

Cuadernos de cine

Título:

Un hombre, una mujer y algunas bestias

Autor/es:

Oudart, Jean-Pierre

Citar como:

Oudart, J. (1984). Un hombre, una mujer y algunas bestias. Cuadernos de cine. (4):5-21.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42556>

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:





**Un hombre, una
mujer y algunas
bestias
(A propósito de
"Ese oscuro ob-
jeto del deseo")**

JEAN-PIERRE OUDART

Un homme, une femme et quelques betes
(A propos de "Cet obscur objet du désir")
Jean-Pierre Oudart
Cahiers du cinema n°281-october 1977

Traducción: Angel Beltran

1) Un hombre, una mujer y algunas bestias.

Desde los primeros planos, el último film de Buñuel aparece extrañamente filmado como un documental, o más bien, como la cámara de un turista aficionado. Resulta un notable efecto de ausencia de estilo, notable puesto que llevado al extremo, que es precisamente el tema del film.

Si, en efecto, de manera tan concertada, no hay efectos de toma de vista, ni puesta en perspectiva de mirada de las imágenes, aunque haya innumerables miradas por todas partes (salvo entre bastidores), es porque, en esta ficción titulada "Ese oscuro objeto del deseo", nadie mira al otro desde donde se supone que lo ve, ni hay objeto del deseo en el registro de la mirada.

Hablaba de turismo: el film de Buñuel es un viaje entre dos fronteras, dos bordes opuestos del cine. De un lado, el cine novelesco, romántico, aquél que fetichiza a la vez la supuesta mirada que se desliza hasta un supuesto fuera de campo, y el supuesto objeto de su deseo. Fetichismo que implica el himen del fuera de campo, y la función de "pantalla del fantasma" que soporta: cine del intercambio y de la droga simbólica, del que Visconti y Bresson marcarían (Muerte en Venecia y la mayoría de los films de Bresson, de Pickpocket al Diablo probablemente, un punto de estallido interno, el uno por sus efectos de raccord de la mirada a los objetos en la deriva de los planos y la ruina de la ficción, el otro por una hipercruzada de los objetos, de los cuerpos que se ponen a hablar por la voz de todos los órganos. Y, al otro lado, el cine pornográfico, que, la mayor parte del tiempo, elude la ficción de la supuesta mirada fuera de campo, paradójicamente. O, mejor, sólo la admite en los límites en los que puede suponerse de sexo masculino, polarizada, focalizada en un objeto eminentemente glorioso (el sexo masculino, ese objeto en el que el hombre se mira y que se regocija al ser mirado, como fórmula Lacan), o bien en un cuadro más o menos perverso ordenado fantasmática-

mente por un supuesto deseo masculino (las escenas de masturbación y homosexualidad femenina). Por lo demás, o sea los primeros planos copulatorios, no hay mirada fuera de campo, ni ficción de una mirada que señale con el dedo los orificios y las tumescencias. Por eso esos famosos primeros planos no son obscenos, sino que están siempre al borde de la extrañeza. Extraños como, en los documentales zoológicos, el trabajo de masticación de un rinoceronte o el deambular de una oruga procesionaria. Esos primeros planos, sin la música, serían teratológicos. La música no los aparta de una obscenidad que la ficción no provoca; les evita el ridículo, un poco espantoso, de la monstruosidad.

De lo sublime a lo ridículo, para estas imágenes, no hay pues más que un paso, franqueado en los momentos en que no hay ficción en absoluto, es decir, no hay puesta en perspectiva falocéntrica de las imágenes. Y, correlativamente, no hay himen, no hay miradas entre bastidores, no hay humano (observemos esto en otro registro: uno siente, al pasar de los cuadros del Renacimiento a la imaginería llamada hiperrealista, que esta imaginería no tiene nada de humano, pese al cubo del Quattrocento. La mirada estalla en una multiplicidad de puntos de enganche, se pierde en pos de rastros semánticos y perspectivas de ficción no homogéneas, tratadas indiferentemente según el modo de una visión estereoscópica).

Ese oscuro objeto del deseo navega entre estos dos polos, decretados inconciliables, pero cuyos haces se cruzan en el punto en que la función del himen está en juego. De un lado, una increíble ficción amorosa, donde la bella e intratable Conchita, loca de lógica, que quiere ser amada por ella misma y literalmente, impone a su pretendiente, mediante un férreo contrato renovado sin cesar, el respeto absoluto de su himen virginal, y, sobre todo, le impone creer en su valor contra todo y contra todos (de hecho no hay una, sino dos mujeres. Pero esto, en la lógica del film, da lo mismo). Sin re

ciprocidad simétrica, por supuesto, en la medida de lo que Matthieu cree, es primero el objeto del fantasma lo que le lleva de cabeza, lo que la mujer le propone por este efecto de velo, un fantasma que su deseo hace derivar hacia la pornografía, su pornografía (de él), de la que la mujer no comprende nada sino que tiene algo precioso que perder con el cambio. La pornografía no es la imagen de órganos, ni aun desenfrenados. Es la aproximación del fantasma a unos objetos reales, unos objetos señalados con el dedo, tocados por el fantasma, con retorno al remitente. Es ser tal objeto, dos veces desnudado ("desnuda como una loba", decía Bataille), lo que Conchita rechaza, como rechaza ser el instrumento del fantasma de él y procurarle, sin violar el contrato, los beneficios fálicos que él espera pese a todo ("hay formas de hacer feliz a un hombre sin perder la virginidad"). Ella viene a exigir la ley del himen para él también, y rechaza que le pida amarla por otra cosa que él mismo. Establecida la ley del himen tan sólidamente, su puesta en forma de ficción se vuelve inútil, irrisoria, cómica, como ilustra la secuencia del cabaret. Tras las palabras de la animadora, los espectadores, como Matthieu, esperan una escena pornográfica. Pero lo que se les ofrece, en el registro de la mirada, es el fetiche, Conchita posando desnuda con medias negras, imagen de una decencia extrema (erótica pero no pornográfica, diría "Positif"). Y, como suplemento, el inefable objeto a de la fotografía, el instante del clic-clac kodak de la toma de vista por los turistas. Entre la imagen fetiche y el clic-clac, ¿qué proponen el montaje y los raccords de campo? Nada, un himen que ya no sirve de nada, pues entre tanto ha caído el fantasma y comienza una escena doméstica de la comedia.

Esta ligera recaída, esta deflación de la ficción, cuyo proceso hace intervenir miradas extrañas (criados, turistas), la extrañeza de una toma de vista ciega y, sobre todo, la incongruencia de los objetos, de los significantes embrutecidos puesto que despojados

de toda perspectiva de ficción (el dinero, los muebles, la faja de castidad, el vendaje en la frente de Conchita), es el aspecto más agradable, más inteligente y también más fácil del film. ¿De dónde proviene esta facilidad? Tal vez del hecho de que Conchita I (la española), aunque de posición social inferior, participa como Matthieu de los prejuicios y creencias (compartidos por Conchita II, la francesa, más de lo que ella cree) de una clase única, ficticia, unificada por un lenguaje hipercodificado que supone la homogeneidad de esos prejuicios y esas creencias (después de todo, también Matthieu tiene fe en el himen). La comicidad buñueliana, su proceso de deflacción, suponen esta homogeneización por el código: pues no existe para él más realismo que el código (la organización económico-jurídica de la sexualidad burguesa), y no hay más embrutecimiento que el del código (el embrutecimiento de los valores amorosos en el orden de dicha organización). Este embrutecimiento de la burguesía está ligado, en Buñuel como en Renoir, a una extraña obsesión teratológica que, en este film, sólo interviene de manera marginal, -pero no tiene nada que ver con la risa que embarga al espectador. Humanos demasiado humanos enredados en sus cadenas jurídico-simbólicas, ofrecidos al espectador para delicia de lo que no hace mucho se llamaba la deconstrucción de la ideología dominante (¡qué inteligente se siente uno ante un Buñuel!) u hormigas demasiado hormigas, basta un nada, un himen, para pasar del hombre a la bestia, del fantasma a las hormigas codificadas.

En Renoir, la bestia está ligada a la efervescencia de un fantasma sádico (es la bestia sucia, la perra, y es también Cordelier-Opale). Con Buñuel, se trata más bien (como por otra parte con Eisenstein) de un sadismo del código, una sadización de las imágenes que tiende a desmentir su antropomorfismo, a desalojar su suplemento anímico, en un juego de permutaciones en el que se juega la pequeña diferencia entre lo humano y lo no humano (se puede filmar humanamente

un avestruz, pero que un avestruz entre sin avisar en el campo de lo humano es el no va más).

Este juego no carece de límites: si, en los films de Buñuel, las mujeres son siempre bellas y los hombres siempre brutos, es quizá porque, en esta sadización de las imágenes, nadie es evocado más que el Padre (siempre ausente). Carácter obsesivo de esta teratología, que afecta al Hombre, no a las mujeres (o la Mujer, pues de ella se trata). Lacan, a propósito del episodio infantil de "El hombre de los lobos", donde llama a su padre de todo, ha subrayado el origen agresivo de la metáfora. Busquemos a la Madre.



II) La inmaculada concepción.

Los grandes teratólogos del cine, Eisenstein, Renoir, Buñuel, son gentes que quieren al Padre, al Hombre, a Dios. Son también, cada uno a su manera, artistas que han abrazado grandes creencias, intelectuales

que han participado, desde diferentes contextos políticos, en grandes opciones humanistas. En tanto que cineastas, los dos primeros son inigualables en lo tocante a hacer creer en lo humano. Eisenstein cree (como un loco) en la Energía Proletaria, Renoir en el Calor Popular (a veces). No es difícil imaginar a la Madre que ordena su sistema, su obsesión por un cuerpo social único, decadente o ascendente, atravesado de innumerables contradicciones pero siempre eternizado en el registro de un código, de un código maestro, inserto en el naturalismo de un código coloquial o de una chochez del código, según los casos (para Renoir y Buñuel, la burguesía es chocha por esencia). Esto lleva a replantear la cuestión del fuera de campo en sus determinaciones simbólicas. En S.M.E. se trataría de la Madre sonriendo a su pedacito de Hombre, a sus millones de pedacitos de hombres (La línea general) unidos a la producción, con las máquinas estatales en el culo, la risa desplegando fuerzas productivas (según la ecuación genialidad=productividad, por supuesto) que proscriben el mal pensamiento de que trabajan como bestias (es decir, literalmente, como cuerpos sin pies ni cabeza, sin posibilidad de asistir a la erección regocijada del valor fálico que salva el Trabajo y al Hombre y asegura la elevada idea que S.M.E. se hace de su escritura).

En Renoir hay siempre, al menos en su vertiente populista, una Madre-ama-de-casa, autoritaria y solícita, que tiene a toda su pequeña familia bien a la vista y preside sus ágapes dicharacheros puntuados con golpecitos en la espalda. El pueblo es de buena pasta en Renoir, y me extraña que, en su análisis de La Marsellesa, Comolli haya reparado tan poco en el hecho de que Louis XVI, vía Pierre Renoir, participa, a penas caricaturizado, en esta representación del cuerpo popular que le excluye radicalmente de la pandilla de marquesitos perversos que rodea a la reina (la bella déspota) y de toda esa comparsa de marionetas que es la corte real. Pienso que, con esta imagen del rey,

Renoir deja en reserva algo enorme, que no es seguramente la legitimidad de la realeza, sino tal vez, con la idea de que, en definitiva, este rey está hecho de la misma pasta que sus súbditos, el deseo de consagrarlo a la execración.

Asimismo, en la salida de la ficción de Louis XVI, en la secuencia de las hojas muertas, se conserva de él una imagen un poco nostálgica, un poco tonta y perdida, pero que se salva por su calidad de imagen elegiaca: que nadie -es decir, nadie que participe del cuerpo popular- hubiera podido desear hacer de él el objeto de horror del ritual de la guillotina, ni la exhibición de su cabeza cortada a las miradas de una multitud vociferante de júbilo. Imposible, ayer como hoy, filmar eso sin hacer volar en pedazos la mirada de la Madre sobre su pueblo, y yo diría sin arruinar la creencia en la immaculada concepción de la Revolución Francesa.

En Buñuel no hay seguramente esa mirada entre bastidores, sin duda porque, contrariamente a los otros dos, nunca se interesó políticamente por la ficción del Todo (el Proletariado, el Pueblo, las Masas). Es un cineasta burgués, que nunca supuso para sus films otras miradas que las burguesas. En Ese oscuro objeto, trabajó en el límite del naturalismo de un código a la vez coloquial y caduco: pues si el hombre, que es un verdadero burgués, encarna el embrutecimiento del código, la mujer (Conchita I), de clase inferior pero educada como burguesa, juega, con un fervor de nueva conversa (subrayado en sus maneras por una pizca de estulticia popular), un papel que es a la vez el de objeto y el de dueña, en sentido fuerte, de sus convicciones amorosas. Tan dueña que los espectadores y él mismo no comprenden que haya dos mujeres en las imágenes, y que, en lugar de ficción, esta polarización sobre la Mujer introduce la falla que podría - permitir decir que, en lugar de ficción del Todo, ésta sólo tiene lugar en la mirada de un loco, a la ma

nera de una alucinación del objeto. La maestría de Buñuel consiste en eso: hace falta una mujer para interpretar el papel de decodificador del embrutecimiento, conservando la idea de que el Hombre se hace de la Mujer, y dos para reirse de él.

Pero, ¿y la Madre? Es evidente que el personaje -maternal de Ese oscuro objeto es una añagaza. Sin deseo, sólo participa de los valores burgueses por reacción contra el mundo del trabajo, fiando, desde un punto de vista vulgarmente materialista, en su eficacia para obtener de qué vivir y una conveniente imagen de marca.

Pero, ¿quién es Conchita, loca de lógica, de cuyos hilos prende el deseo del Hombre? Algo así como una santa sacrílega que propone al Hombre, por una suerte de interminable ascesis, renunciar a los oropeles de su poder y su estúpido regocijo, y a los misterios del significante, que se reserva entre bastidores, redistribuidos en beneficio de la escritura del Maestro, en un proceso que se podría calificar de deestimación infinita de los valores jurídico-simbólicos del amor burgués, que no deja ni por un momento aflorar la pregunta: ¿qué es una burguesa y qué una madre? Conchita es Ariane, la araña que teje la tela en que el insecto será atrapado pero no comido; dispositivo de seguridad de la metáfora buñueliana. No es que ella se niegue a la perversión del Hombre; al contrario, puesto que a esta perversión del Hombre debe su código y su estrategia amorosa, pero le niega su uso para su propio provecho. Poniéndola a prueba de su deseo, se da cuenta de que falla a causa del objeto a que ella encarna y cuyo servicio le niega en detrimento de su gozo fálico (no hay relación sexual). Podría llegar al extremo de la paradoja feminista, circular por la sociedad como un hombre, pero ¿qué hace, ella y su doble? huyendo a un territorio enteramente acotado, se la encuentra allí donde el deseo del hombre, ese loco, le vuelve a dar su

precio, uno y otra reunidos en una disputa erótico-metafísica y una escena conyugal sin fin.

Toda esta lógica de ficción no supone la menor mirada entre bastidores; no, en todo caso, la de un cineasta convencido de la liberación de la mujer. Queda el enigma de la pasión por el código, que no es la menor de Buñuel. Su representación archicodificada de la Burguesía sugiere algo como: la Burguesía no está a la altura de sus concepciones del mundo, o sus concepciones del mundo la vuelven imbecil, la consagran a cálculos de tipos de interés amoroso sin fin, con fondo de propiedad masculina, con los títulos de renta de papá y la virginidad de mamá al fondo del baúl. Yo leería también otra cosa: la obsesión por la immaculada concepción del código. Sus personajes, su Burguesía, sólo son realistas en el registro de códigos de procedimientos económicos-sexuales referidos a sus ideales y creencias, entre cuyas redes nunca hay la menor oportunidad de ver brillar la menor supuesta verdad de un deseo. Quizás, en la medida que su ironía referente al himen, e incluso su teratología, enmascaran a la perfección su rechazo absoluto de la cuestión que plantea un cuerpo filmado a un espectador real, la imagen está desprovista de la ficción de una mirada: si es cierto que, en la realidad, tú nunca me miras allí desde donde yo te veo, tu imagen me alcanza en el lugar en que se me impone que dicha imagen no es para mí otra cosa que el objeto de un fantasma (como la rata cogida en la trampa o la mosca en el vaso de Matthieu), cuyo nombre no es ninguna bestia (lo cual abre una infinitud en el desfiladero metafórico de la teratología imaginaria). Una imagen puede no ser humana en absoluto, pero no por ello se deja de buscarle un Nombre. Imposible romper el amarre simbólico de las imágenes.

Y, sin embargo, Buñuel es, de todos los cineastas, el que más se sustrae a la posición subjetiva del espectador con relación a sus personajes, unos persona-

jes que no son ni padres, ni madres, ni hijos (como en Renoir, la Burguesía es un cuerpo social estéril) Tiene una forma única de decir a su Burguesía: no te quiero, no quiero nada de ti, te desprecio, y sólo pienso en ti, que no eres ni mi padre, ni mi madre, y de quien nunca he sido hijo.

Odio absoluto o indiferencia absoluta, para Buñuel se trata de no dedicar la menor mirada a sus hormiguillas y acabar con la trastienda de la interioridad, con ese sistema de microcreencia (que puede conjugarse también con una macrocreencia, e incluso no se sostendría sin ella) que es una ficción. Desde que, en La edad de oro, hizo aparecer a Cristo bajo el nombre de Duque de Blanguis, no ha cesado de multiplicar las apariciones sacrílegas, tanto más sacrílegas por cuanto están filmadas como sólo un creyente lo haría, si osara. Al igual que sus aparecidos de sueño, sus madres y sus militares sangrantes están filmados como sólo un niño lo haría, si pudiera. ¿Qué sabe Buñuel de su miedo y para qué le sirve? En las apariciones sacrílegas, como en las imágenes de aparecidos, hay un desafío con cerniente a la mirada fuera de campo y la vinculación del cuerpo filmado al fantasma. Al nacer esta vinculación de la pertenencia de ese cuerpo al campo de lo real, en las secuencias sacrílegas se produce como un retorno irónico del fantasma, como si el cuerpo real dijera: no soy quien crees, pero aún así te he cogido, he atrapado tu ojo alucinado, cuerpo cristiano de mierda. Y en las secuencias de aparecidos es al contrario, porque aquí se trata del cadáver, y lo que está en juego para el que mira es un noli me tangere, la imposibilidad de ser tocado por el dedo de la muerte, marcado por la huella del fascinum.

La inmaculada concepción del código encubre, pues, esto: que Buñuel filma a sus personajes como si no estuvieran ni vivos ni muertos. No sólo escamotea al espectador cualquier posición subjetiva en relación a sus personajes, sino que se las ingenia para negarles

toda oportunidad de transmitir, con su tejido ficcional hecho de andrajos mal remendados, la menor noticia interesante. Lo que Buñuel busca y pulveriza es lo que, a propósito de Bresson, yo llamaba el alcance herigmático de los signos. En la ficción en general hay herigma en el aire; para eso está hecho, para transmitir, mediante los personajes, alguna buena noticia interesante. Este alcance implica la introducción, bajo los auspicios de la categoría ficticia del personaje, de las dimensiones propiamente religiosas del lenguaje: la causalidad, la verdad, el sentido.



Es esto lo que Buñuel dinamita, practicando una doble operación sacrílega sobre la ficción amorosa: desencadenamiento de la pasión en lo simbólico (encadenamiento del deseo) encadenamiento de la economía a lo simbólico (cuestionamiento del carácter mercantil de la relación amorosa). Con, sin embargo, una reserva absoluta en cuanto a la cuestión de la generación del deseo (en el orden del sistema familiar), que designa el lugar de ofuscación neurótica de su trabajo, hasta en su obsesión sacrílega por las figuras del cristianismo, doblada en una puesta en reserva igualmente absoluta de la práctica social, efectuada ésta bajo el signo de una cierta ironía materialista, de una risa tonta que vuelve el orden de las cosas contra el orden de las pasiones (tontería del significante). Con este límite: esa risa tonta no designa jamás otra cosa que la descomposición burguesa, es una risa de aristócrata o, mejor, de burgués infinitamente incrédulo de los valores de su clase. La immaculada concepción del código y del mundo burgués según Buñuel está muy exactamente implicada en esta posición de incredulidad que no admite más exterioridad que la formal, hasta el punto que es la ficción misma (y la función del personaje) la que paga las consecuencias.

Quisiera retomar esta problemática de la relación entre la immaculada concepción y la incredulidad; formulando una aparente paradoja: que la ficción del Todo (el proletariado, el pueblo, las masas, puestos en perspectiva de ficción bajo la mirada de la Madre), de alguna manera, se sostiene en tal posición de incredulidad que no cae evidentemente del cielo. Esto es absolutamente flagrante el Renoir. Pero no es menos evidente en S.M.E., por otras razones históricas. ¿Por qué, si no, en La línea general, haber hecho de una mujer - única el personaje que encarna la causalidad, la verdad y el sentido de la Revolución? Quizá porque la esperanza, la risa y el entusiasmo de Marfa están ligados a un guión perverso, único, repetido, que implica siempre la supuesta mirada de una mujer sobre los hombres o, más

exactamente, la mirada de una Madre perversa sobre su objeto parcial multiplicado hasta el infinito. Mirada - desdoblada en otra, sádica y obscena, y todo el progreso de la ficción consiste en pasar de ésta a la primera, por medio de las metáforas animalistas, hasta la exhibición final de Marfa como travesti new-look de la Proletaria Soviética. ¿Qué quiere decir esta mascarada? Que Eisenstein no se deja engañar por el hecho de que la Revolución implica el garrote; que, para los campesinos proletarizados, se trata de estar a la zaga de los agentes del plan, y que la negatividad del trabajo - proletarizado infringe un duro golpe a cierta idea del Hombre al que, sin embargo, se trata de convertir en la flor de las fuerzas productivas. La mirada de la Madre interviene precisamente en el punto en que la incredulidad eisensteiniana en la adecuación del cuerpo proletario a la elevada idea del Hombre afirmada por la doctrina socialista se vuelve adoración de objetos parciales que son, en el marco de la cosmología elaborada por S.M.E., las especies naturales de la idea de producción, en el registro del pensamiento del Hombre (donde el valor productivo tiene algo que ver con el falo; aquí el psicoanálisis y Marx se dan la mano). Y es la mirada de la Madre sobre sus pedacitos de hombres la que realiza esta incesante y milagrosa aufhebrung. Ultraproletarizado, el cuerpo ríe igual. El genio de Eisenstein consiste en hacer creer que hay motivo para reír, con la complicidad de la tramoya. El film de S.M.E. es la transcripción, por adelantado, del retraso de la ideología que se perfila en su horizonte (el cuerpo lleno de tierra y pueblo, y las comedias musicales stalinianas), sobre una escena erótico-mecanicista entonces incongruente, puesto que marcada por un fuerte acento lumpen, por una risotada del cuerpo en el trabajo, mediante los cuales S.M.E. efectúa, ciertamente, una bastante audaz avanzada analítica sobre la cuestión del trabajo. Nadie se ha arriesgado a hacerlo desde entonces. Y Eisenstein se ha tomado su trabajo para fabricar con su incredulidad un Mito. No el mito de la immaculada concepción de los valores del

trabajo (con su vertiente de adoración religiosa), sino el de la concepción naturalista de su negatividad: las bestias sin pies ni cabeza ignoran los valores del trabajo (sólo sirven para reproducirse en serie), y los hombres provistos de pies y cabeza son lo bastante bestias para reirse (con una risotada anal) de la negatividad del trabajo, y lo bastante hombres para celebrar sus valores.

Vivimos una época en que se instaura, de manera cada vez más declarada y camuflada, una cierta incredulidad hacia la clase obrera (suponiendo que aún se pueda hablar de la Clase). Los intelectuales de izquierda empiezan a sospechar fuertemente la parareligiosidad de los valores del trabajo, que hasta ahora no se ha desmentido históricamente, con los avatares estatales conocidos. Síntoma en el cine: la ficción de izquierda unanimita se vuelve un género imposible. Imposible hoy no tropezar con la cuestión de la negatividad del trabajo, imposible hacer creer en el amor universal por la comunión en el trabajo (por ello, un cineasta como Godard, cuando filma obreros hablando de su trabajo, los toma uno por uno) Toda ficción unanimita del mundo del trabajo se vuelve increíblemente mentirosa, religiosa o perversa, y el escenario de su inmaculada concepción usado hasta la saciedad: no se puede filmar eternamente a papá en el campo, disfrazado de falo proletario, enviado del cielo por mamá para salvar al Hombre, acompañado de una institutriz especializada para interpretar el papel del notodo en la ficción del Todo.

Revisando el film de Comolli en televisión me ha parecido que era quizás el único en aferrar de tan cerca esta imposibilidad, que no se dejaba engañar por el callejón sin salida de la representación unanimita y del escenario de la inmaculada concepción, y que había en *La Cecilia*, en su aridez, un fuerte acento de vigilancia. Pero también he tenido el sentimiento de que esta vigilancia sólo alcanza al código de su ficción, y que, sobre todo (sería cuestión a debatir),

la Historia sólo sirve de hecho para hacer creíble esta vigilancia y esta sutil incredulidad. Sentimiento de que Comolli no salva finalmente la Historia más que para disponer entrebastidores algo que sería la causa, la verdad, el sentido de un devenir revolucionario infilmable en el presente de otro modo que por un largo, inmenso y razonado desarreglo de la ficción del mundo. Porque no hay otra salida para los cineastas que arriesgarse a hacer avanzar los signos en el devenir presente del fin del mundo, donde estamos.

