que esa cosa terrible que deja el miedo aparezca como un fantasma mucho tiempo después de la proyección, de la recepción del film por el espectador. Miedo después de *Les Yeux sans visage*, miedo después de *Walked with a Zombie*⁶.

He hablado de "espectáculo". Hay dos formas, o, mejor, dos pensamientos del cine en lucha desde sus comienzos -y el relato original de la "invención del cine" es ante todo el gesto heroico de este doble y belicoso nacimiento. El cine nace a la vez como sistema de escritura (el campo/el fuera de campo; la velocidad/la duración -paradigmas activos desde el "primer film") y como empresa de espectáculo (ventana abierta a... todo lo que deseemos ver). Estas dos matrices fabrican dos pensamientos del espectador -es decir, del *sujeto del cine* (¿de qué otro *sujeto* podría ocuparse el cine sino del espectador-sujeto?). La primera es el modo de la industria del espectáculo, madrastra del cine para los feriantes. Postula un espectador clavado en el lugar que se le asigna: la del consumidor de efectos. A este espectador no le está permitido moverse; se trata de que no cambie, de que trague, de que engulla hasta la náusea. Este pensamiento pone-supone-impone la idea de un sujeto menor y minorizado, cuya inquietud debe estar satisfecha y sus deseos cumplidos. La otra es la de la cinematografía, bastarda de la pintura por la fotografía, y de la música por el ritmo y la duración. Supone un espectador mayor, un sujeto de relaciones complejas, de emociones contradictorias, móvil, en suma, invitado a no ocupar un lugar en el film, sino muchos. Situación plural, precaria, cambiante, donde hay riesgo y pérdida, donde el deseo se descubre extraviado. Transformaciones, desplazamientos, rodeos y regresos. El mundo está afectado por una duda, su existencia profundiza en una dimensión crítica -como la del mismo espectador.

La recomendación social que se efectúa a través de la simplificación espectacular del

cine vuelve a nombrar el miedo, a no tener más miedo de un miedo con tal que se le nombre. El nombre es referido, clasificado: tal malo, tal monstruo, tal catástrofe, tal infamia. Todo lo contrario del miedo indistinto que viene al encuentro del espectador en el film, que es poco clasificable, y que ni siquiera es de naturaleza para introducir el deseo de catalogar en los que desean tener miedo en el cine.

El miedo jugado por lo que se inventa (se impiensa) entre film y espectador no tiene identidad fija, se le darán todos los nombres de su sueño. Si sucede que el nombre se le da desde la entrada -*Cat People* (1942), *Night of the Demon* (1957)-, la estrategia de la narración no trata de diferir la verificación. Frustración de la pulsión escópica frente a la astucia del placer de durar (relato) opuesto al placer de “ver” (espectáculo): se tratará de retardar la aparición de la cosa-que-aterroza (*Cat People*); o, en un gesto de una violencia más grande todavía (*Night of the Demon*), de rechazar toda visión de la cosa espantosa durante todo el film⁷.

A medida que los films de violencia actuales nombran, definen, circunscriben los miedos, domesticándolos, y por tanto, debilitándolos, moderándolos, haciendo del cine, en suma, una espectáculo cada vez menos peligroso y cada vez menos realista; es el viejo miedo difuso exaltado por el cine clásico que, a falta quizá, hoy, de ser realizado y filmado, se fija socialmente en una serie siempre más breve de focalizaciones fóbicas (lo extraño; el otro; la política...).

El cine de violencia actual tranquiliza en medio de un miedo identificado, cuando la producción social de una serie de superficies de fijación (de pantallas) para un miedo siempre errante, pero conducido (de mano del maestro) a investir el objeto-fantasmático-común-diseñado, ha llegado a ser el rasgo destacado de la época -decididamente menos el del fin de las luchas, que del señalamiento, de la señalización de estos miedos desde ahora asignados en residencia.

En la época clásica del cine (los años 1945-1960 en Hollywood) se tenía la creencia y el miedo. Queda el miedo. He aquí lo que hace comprender el paso, por ejemplo, de Hitchcock o Lang a Spielberg: lo que llega a los personajes del film ya no llega al espectador, que queda de la parte del espectáculo, fuera de toda adhesión; el espectador no es ya, pues, el héroe revelado del film, ya no es lo que está en juego⁸; sólo se trata de divertir a un sujeto preservado de todo deseo de implicación. El lugar de poder del cine, su función social, están en juego en este deslizamiento fuera del registro de la creencia, si la creencia es aquello por lo que el sujeto corre el riesgo de exponerse frente al grupo, es decir, de *desear* el grupo.

Frente al cine que va a la creencia -y de antemano denunciados por él como su peor enemigo⁹-, los *mass-media* pueden perfectamente dirigirse únicamente al miedo, desinvirtiendo toda creencia, o más bien hipostasiando el miedo como creencia, puesto que siempre hace falta un poco, de creencia, incluso denegada, para que el tejido social se mantenga.

Érase una vez la invención del cine, y resulta que esta invención se ha hecho no solamente en el deseo del espectáculo, sino en la creencia y en el miedo. El relato de origen del cine está marcado por el miedo. La “escena primitiva” que da sentido a este nacimiento es la visión misma de este miedo pánico de los primeros espectadores, en la sesión Lumière del Gran Café, ante *L'Arrive d'un train en gare de La Ciotat* (1895). El “primer film” es primero en este sentido en el que es también el primer miedo de los primeros espectadores y su primer acto de fe.

Este miedo primero no puede, por tanto, analizarse como creencia en la entrada efectiva de un tren en el salón del Gran Café. Habría que suponer espectadores particularmente alucinófilos. Creo que era más pronto un miedo ante la misma creencia, ante la fuerza misma de la creencia. Miedo ante la representación y no ante la cosa -a todas luces imposible. Miedo ante la irrupción, sobre la pantalla, de lo real de una imagen. Miedo ante la violencia de una proyección en la conciencia de este espectador colectivo reunido allí por primera vez. Miedo, precisamente, de un exceso-de-creencia. Esta creencia que sorprende repentina-

mente al grupo de espectadores del Gran Café, inmediatamente compartida, hace *creer en la realidad del grupo* -este primer "público" que se pone a creer en sí mismo. El basculamiento desde lo singular (espectador) a lo plural (público), la vuelta de lo particular de la conciencia de cada uno a conciencia de lo mismo en todos, me apetece enunciarlo como un motivo mayor del espanto que inaugura el cine.

El cine juega con el miedo porque es uno de sus utensilios para abrir una brecha en la conciencia del espectador. No es solamente el caso de los films especializados de terror o de horror, es todo lo que, en el conjunto del cine, se confronta a la violencia. *Europe 51* (el más "americano" de los films de Rossellini). El miedo es, durante todo su camino de cruz, el motor del movimiento de Irene, que descubre al mismo tiempo la violencia social y el miedo



Walked with a Zombie (1943)

que ella suscita en los débiles -con que su propia debilidad entrará en resonancia. Pero la realización hace gozar al espectador (crueldad no "gratuita") de una anticipación sobre el personaje, dándole conciencia de la inconsciencia de Irene, de tal modo que el miedo invade al espectador antes incluso de invadir a la heroína. Inversión muy rosselliniana: no es el espectador quien viene a compartir (identificación) el miedo difícil de nombrar de la madre del niño muerto, sino que es ella, Irene, quien viene a reunirse y compartir (desidentificación) este sentimiento de miedo difuso e invisible que está ya en el corazón del espectador, en el corazón del film, este miedo abstracto, este miedo histórico, que es miedo justamente de lo que es difícil de nombrar, el fascismo del que Italia está saliendo¹⁰, la miseria, el pueblo, el comunismo, la revolución y, para acabar, el mismo miedo.

¿Qué es lo que el cine puede hacer de este miedo, si tenemos en cuenta que influye triplemente: en su principio, en su sistema de escritura, y fuera de él, en el mundo, en su relato del mundo? Para avanzar, dejemos un tiempo el punto de vista del espectador, su "lugar", su camino, para pasar a la parte del film que se está haciendo, de la práctica del cineasta. Que me propongo interrogar a partir del cine documental. Diversas razones para esta elección: me parece que la realización documental, debido a su mayor legibilidad, a su mayor despojamiento con respecto al cine de ficción¹¹, provee hoy un mejor instrumento de análisis: es también porque se encuentra más cerca de los inicios del cine; que se enfrenta más viva y duramente a las contradicciones subjetivas y colectivas; que las cuestiones de relación, de responsabilidad, de transmisión, son más apremiantes.

Para el cineasta que realiza documentales, el miedo del otro es un motivo central. Se tiene miedo de aquellos a quienes se filma, se tiene miedo de filmarlos y a la vez de no filmarlos¹². Se tiene miedo, por ejemplo, de incitarlos, de empujarlos a salir de ellos mismos para que sean personajes de film, porque es emprender con ellos algo donde se está inscrito, también, en tanto que sujeto, en una transferencia de la cual se es parte pregnante y que se resuelve a medias en la película concluida; y al mismo tiempo se tiene miedo de no poder hacerlo, de no llegar, porque entonces no habría película, o un film menos interesante.

Filmar es evidentemente arriesgar, es también, en este caso, arriesgarse, arriesgar algo de su lugar, de su espectro subjetivo, en esta relación violenta del otro que es toda filmación.

Como de todo miedo, ambivalencia de este miedo de filmar al otro. Que es a la vez lo que retiene y atrae. Ir hacia su miedo, avanzar con el miedo, es un poco el paso del documentalista (como el del torero). Hay que desear y hace falta el amor para hacer una película, por supuesto. *Naïf* sería por tanto la creencia de que este deseo sólo hará que mostrarse, este amor que hacerse sentir, para que las puertas se abran y los sujetos se pongan a bailar. Las vías de la realización son más retorcidas. Toda relación mediatizada por una obra que fabricar, una postura que aproximar, una máquina que convencer, todos estos tipos de relaciones no son ni "simples" ni "directos".

Cuando debo filmar lo otro, que me produce igual de miedo que de seducción, no puedo imaginarlo ni pensarlo como ángel o cordero. Lo supongo al contrario con toda su violencia, la de su deseo, la de su miedo. Imagino perfectamente que, como a mí, el film a la vez le tienta y le espanta. Es precisamente esta violencia que está entre nosotros, latente, no declarada, la que me importa. Violencia de su propia decisión de participar o no en el film. Violencia eventualmente de su decisión de cesar de participar. Las personas ordinarias que se filman en los documentales no son, en efecto, como actores profesionales, ligados por un contrato que les prohíbe, mediante finanzas, abandonar el plató.

No imagino por tanto este otro-deseado-reducido como el que haría falta "domesticar". Si se tiende a evitar la reducción del desprecio, filmar al otro no viene a ser entregarle la cosa fácil, agradable, indolora y sin riesgo. Al contrario. A la violencia del aparato, del dispositivo, de la realización, responde la otra violencia del sujeto filmado que puede a cada segundo preservar su misterio, su independencia, y parar el juego o salir de él -violencia contra la que no puedo hacer nada. Esta posible violencia, esta amenaza jamás abolida, confiere su tensión en el gesto de filmar. La ligazón puede romperse de un momento a otro. Legítimamente. Y yo no podría hacer nada. Es lo que amenaza al film en curso, lo que lo funda. Esta amenaza, en tanto que forma explícita, viene siempre del otro, del lado del miedo del otro (y no de la angustia del mismo cineasta). Pero, viniendo del otro, esta amenaza y este miedo son fuerzas operantes, fuerzas que trabajan el film, que hacen que la obra a la vez inscriba sus tensiones productoras y las cambie, que permitan a la realización, desde ese momento, desempeñar la conjuración de la amenaza y del miedo, su desplazamiento, su transformación.

Del otro que se ha de filmar, es a lo que hace falta acercarse lo máximo posible con la idea de huida, lo que hay que juntar con la idea de olvido, poseer con la idea de pérdida. Es lo que no existe antes de ser filmado. Lo que es sin ser, visible sin ser -lo filmable, el film por hacer que todo movimiento para hacerlo venir lo inscribe antes de que exista. Hay algo de inaceptable y al mismo tiempo maravilloso, un maravilloso intolerable, en este secuestro del otro que opera el cine documental. Este secuestro del otro es insoportable. Lo es por el otro, por supuesto, en el momento en que, tras el film, se mirará o se reencontrará tomado en la mirada de los otros espectadores, y así visto como no se ve, y juzgado. Es, intolerable, para el cineasta. El dispositivo de puesta en escena -y, en última instancia, la máquina¹³ fabrica *siempre otra cosa de lo que los sujetos que de ella se sirven habrían deseado*. En la devolución cinematográfica, hay siempre suplemento y falta en la mirada de los investimentos de los sujetos, gesto creador del que ha pasado a ser actor de su vida, como gesto de quien ha realizado el film. Esta parte maldita de la cinematografía es lo que *nadie ha querido*, salvo la máquina -que no tiene "querer" propio. De manera que nadie, a decir verdad, halla tampoco su cuenta: es de otra cuenta de lo que se trata. Las cuentas del inconsciente. De donde sale el miedo. Se tiene miedo de lo que viene "de más" o "de menos", es decir más allá, más acá, de la parte de la conciencia que tenemos de nuestro propio deseo tal y como un film nos lo puede representar o realizar. Se tiene miedo de lo que vendría a revelarnos una verdad de nuestro mismo deseo ignorado.

Concebimos, desde el punto de vista del film que se está haciendo, lo que hay de esencial en lo que este miedo del otro sea reconocido, activado, jugado. Al contrario de la represión, de la denegación o de la forclusión. Irreprimible fobia que resiste al dominio del director

“todopoderoso”, el miedo del otro, de hecho, sólo puede ser difundido en el film, invistiéndolo, desplegándose y jugando a través de él. Si el otro es obstáculo, es el obstáculo que la realización obstaculiza. Iría hasta definir la causa del otro como el objeto mismo de la puesta en escena, la lógica del *in* y del *off*, la angustia del campo-contracampo. He aquí por qué, tanto en el cine clásico como en el documental, el otro filmado no es ni familiar ni extraño: se halla entre los dos (el cine, la máquina que fabrica cercanía con la lejanía, lejanía con la cercanía: *The Seachers*; *Der Tigervon Eschnapur*, *Das Indische Grabmal*¹⁴). El otro que el cine hace aparecer se sustenta en lo que nos separa de nosotros mismos, en nuestros desvíos, nuestros errores. Es así por lo que no se acaba con el miedo en las realizaciones del miedo: la dimensión de la alteridad subsiste en el corazón de la identificación, y por tanto da motivo al reconocimiento (*Vértigo*).

Volvamos atrás: para toda una corriente de cine de hoy, de lo que se trata es de deshacerse de este molesto miedo del otro, pero más bien por la “solución” del rechazo fóbico. Obstáculo, liberación: cuestión de cuerpos, justamente. De Besson a Carax¹⁵, el otro -es decir, cada uno de los protagonistas del film- está marcado como cuerpo extraordinario, amputado o mutante, inscrito de entrada de interpretación en la dimensión de los resultados. El cuerpo se muestra., se exhibe. Número, record. Goce (prestado al espectador) de la extrañeza como devenir espectacular del cuerpo otro. Se trata de alejar los cuerpos del film del hombre común (de nosotros), de presentarnos su devenir extra-humano (animal o robot en uno, ángel o fauno en otro) como espectáculo de la utopía que se supone hemos de soñar pero de la que seríamos miserablemente incapaces (o indignos). Pobres espectadores sin identidad. A esta maniobra de exclusión -por desencarnación, salida del cuerpo lejos de la identificación, desplazamiento hacia lo imaginario especulativo, la mitologización-, ¿cómo no oponer el deseo obstinado de tal “star” hollywoodense de encarnar el tipo común¹⁶, el hombre ordinariamente diferente, el de la “singularidad mediocre”¹⁷, el que, no teniendo “nada de excepcional”, no cesa sin embargo de resistir a las fuerzas reductoras, refractario a la vez a la confusión de los cuerpos y a la fusión de los sujetos bajo la ley del grupo? Esta *virtud media* del héroe no es la regla solamente del cine clásico americano (Capra, Ford). El neorrealismo, que inventa la modernidad cinematográfica (Rossellini), cambia todas las reglas de juego, salvo ésta. Es de alguna manera a costa de un suplemento de encarnación que la mujer rosselliniana (Magnani antes que Bergman¹⁸) cumple su calvario, es en la batalla que ella tiene por ser *banal* donde toca la gracia (aquí se puede denominar “crueldad” -no es sino la *crueldad del sentido*). A contrario, las realizaciones fóbicas que he tomado como ejemplo (Carax, Besson -se podría añadir Beineix...) operan todo un trabajo de huida sofisticada para no tener que filmar al otro como algo *cercano* o *posible* -para no tocarlo. Es así que tristemente se negocia lo que queda del paso de Antonioni -la “*crueldad gratuita*” denunciada por Rossellini.

Atravesando todo tipo de films (de Stallone a Wenders) y de productos audiovisuales (de los juegos de variedades a las escenas de las revistas), una fuerza oscura de este tiempo, nuestra ceguera contemporánea, se ensaña, a costa de una energía y de un trabajo loco, en vaciar la escena de todo lo que, en la puesta en presencia de los cuerpos, podría dar efecto de autonomía, es decir, se trataría de dar un poco de miedo o de hacer reír: el desorden, la excitación, el lapsus, la pulsión, el desbordamiento no obligatorio, la violencia no mimada, el desvío del ritual; pero también: la exigencia de delicadeza¹⁹, el mantenimiento de una distancia, el deseo de respeto, el rechazo del desprecio... Pienso (por ejemplo) en todo lo que opone la Béatrice Dalla de *37° 2, le matin* (Beineix, 1986) -fantasma de cuerpo fetichizado- y la -mujer en cólera- que despachaba, hace unos meses, en directo, un Patrick Poivre d'Arvor en las cuerdas, porque no había mantenido su palabra y la promesa que le había hecho de no abordar tal episodio de su vida privada. La violencia -doblada, en este caso, de libertad- estuvo sobre la pantalla del “20 h” de TF1, y no en el film de Beineix...

¿Qué hacer de este miedo del otro? ¿Hay que reconocer, en el acto de filmar, dimensiones fóbicas de la realización, para la astucia o la apuesta que evitaría caer en un cine de la fobia

misma? Sin duda: tal y como existía el miedo y el público en el nacimiento del cine, existía el *serial* y su éxito popular. Desde las primeras películas de episodios (Louis Feuillade: *Fantômas* en 1913, *Les Vampires* en 1915, *Judex* en 1916; Fritz Lang: *Die Spinnen* en 1919, *Dr. Mabuse der Spieler* en 1922), el miedo del otro juega como componente fóbica de la realización (*Mabuse*) y como tema central, relato fundamental. El horror del otro, la repulsión ante el otro, el asco, el terror, la angustia del otro -tales son, sin sombras, sin máscaras, los "sentimientos" poderosos, violentos, espantosos, por los que pasó la-historia-que-cuentan-los-films. No eran solamente los sentimientos, eran también los cuerpos lo que fascinaba. El juego de los cuerpos en el blanco y negro. El cuerpo lúdico del otro, el cuerpo filmado. El miedo a través de la luz, en movimiento, en forma. Más fuerte es la fobia, más fuerte el envite de la realización, de *componerla*, de tomarla en cierto modo por medio del cuerpo. El cine es el arte enamorado de esta danza con lo inasible. No hay miedo de amar el miedo, de escribirlo para transformarlo, de hacerlo presente en todas sus formas, en lugar de creer tenerlo vencido de la amarga victoria de la inhibición. La experiencia del documental es abrirse incansablemente a la violencia de lo que amenaza el film -para hacerlo. En la *Vraie Vie*, la parte fóbica orienta la realización hacia una ritualización del movimiento del otro, una histerización del cuerpo del otro, para a la vez inscribirlo y conjurarlo, mantenerlo apartado y fuera de alcance, desatarlo y protegerse.

Filmar el miedo en el miedo de filmar, representar la violencia, ¿no es acoger la violencia del negativo en una realización atravesada ella misma por la negatividad que trabaja el cine? ¿Filmar? Poner en duda o en crisis lo que se filma. El paso de la línea, el gesto cinematográfico, podría, aunque habría que comenzar, en efecto, por deshacerse de toda la positividad de la que se carga el cine en nombre de los poderes de la "impresión de realidad", es decir de un tranquilizador "reflejo supuesto verdadero". La carga es eviden-



Judex (1963)



A Chump at Oxford (1940)

temente más pesada aún en el documental, considerado no solamente para “ser fiel testimonio” de un mundo ya ahí, ya dado, sino para hacer de ese mundo (sobrepositividad) el referente clave que sea testigo a su vez de la autenticidad de su reflejo, de su conformidad. El film se parece al mundo que se parece al film, etc. Es lo que dice la mágica fórmula rosselliniana: “*El mundo está ahí...*” -bastaría que el cine lo captase, etc. “Mostrar”, “expresar”, “ir hacia” -este estribillo de la “comunicación” se funda sobre la idea de una positividad²⁰ del mundo (indiscutible, inmediatamente accesible, “bueno”, no perverso), de una transparencia (la cosa y la imagen en signo igual), de una transitividad (la transmisión intencional y directa es posible, no está condenada al fracaso). Toda esta positividad (al final) habría hallado en el cine su redun-

dancia. Veo más bien en la obra, en el funcionamiento cinematográfico, la fuerza de una negatividad salvaje. Filmar como sustraer, suprimir, despojar de la realidad lo que entra en el film, no hacer entrar todo, hacer dudar de lo que entra como de lo que no entra -es decir, separar, cortar, “*partir el mundo*” (Deleuze) con el film. Temo por ejemplo que los cineastas que así se denominan y se ponen en posición de “dar” -es el caso, sobre todo, de los documentalistas y especialmente de los que, de buen corazón, se proponen “dar la palabra a aquellos que están privados de ella” -no hagan otra cosa que acompañar el lugar del maestro, el gesto del poder. Pues no se trata de “dar”, sino de tomar y de ser tomado, se trata siempre de violencia: no de restituir algo de lo que se está desprovisto y que yo tendría y decidiría que le falta, sino de constituir con él una relación de fuerzas donde, de seguro, me arriesgo a ser desprovisto tanto como él. ¿Cómo, por otra parte, hacer un film sin entrar en la violencia de un gesto que hace advenir al mundo algo que no existe y que, para existir, entra en conflicto con lo ya existente?

Es el cine burlesco (Chaplin, Keaton, Laurel y Hardy antes de la guerra; Totò y Tati, después) el que toma la violencia, como hizo el *serial* del miedo, para a la vez ser su motor y su sujeto. Violencia burlesca de las manifestaciones de lo mecánico o de lo maquinístico en el cuerpo humano y en el cuerpo social, burlesco combate que opone hombre y máquina.

Vuelve aquí la cuestión de la máquina. La máquina filmada (desmontada, desencadenada, hecha piezas) y la máquina filmante. ¿Cómo no suponer alguna secreta connivencia de los dos sistemas maquinísticos -el que desarregla el cuerpo y el que lo arregla? Sabemos que a la máquina cinematográfica no le falta fabricar otra cosa de lo que los agentes/autores del film han querido e intentado. ¿Qué llega de tan diferente a los cuerpos filmados del burlesco que, en la imitación o la catástrofe, se confrontan a la máquina, y no es algo de la esencia del cine que se despliega en el escenario burlesco? Todo cineasta ha tenido la experiencia de la diferencia entre el plano imaginario y el plano real en el momento del descubrimiento del esfuerzo, de la diferencia entre lo que se sintió en el momento del rodaje, que se pensó

realizar, y lo que se ve y se prueba sobre la pantalla en el momento de la visión final. Tal diferencia, a veces insoportable para quien ha hecho el film, no sólo depende de la mirada del cineasta, de un mal lugar del sujeto expuesto a través de su obra, o del único lugar que además está en juego, la del espectador. Queda el "trabajo" de la máquina. Dudamos que ella ponga en juego otra mirada, otra escucha, otra motricidad, otra sensibilidad, que las humanas, muy humanas, que puede movilizar el cineasta. Recortando, segmentando la escena filmada en 24 fotogramas por segundo, la máquina desarticula, penetra, atraviesa lo que se considera ha de reproducir tantas cesuras como agujeros negros (y que se marcan por otra parte en negro sobre la película revelada). No es que por una petición de analogía que niega esta diferencia irremediable por lo que se puede creer que el film reproduce idénticamente el mundo que filma. De este mundo, el cine hace más bien nacer una especie de fantasma. Un doble incompleto. Una máscara, a la que le falta siempre -de más o de menos- una fracción de tiempo y una fracción de espacio para confundirse con el mundo de la percepción ordinaria. Este cuerpo del actor, por ejemplo, muestra en lo filmado algo que no se veía en el rodaje. Logros de los cuerpos, logros de presencia, logros de ser de más o menos, de suplemento y de falta a la vez, todo lo que lo metálico de la máquina -la máscara, aún- hace aparecer, como un filtro o una trama que se intercalase entre el mundo y nuestra mirada. Es sorprendente que falle el expresar una regulación estrictamente maquinística responsable de lo que nombramos "presencia" del actor, esta cinegenia capaz de hacer existir sobre la película, milagrosamente, seres por otra parte perfectamente inconsistentes, o de disolver en una suerte de vacío seres por otra parte fascinantes...

Que la máquina-cine fabrica para nuestro uso otra percepción del espacio y del tiempo que aquellas que nosotros ponemos en juego en otras experiencias sensibles, induce un tipo de poder "no humano" o "suprahumano"²¹ de la máquina cinematográfica -poder que, como toda máquina, es a la vez deseado y reducido por los que tienen que ver con él. Respecto a este poder, el actor -profesional o no- se definiría como tentativa alucinatoria de seducción de una máquina fóbica. El miedo a la cámara, el miedo a ser filmado, es también, primero, el miedo ante una máquina que no va hacia la seducción, como nosotros, y de la que no se comprende la ley que le hace escogernos o rechazarnos. En el mismo comienzo del movimiento cinematográfico se instauraría un diálogo singular entre el cuerpo humano y la máquina-cine, un diálogo que se trama por encima de los roles, de los textos, de toda conciencia. La máquina traduce el cuerpo en un lenguaje que el cuerpo sueña aprender para seducir a la máquina. Proposición que le corresponde invertir al cine burlesco: a la vana tentativa de seducción de una máquina por un cuerpo responde exactamente la reducción del cuerpo a una máquina.

El cuerpo-máquina del cine burlesco (de Chaplin a Jerry Lewis pasando por Totò) es un cuerpo amenazado, desvencijado, deshecho. Es un cuerpo que ya no tiene la dignidad ni incluso el *status* de cuerpo, un cuerpo de asco, un cuerpo de miedo. La violencia cómica de lo burlesco se funda sobre este miedo pánico ante lo que es del orden no de una "liberación" de las pulsiones (como se ha dicho con frecuencia), sino, bien al contrario, de su *reducción*, de su regulación maquinística. De esta reducción violenta de la máquina, *Modern Times* (1936) nos muestra que la dimensión sádica no está ausente. El cuerpo paradójico, inasible, de Totò dice a su vez (*Totò Tarzan o il wagone-letto*²²) cómo la agresión que está en juego en la relación con el otro (representada como monstruosa, insoportable, abusiva, grotesca...) es devuelta sádicamente: el cuerpo-máquina (o el cuerpo-animal) del actor rechaza, aterroriza, ridiculiza al adversario (la "*spalla*": "hombro", es decir compañero o cómplice, ocupa el lugar del sufridor). El cuerpo-objeto destruye cómicamente el cuerpo fálico. Goce del miedo en lugar y posición del miedo del goce. En *Chè cosa sono le nuvole*?²³, la reducción es doble: por una parte los actores (Totò, Ninetto, Laura Betti) interpretan marionetas, por otra parte éstos, personajes de *Othello*, se encarnan en lo que queda del cuerpo de los actores, y lo que queda a su vez es destruido por la violencia de los espectadores que, rompiendo, la barrera simbólica entre teatro y vida,

suben al escenario para vengar a las víctimas y castigar a Iago (Totò). Lo que se cumple del gesto absolutamente paradójico -más allá de todo Trágico- de "matar" la marioneta...

¿Cómo liberarse? -la misma pregunta del cine burlesco-. ¿De qué? De todo lo que nos amenaza y que por esto mismo está de más: los otros, el cuerpo, e incluso la máquina en una u otra de sus metonimias (coches, aparatos domésticos, etc.) -los tres elementos pueden, por otra parte, combinarse en el miedo ante el cuerpo maquinístico del otro. Que esto sea en Chaplin, en Laurel y Hardy, en Totò, esta dimensión fóbica del cine burlesco aparece siempre como una violencia hecha por el cine en el estatuto de hombre, en la relación humana. Cómo una violencia devuelta contra él mismo por este arte del lazo que es el cine. Asco, huida, reacción fóbica ante la visión del otro, a su mirada, a su palabra, a su contacto, a su olor mismo (Totò²⁴)... El otro es el lugar del horror, esa otra forma del cine de miedo que es el cine burlesco. Es ahí, en lo burlesco, donde se ve al débil, al pobre, al idiota, que no puede soportar al poderoso, al rico, al dominador, y que hace todo lo posible para cazarlo o ahuyentarlo, movilizándolo todo su cuerpo contra el otro cuerpo que no es tolerado y del que se desea liberarse. En este sentido, la violencia fóbica del cine burlesco señala a la violencia del giro simbólico, de la lucha política y de la revolución.

Lo comprendemos, el cine no puede relatar la evitación del cuerpo del otro sino inscribiéndolo, es decir, no evitándolo. Suavizando, pues, la violencia del rechazo. Esta paradoja enuncia la contradicción activa que está en el corazón de la realización cinematográfica. Cómo inscribir, cómo hacer sensibles el rechazo furioso, la violencia negadora, el llevar a la muerte al otro, sin vaciarlos de su fuerza, pero sin hacer ya derivar al cine lejos de su camino familiar -que está, como sabemos, poco más o menos circunscrito al territorio del hombre, y del hombre "humano-muy-humano" (hay que convencerse de que el cine es un arte a cargo de humanidad, marcado de humanismo)-, lejos de su ser histórico, pues, lejos de esta suerte de destino dialéctico que hace de él el narrador privilegiado de los conflictos que oponen a los hombres a sí mismos y a los otros hombres? Uno comparte siempre el mismo film con el otro. Los enemigos se amenazan y se matan siempre en el mismo film, a menudo en el mismo plano (comunidad del espacio-tiempo). Es así como se puede releer la palabra de orden de Bazin, "*montaje prohibido*", su insistencia para que el cazador y la presa compartan el mismo plano, en razón de esta virtud unificadora y pacificante del cine que puede hacer "realmente" cohabitar en un sólo plano lo humano y lo animal, el amigo y el enemigo.

El objeto de la puesta en escena es ante todo trabar. Unir, conjugar, combinar cuerpos, luces, movimientos, duraciones, músicas, palabras. Todas éstas cosas, puestas en relación, pueden distribuirse sobre toda la gama de las intensidades, declinar la escala de las relaciones de fuerzas, ya que no están menos reguladas sobre la conjunción fundamental de lo positivo y de lo negativo, del "más" y del "menos" -del campo y del fuera de campo: a la vez exclusivos el uno del otro, antagonistas pues, y religados, interdependientes, cómplices. Nos asombraremos de ver este cine federador, unificador, pretender incluir la violencia en la representación, querer restablecerla en un campo que, desde un punto de vista simbólico, queda como sistema de conciliación. El envite es en todo momento que la violencia en el cine sea más que el imaginario de la violencia, es decir otra cosa y más que una violencia representada pero ausente del sistema de representación, puesta en escena pero ausente de la puesta en escena -como pasa en estos "films de violencia" contemporáneos de narraciones más que tranquilas, calmantes.

Recordemos el recorrido del cuerpo muerto en el film manifiesto de Hitchcock, *The Trouble with Harry* (1955). La pregunta es siempre la misma: ¿cómo liberarse? Pero esta pregunta frecuente y atormenta el texto del film, agota la narración, agota la energía de los personajes, agota la crisis. Deviene el único envite de la ficción como de la puesta en escena, y es por el exceso de angustia que abre a la distancia del *understatement*. El cadáver no puede desaparecer. Eso que no se quiere retorna. Eso que se quiere rechazar, negar, olvidar, esconder, retorna. Ahí está la violencia. En el doble gesto de rechazar lejos de sí y de

reencontrar frente así lo que se creía haber rechazado. Tal es, por otra parte, la clave de las persecuciones burlescas: los cuerpos (los golpes) son absolutamente no rechazables. Vuelven por todas las partes del campo. Los perdemos, los volvemos a hallar. La inscripción de la violencia en el cine pasa necesariamente por más de una vuelta. “*Qué extraño camino me ha tocado recorrer para llegar hasta ti...*”, se dice (más o menos) al fin de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), otro buen ejemplo de cine fóbico. Este “extraño camino”, es el film. Liquidar muy rápido el motivo del miedo es primero no poder continuar ya el film de otra manera que en los sistemas pobres y bastante poco cinematográficos, hay que decirlo así, de la acumulación y de la saturación. Cuando debería ser de la ambición de todo film (me parece) acceder al campo de las transformaciones y al tiempo de las metamorfosis- ¿no es para lo que sirven los “*extraños caminos*”?

Contra la ilusión de la transparencia y de la positividad del mundo, el cine despliega la astucia del camino devuelto, de la cruz, del negativo. Trabaja el miedo paradójicamente, por el despliegue perverso de la prueba. Y, para cerrar la serie de los “¿cómo liberarse?”, podríamos decir que la cuestión del cine está en último análisis de liberarse de *lo que está ya ahí*: el mundo en tanto en cuanto se presenta como ya dado, advenible y opuesto al film. La lógica del cine es del todo delirante: quisiera, quiere, que el mundo y sus gestos sólo lleguen en el movimiento del film, en la percepción del espectador, por obra y gracia de emociones que las devuelven creíbles y fuertes, y todo así, como si fuese la primera vez. El delirio va hasta hacer *tabula rasa* de todo lo que no es este movimiento del film, esta prueba singular del espectador, esta epifanía. Locura la del cine (pero que lo afirma como arte) de este deseo ambicioso de que el mundo advenga a través de él, ¡por el film y en el film!

Por tanto, como todo arte que participa de la descripción, el cine se usa para hacer creer que mira al mundo -cuando es más bien un logro del mundo que (nosotros) mira. No mirada sobre el mundo, sino mundo como mirada. Mirada del mundo que nos fija en el lugar del espectador y nos hace sentir la prueba de su precariedad. ¿Cómo no liberarse de una realidad falsamente dada, falsamente “presente” y “transparente”, que aparenta no estar escrita, no estar constituida de representaciones amontonadas y cruzadas, que aparenta, en suma, ser inocente y oferta, virgen y tranquilizadora -y que no hay que hacer otra cosa que captarla? Fantasma de lo real como dado. Contra lo que el cine intercambia muy voluntarioso una realidad construida, elaborada, que comprende lo que falta, y nuestro lugar, y lo que falta en nuestro lugar -que, en resumen, inscribe el juego del mundo *en* el espectador.

¿Cómo liberarse de la positividad del mundo? Es la cuestión que *aproximadamente sólo el cine* trabaja, justamente porque está en concurrencia con el mundo. ¿Cómo no liberarse de esta supuesta naturaleza positiva del cine? ¿Cómo no entender que, lejos de filmar la-realidad-tal-como-se-da, el cine no la puede aprehender si no es como acumulación de relaciones, para la mayor parte abstractas o no representables, no visibles, no mostrables? ¿Cómo concebir cinematográficamente una realidad



The Searchers (1943)

que no sería la de los sistemas de relaciones -abstractas e invisibles tanto o más que visibles? ¿Realizar un film, no sería poner en duda lo visible? ¿Y qué gesto positivo sería éste si el cine no se hubiese mantenido jamás en lo visible (lo "visual" definido por Daney)? Cómo no filmar hoy sin *exceder* lo visible, sin atravesar en el presente todo un obstáculo mediático, una loca acumulación de imágenes, de representaciones, de filtros, de pantallas, todo lo que hace que jamás el mundo se dará cuenta de lo que ha sido, o de lo que quizá jamás ha sido, puesto que no puede resultar de otra cosa que de la suma de las relaciones de fuerza y de deseo que lo escriben segundo tras segundo. En la medida en que la realización separe de una vez estas representaciones y las incluya, las retome, el cine jugará con esta duplicidad, con este doble fondo, con este espejismo del mundo.

Texto publicado en la revista *Trafic* nº 10.

(Traducción de Josep Carles Laínez)



Les Amants du Pont Neuf (1992)

1. "¿Cómo liberarse? La dimensión fóbica de la dirección cinematográfica": conferencia pronunciada en el seminario "Arte y representación" del Colegio internacional de filosofía (Burdeos, 8 de enero de 1994), por invitación de Jean-Pierre Moussaron. El texto que sigue retoma el de esta conferencia -sin embargo ha sido precisado, desarrollado y reformulado- particularmente siguiendo las observaciones de Patrick Lacoste y Jean-Pierre Moussaron.

2. Gilles Deleuze, "Les intercesseurs" (1985), en *Pourparlers* (Minuit, 1990).

3. Entrevista con Paul Ricoeur, *Le Quotidien de Paris*, 23 de febrero de 1994. Cf. mi análisis de "Bas les masques" (Mireille Dumas en France 2) en los "Etats généraux du documentaire", en Lussas (agosto de 1993 -de aparición en el número 3 de *Carnets du docteur Muybridge*).

4. Es -ahora- imposible verlo todo, retenerlo todo, conservarlo todo. No hay ya memoria posible del audiovisual. Más conciencia capaz de apuntar, de almacenar y menos todavía de "leer" el conjunto de los mensajes lanzados, flujos volátiles cuyo destino deviene puramente energético: estímulos que no dejan otra cosa que pocas huellas. Su demasía sólo señala el vacío de la comunicación audiovisual.

5. El miedo-cine (tal como lo han producido -como se diría de un concepto- los grandes films) se da de diferente modo que el de los psicólogos o psicoanalistas (Patrick Lacoste me lo señaló). Se efectuaría en el cine clásico (Hollywood, 1945-1960) una inversión entre las nociones de miedo y de angustia. Cuando la angustia tiene con frecuencia un nombre, y siempre un sujeto: *White Heat* (Raoul Walsh, 1949), *Bigger than Life* (Nicholas Ray, 1956), sería el del personaje que está afectado, y el miedo aparecería, si no sin causa, de más de una, frecuentemente fluctuante,

vaga, indistinta, un sentimiento, una impresión, una amenaza (*The thing from Another World*, Howard Hawks, 1951).

6. El primero, de Georges Franju (1960); el segundo, de Jacques Tourneur (1943).

7. Sabemos que Jacques Tourneur decidió no representar "el monstruo", del que sólo quería mostrar las huellas; pero la producción hizo volver a filmar e insertar en el film una *figura* del monstruo (cuerpo de fuego).

8. El sujeto del cine, es decir, el espectador, no es evidentemente el del análisis, aunque, como éste en el transcurso de la cura, tenga que desplazarse y construirse en el curso de la proyección -iba a decir: de la sesión. El espectador por el que cada film se realiza es, a la vez, objeto y sujeto de miedos, en plural, pero estos miedos se concretan delante de él, con él, a medida que el film avanza y lo inicia. El inconsciente que está ahí se ata al "lugar" del espectador, en la relación entre el espectador y el film, en el recorrido que la puesta en escena hace hacer al espectador de una a otra de las partes sucesivas que le abre en el film, que le invita a ocupar, si quiere participar en el juego. En el centro de la cuestión del miedo, pues, el riesgo propuesto por el film al espectador. Riesgo de lo que el film -el transporte cinematográfico, pareja lúdica de la transferencia psicoanalítica- puede hacer mover del lado del sujeto espectador.

9. Comenzando por los Mabuse. Pero más aún en los films americanos de Lang: la televisión, los periódicos, la opinión, están sometidos, desde los años cincuenta, a la más violenta crítica.

10. Fascismo como miedo realizado, *estado de miedo*.

11. Mantengo esta distinción (más jurídica que teórica), aunque creo que documental y ficción están en la historia del cine como las dos caras de una misma moneda, ocultándose y volviendo a aparecer, aclarándose y oscureciéndose vuelta tras vuelta...*

12. Este desarrollo se apoya en mi último documental: *La Vraie Vie (dans les bureaux)*, difundido en Arte en mayo de 1993, al que me permito remitir al lector. La cuestión del "miedo del otro" ha sido el objeto de una reflexión colectiva en el marco de un taller de la asociación de documentalistas Addoc. Cf. *Vue sur les Docs* (Marsella, 1993).

13. Entiendo por "máquina" el conjunto del dispositivo técnico (cámara, sonido, luces, travellings, maquinaria... más los movimientos precisos para hacerlo funcionar) que permite filmar. Esta máquina, determinada históricamente (tal estado de desarrollo técnico, tales objetivos ideológicos, tales potenciales económicos, etc.), es la instancia material donde se cruzan -y se pierden- los imaginarios de los que hacen el film (sean técnicos o actores).

14. El primero de 1956, los dos siguientes (Fritz Lang) de 1958,

15. De uno, *Le Grand Bleu* (1988) y *Nikita* (1990). Del otro, *Les Amants du Pont-Neuf* (1992).

16. John Wayne en *The Searchers*, James Stewart en *Vértigo*, etc. Cf. el libro de Luc Moullet, *La Politique des acteurs* (ediciones de los Cahiers du cinéma, 1994).

17. Giorgio Agamben: *La communauté qui vient* (1990).

18. Es toda la fábula del sketch *Il Miracolo* (en *Amore*, 1948, con Anna Magnani), lo que aparece como la matriz del tema rosselliniano de la "distinción común".

19. Es en lo impensado donde queda lo que se ve todos los días en el televisor. Serge Daney ha sido el primero en señalar lo que sin embargo salta a los ojos: que en estos juegos "conviviales" donde el telespectador, es decir, el señor Todo-el-Mundo, es el invitado reclamado, la cortesía no reina, sino el desprecio. Síntoma.

20. Auguste Comte: "*La palabra positiva designa lo real en relación a lo quimérico. Bajo esta relación, la palabra conviene plenamente al nuevo espíritu filosófico, así caracterizado por su constante consagración a las búsquedas verdaderamente accesibles para nuestra inteligencia, en la exclusión permanente de los impenetrables misterios de los que se ocupa sobre todo en infancia*". (*Discours sur l'esprit positif*.) Todo está dicho: las quimeras, lo impenetrable y la infancia -todo cosas del cine.

21. La interferencia de la máquina se interpreta en el cine como perturbación susceptible de reparar o desplazar la trama consciente / no consciente de las relaciones del espectador con los personajes, la red de sus "lugares". En el caso de los sistemas interactivos o de los juegos electrónicos -salen del cine-, es, al contrario, el resto de "presencia humana", el residuo del sujeto en el jugador, lo que perturba el funcionamiento de la máquina.

22. *Totò Tarzan*, de Marcio Mattoli, 1950; *L'Onorevole in wagone-letto*, escrito por Totò para una revista teatral en 1946, y retomado en el film de sketches realizado por Steno en 1951 (primer film italiano en color), *Totò a colori*.

23. Pier Paolo Pasolini (en *Capriccio all'italiana*, 1968)

24. En el sketch ya citado, Totò acaba de destruir a su adversario, el *onorevole* (el diputado), tapándose la nariz delante de él.

* *Nota del traductor*: la frase hecha en francés es "les deux faces d'une même lune" [las dos caras de una misma luna]. Evidentemente, en el traspaso al español, se pierde el sentido de la frase en francés, cuando habla de oscurecimientos y de revoluciones lunares.