laFuga

Después del sentir

Una conversación sobre cine, realismo y capitalismo

Por Federico Galende, Alejandro Torres, César Castillo Vega, Eduardo Simpson, Isdanny Morales, Leonardo Arriagada

Tags | **Estética - Filosofía**

Escritor, filósofo y profesor de la Universidad de Chile.

Durante el primer semestre de este año, propuse a un grupo de estudiantes e investigadoras del Doctorado en Filosofía con mención en Estética de la Universidad de Chile, donde hago clases, un seminario sobre Jim Jarmusch. Lo titulé *Todavía es cine.* La idea no era instruirnos o especializarnos en Jarmusch, sino abrir una discusión sostenida sobre su cocinería particular –sus procesos, sus anudamientos, sus superposiciones de materiales heterogéneos- con el fin de que cada quien definiera para sus tesis e investigaciones una metodología propia, de carácter más libre y experimental. Lo que nos planteamos fue la posibilidad de repensar las formas poéticas y estéticas no ya como objetos del conocimiento disciplinar, sino como piezas inmanentes al propio método de investigación, y con este propósito nos dedicamos a revisar algunos de los materiales más relevantes de los que históricamente se tomó el cineasta a la hora de trazar su singular comunidad de imágenes, voces y textos: el cine de Bresson, de Ozu, de Cassavetes, las imágenes experimentales de Jonas Mekas, las pinturas de Hopper, las fotografías de Robert Frank, de Diane Arbus, de Walker Evans, las bandas sonoras de Screamin' Jay Hawkins, Tom Waits, Neil Young, RZA o Mulato Astatke, los poemas de William Blake, Emily Dickinson o William Carlos Williams, los ensayos de Burroughs, los escritos de Carver, el imaginario *beatnik*, etc. Estábamos a punto de cerrar el semestre cuando Laura Lattanzi nos ofreció que grabáramos y transcribiéramos una conversación para Revista *La Fuga* en torno a las figuras del cine y las actuales miserias del capitalismo. Nos juntamos Isdanny Morales, Eduardo Simpson, Alejandro Torres, Leonardo Arriagada, César Castillo y yo, preparamos una buena comida y tuvimos la conversación que sigue.

Isdanny Morales: Creo que el cine está entre las artes que más ha ido en este último tiempo al tema del apocalipsis: días atrás estaba leyendo el libro de Imbert, *Cine e imaginarios sociales*, donde se observa especialmente este asunto. Una de sus tesis es que en este cine llamado apocalíptico, la amenaza ya no proviene de afuera (invasiones extraterrestres, bestias de otros mundos, catástrofes naturales, etc.), sino desde dentro de la propia sociedad. Y precisamente por eso el mal no es ahora tan visible, pues se ha incorporado a nuestro mundo y se extiende de manera viral, en forma de contagio. Menciono esto porque me parece que en una filmografía como la de Jarmusch, donde los personajes deambulan sin un destino preciso y donde los objetos cobran vida en ciudades desoladas, en espacios inhóspitos en los que suponemos que viven personas pero en cuyas atmósferas hay algo muy melancólico, se construye una especie de apocalipsis *underground*, sin peso, sin gravedad. Hay una deshumanización de la vida que avanza en dirección opuesta a la humanización de las cosas.

Federico Galende: Esa humanización de las cosas, apuntada magistralmente por Marx en sus tesis sobre el fetichismo, da la impresión de ser el síntoma de un mundo cada vez más desunido, una especie de nuevo politeísmo en el que las demandas y las reivindicaciones se llevan a cabo en medio de una gran desconfianza por el otro y donde por lo tanto nada se integra con nada. Es como si las personas hubiesen empezado a pensar de repente que se las pueden arreglar solas. El único asunto es entonces que el otro no se meta con mi goce, que no me complique la vida. El resultado son estos

gobernantes dementes y esta nueva derecha que, jugando a ser libre, tiránica e infantil, se permite hacer y decir cualquier cosa. Nadie los quiere en público, pero se los vota en privado. Y en cambio me parece que esto que dices de Jarmusch tiene que ver con el desgano, la indiferencia y el desapego como única vía de salvación. Es el insomnio del descreído en el corazón de la catástrofe capitalista.

Alejandro Torres: El problema es que del lado contrario pasa algo similar. Es un desencanto generalizado, sólo el Capitalismo parece haber quedado en pie dentro de los sistemas de creencias e instituciones.

IM: Claro, como en Béla Tarr, donde en un film magistral como *El caballo de Turín* no es el hombre quien domina la naturaleza sino al revés: son discursos visuales que se sitúan en un *después del sentir*. ¿Qué significa esto? Que las personas ya no sienten algo en común, ya no se conectan, ya no se perciben como parte de una comunidad. El padre, el caballo, la hija: nadie se comunica con nadie, la humanidad no parece ser una materia en común y esto conduce a una especie de fin de los tiempos.

FG: Aunque ni en Jarmusch ni en Tarr, quienes de todos modos ruedan sus películas en contextos completamente distintos, pues en ciudades en ruina como Paterson o Detroit encuentra uno el encanto que el otro deshace en los pueblos marginales y desolados de Hungría, el apocalipsis significa el final de los tiempos. En lo que ambos coinciden, más bien, es en la imposibilidad de seguir hablando a título de la historia, pues ya no hay ninguna historia y la que hubo, mientras la hubo, parece haber sido el fruto de una promesa vacua, de una charlatanería, de kerigmas vacíos anunciados por profetas embusteros. Si no hay historia y no hay por lo tanto nadie que se torne creíble hablando a título de ésta, entonces tampoco hay vanguardias. Y en este descrédito de las vanguardias, algo que por lo demás está a la orden del día, se puede percibir algo interesante.

IM: Por eso en Tarr, en Jarmusch, pero en muchísimos otros cineastas, se ha retomado el asunto de los tiempos muertos. Es la lógica de la inacción, de un tiempo que no tiene nada de transicional y en el que tampoco se puede aguardar que algo suceda.

Leonardo Arriagada: Igual me pregunto cuánto de esto en la forma de Jarmusch estará anticipado por la pintura de Hopper, ¿no?, donde los decorados son mínimos y los personajes, tristísimos, habitan en medio de la nada en calidad de zombies o autómatas. Si uno le cree a Hopper, esta desolación viene desde hace ya mucho tiempo. Pareciera existir una humanización de objetos y ciudades. Estos se adueñan del papel activo que zombies y autómatas hemos dejado vacante. Esto es sugerido por Jarmusch al dar protagonismo a Detroit en *Only Lovers Left Alive* y, sobre todo, al confundir poeta y ciudad en el film *Paterson*.

IM: Sí, pero se revela cada vez más, y por eso hoy se filma lo que aparece, se registra un cotidiano vacío, un mundo en el que no hay nada.

AT: Habría que medir, sin embargo, y estoy pensando para esto en Chejov, cuánto pesa en alguien como Tarr el alma eslava, la historia del eslavismo, donde el tiempo muerto tiene otra carga, remite a otro mundo de las cosas. Por ejemplo, vi días atrás Chernobyl y percibí que ese tiempo muerto, que es propio del eslavismo, tenía sus distorsiones. Quiero decir, la serie está muy bien hecha, pero se nota que quienes la hicieron no saben cómo traducir ese tiempo muerto que en la cultura eslava tiene su particularidad. Chejov lo atribuía a los siglos acumulados bajo el zarismo. Mientras que en Jarmusch, por ejemplo, los tiempos muertos tienen otro tipo de presencia, más bien irónica.

FG: De hecho en sus películas nadie trabaja: no están la empleada, el obrero, las fábricas. Una gran diferencia con el cine de Kaurismaki.

AT: No están, claro, creo que en Tarr o en Tarkovski los tiempos muertos poseen el carácter melancólico del eslavismo.

César Castillo: Yo no le pondría al asunto tantas comillas nacionales, no sé. Es cierto que hay una forma en el cine eslavo que configura el uso de planos secuencias terribles, lentos, sin explicaciones, sostenidos en la música y que comparten el arte de narrar mediante el movimiento de cámara. Esos énfasis son distintos a los del cine independiente americano. Pero las diferencias uno las puede encontrar directamente en las obras, sin salirse de eso. Un plano secuencia suscita un discurso muy diferente al que se produce cuando se hace un plano fijo. Y sin embargo esto no quiere decir que las

formas –sus usos, sus contextos, sus tradiciones- no participen de manera distinta de un mismo asunto: el del sinsentido que sigue a la historia.

AT: Hay un texto de Chejov que se titula *La estepa,* un texto singularmente extenso para el tipo de relatos Chejovianos, donde se recorre un paisaje inhumano y lo que se ve son verdaderas bestias, la naturaleza en su estado grotesco. El uso del tiempo muerto en el cine ruso tiene ahí una condición inicial.

FG: A pesar de que no son pocos los que han buscado afinidades concisas entre la cultura rusa después de la revolución y el universo americano. Son opuestos que coinciden, a lo Blake, a lo Borges. Mal que mal Hollywood y la revolución rusa son tal vez las dos grandes máquinas oníricas del siglo XX.

AT: Cierto, pero lo que me pregunto es en qué medida el uso del tiempo muerto en el cine responde a un régimen de las formas y en qué medida lo hace en relación a este final que estamos viviendo. El asunto es cómo se trazan los tiempos, cómo se convierten en mecanismos formales, porque no hay que olvidar que el cine ruso se enseña generalmente como un estilo de cine lírico.

IM: Yo no haría tantas diferencias, sencillamente porque vengo de un país "comunista" o socialista para ser más precisa. Y hay que estar ahí para comprenderlo. Les aseguro que no es fácil. Por supuesto que existen las miserias del capitalismo, cada vez más incluso; el problema es que las del socialismo no son menores.

FG: Nadie dice que no lo sea; esos países nos interesan en la medida en que en términos de regímenes no parece haber salida. Hay otras salidas, quizá, aunque habría que partir por considerar que el comunismo no es ni un régimen ni un partido, sino un movimiento, un movimiento heterónomo a cualquier categoría que lo designe. Personalmente, no creo que se pueda abandonar la idea del comunismo. El comunismo es eso, una idea con la que se pueden trazar mundos, hacer cosas.

CC: Estoy de acuerdo con esto que dices, y por eso creo que hay que buscar esta idea en la relación entre cine y cotidianeidad. Una de las dificultades que le veo a este asunto, aparentemente menor en principio, es cómo se hace visualmente un registro de lo cotidiano sin sacrificarlo en la narración de acontecimientos, un tema complejo para el cine porque en el cine tiene que haber algo que se pueda contar. El asunto de la rutina, ese me parece un tema fundamental. De ahí *Paterson*, donde lo que Jarmusch introduce es la captura de un momento cotidiano a partir de la inmersión de la vida en una experiencia repetitiva. Como lo que se repite nunca es lo mismo, exactamente lo mismo, hay variación, se produce un uso minimalista y sutil de la novedad. Todos los días son el mismo día, y sin embargo se generan particularidades. La vida cotidiana se singulariza retornando precisamente a su carácter repetitivo.

LA: Sí, es cierto que Jarmusch logra eso, pero no hay que olvidar que el cine nace él mismo en la cotidianeidad. Según Bresson, es la diferencia que tiene con el teatro.

FG: El cine, sí, pero no todo el cine; de ahí que Bresson insista en la diferencia entre cinematógrafo y teatro filmado. Hollywood es puro teatro filmado. Lo otro que me parece importante a propósito de lo que dice César es el prejuicio fenomenológico que, digamos que desde Husserl en adelante, recae sobre el carácter no reflexivo de la consciencia en su cotidianeidad. De ahí que una parte del cine del siglo XX se pueda leer como el intento por tornar reflexiva la consciencia del espectador. Eso ocurrió fundamentalmente con las vanguardias, con el montaje de atracciones de Eisenstein o el cine-ojo de Vertov, salvando las distancias, con las técnicas de distanciamiento de Brecht esbozadas previamente por Shklovsky, en circunstancias en las que Jarmusch tiene la particularidad de no querer aportar ninguna reflexividad. Eso también está sucediendo: hay una coincidencia general entre el después del sentir, la dificultad para hablar a título de la historia y el intento por tornar inteligente o reflexivo al espectador. Decir que no hay historia significa también decir que no existe ya un centro en el que las imágenes se condensen y se tornen reflexivas ni tampoco un privilegio singular del arte en relación a quienes lo siguen. Me da la impresión que esto es interesante por una parte porque caen las dirigencias pastoriles, las vanguardias y su clásica posición jerárquica, aunque por otra parte se suscitan así reivindicaciones ciegas, donde cada quien afirma sus derechos pero sin compartirlos en una articulación en común, como decía antes.

LA: Lo que tú dices está contenido visualmente en la estrategia de desechar el uso de planos y contraplanos, de modo que cada quien queda distanciado de su propio sentir. El cine moderno filma las situaciones puras, una cotidianeidad moribunda, que perece sin sobresaltos.

AT: Moderno, claro, porque eso estaba ya en Antonioni, en Godard, en Bresson, al otro lado de los intentos de la vanguardia. El cine parece debutar en la modernidad renunciando a dotar de reflexividad a la vida. Detrás de una imagen pura de Antonioni o Bresson está todo el peso de la historia.

Eduardo Simpson: ¿Pero no les parece que en la imagen pura –es decir, en el tiempo muerto, en la vida de los objetos, en la experimentación como propuesta de comunidades extrañas entre las cosas- hay una resistencia, incluso una resistencia a la propia lógica de la industria y del capitalismo? Mi proyecto de tesis, que es sobre música, apunta a transportar precisamente este asunto: cómo la interpretación, que tiene ella misma un carácter performático y reconfigurador, es un modo de producir realidad que resiste a la demanda de autenticidad con la que juega el conservatorio capitalista. No digo que la experimentación tenga la llave que abre las puertas de una sociedad poscapitalista, digo más bien que hay un poscapitalismo inmanente a la propia práctica libertaria que se juega en la experimentación.

LA: Eso es muy cierto, y por eso hay que desdoblar los usos del automatismo o de la maquinación. En Bresson hay algoritmos, gestos que se repiten en un proceso progresivo de deshumanización. Lo que tenemos finalmente en *Pickpocket* es una máquina de robar, una suerte de algoritmo anticapitalista, y eso es muy interesante.

FG: Más interesante al menos que anticiparse, como en Max Fisher, a declarar que el capitalismo es una máquina indestructible de la que solo se puede salir a lo Kurt Cobain, es decir mediante el suicidio. Pienso que hay algo antes, por ejemplo en esto que sugería Eduardo sobre la experimentación como método. Este método implica poner en común lo que no estaba en común, religar otras asociaciones, recorrer pendularmente y mezclar las distancias entre la disposición de los cuerpos y sus modos de sentir y de hablar.

AT: Que es lo que se le critica justamente a cierto cine chileno, ¿no?, porque cada vez que el cine chileno quiere ser "político" se siente en la obligación de situar a los pobres alrededor de una once para que digan cosas supuestamente de pobres. Hay una puesta en escena de la pobreza que no está tensionando a la cultura y, tal como sucede en las teleseries, hace que la gente del pueblo hable como habla supuestamente la gente del pueblo.

FG: Siendo que podríamos llamar pueblo a todo lo opuesto, como en el primer Pasolini, donde pueblo es precisamente el nombre para una singularidad que se distancia de la manera en que predecimos su forma de ser. Me acuerdo de una vieja novela de Aira en la que los albañiles de un edificio comentan pasajes indescifrables de *En busca del tiempo perdido* de Proust mientras descansan comiéndose un asadito. Rancière dice que a él le ocurrió lo mismo cuando comenzó a investigar a los proletariados del siglo XIX: no estaba avanzando mucho porque no estaba comprendiendo el hecho de que esos proletarios se articulaban precisamente a partir de un habla que no era la del proletariado. No querían hablar como proletarios, por lo que su tono estaba más en sintonía con una literatura *chic* como la de Virginia Wolf.

AT: Por eso al personaje de *Pickpocket* la ropa le queda grande, perdido en su propio vestuario, lo que Bresson busca son siempre los descalces, los desajustes, una especie de potencia patética.

CC: Entonces lo que habría que ver es hasta qué punto esta vieja consciencia reflexiva que el cine buscó inocular en el espectador no secuestra precisamente estos descalces, estos desajustes. Pues lo que la consciencia reflexiva hace es hundir y amortiguar la propia cotidianeidad en la obra. No hay nada crítico en el hecho de que alguien inteligente hable inteligentemente, así como tampoco lo hay en este asunto de que lo cotidiano sea igual a lo cotidiano. Eso no existe: uno se levanta por la mañana, se prepara un café, prende la radio, en fin. Solo que un día, como sucede en *Paterson*, prende la radio antes de hacerse el café, ¿no? Esto puede pasar, es una mínima variación, pero en esta variación está todo.

ES: Totalmente, a mí me parece que en la propuesta de esta conversación, la experimentación tiene, no puede no tener, una potencia performática. Y eso es lo que el llamado "humanismo" bajo la lógica del capitalismo trata actualmente de destruir. Todo tiene que ir en su lugar, sin desfases, de modo que nada se mueva. En el caso de Jarmusch, donde evidentemente la música no se subordina a la imagen, todo suena distinto porque hay un descalce.

AT: Y porque no piensa en el músico o en el compositor, sino en el perfil, en el estilo de vida que subyace a ese músico o a ese compositor. Screamin' Jay Hawkins, RZA, Tom Waits: hay toda una comunidad detrás de estas figuras, que por lo demás también entran descalzadas. Basta con ver el documental que hizo sobre Neil Young y los *Crazy Horses.*

FG: Que eran malísimos. El primer productor de Young decía que a esos chicos habría que haberlos fusilado de niños para que no hicieran rock. Neil Young, en cambio, decía que tocaba con ellos no porque fueran buenos, sino porque eran unos tíos entrañables (leí la biografía de Young traducida por españoles, obvio).

CC: Igual me parece que está muy bueno pensar en este desplazamiento progresivo que ha experimentado la palabra "interpretar". Pienso que está en el espíritu de los tiempos. Antes por interpretar se entendía algo sesudo, complejo, algo que se escondía detrás de los textos o las imágenes y que debía ser puesto a la luz por consciencias aventajadas, mientras que ahora lo usamos en términos más performáticos. No importa la verdad que está detrás de los hechos, lo que importa es cómo producimos poética o estéticamente esos hechos. Y ahí, a propósito del fin de todo, hay una tenue salida.

AT: Claro, tipo *el mundo se acaba, pero podemos hacer cosas mientras esto sucede*. El propio cine las hace. Por un lado es cierto lo que menciona Isdanny, en el sentido de que nunca como ahora el cine había filmado con tal grado de claridad el fin de los sentimientos en común, el fin de la historia y acaso el del propio Apocalipsis, pero por otro lado este asunto ha sido abordado exhibiendo una potencia crítica que no está ya en el discurso, en una especie de voluntad por "enseñar a pensar", sino a partir del desfase ente los rostros y los diálogos de los que se espera que estos rostros sean su soporte. En Jarmusch, quien en esto retoma a Cassavetes, a Ozu, a Bresson, los rostros son neutros, casi sin expresión. En *Extraños en el paraíso*, la escena en la que estos dos diletantes que apuestan a los caballos visitan a la tía húngara transcurre en un momento a partir de un juego de naipes. Ellos juegan con algo de desgano mientras la Eva se observa a sí misma en el espejo. Adiós a Aristóteles, pues en esa escena no hay ningún arco dramático, no hay verosímil, no hay nada.

FG: Ni siquiera hay distanciamiento, destrucción de la catarsis, a lo Brecht.

AT: Exacto, ni siquiera está esta inversión. Y sin embargo las cosas empiezan a funcionar, en partes porque los rostros no designan nada; son, como el actor, un elemento más de los planos. No hay en absoluto una explotación de los rostros en términos emocionales, buscando narrar dramáticamente, y eso tiene que ver con la forma en que Jarmusch retoma más tarde a William Carlos Williams, *No ideas but in things,* donde el rostro es una cosa, un elemento más de la escena. Esto puede pasar desapercibido, y sin embargo con este gesto contracultural el tipo está destrozando el sueño americano, que es el sueño liminar del cine Estadounidense en general. Basta con esto para romper radicalmente con la tradición de la narración fílmica americana. Como -para volver a Williams- podríamos decir que las cosas no poseen ya ninguna esencia, son aconteceres fugaces que ni las ideas ni los sentimientos, ni las teorías pueden anticipar, el mundo se cae a pedazos pero la presencia se singulariza. Se trata de otro tipo de acontecimiento, uno que no está anticipado por las estructuras lingüísticas ni tampoco por la narración. Al forzar el plano fijo, los rostros que filma Jarmusch no saben qué hacer ante la cámara. De ahí que la presentificación, la espacialización, la exhibición de los tiempos muertos remiten, por un lado, al fin de la historia o al después del sentir, pero generan, por otro, un tiempo puro de observación que rompe con la ilusión narrativa, esto es, la ilusión de la historia.

FG: Godard decía que el cine estaba en la historia en la misma medida en que toda la historia estaba en el cine, y quizá por eso Bazin insistía en que Hitler le había robado el bigote a Chaplin. No se sabe qué es primero, y por eso la facticidad de las cosas incluye de antemano la poética que le da su dimensión significativa. En la medida en que cae el relato de la historia, se desnuda lo que a partir de

Auerbach podríamos designar como una poética del saber. A propósito de Tarr, Rancière habla por lo mismo de un nuevo realismo: el de una mirada absoluta, es decir el de una mirada que le otorga a las cosas la totalidad del tiempo para tornarse visibles. Creo que con esta crisis que con toda evidencia asola hoy al mundo, se ha producido una interesante transformación de la mirada, que pasa del horizonte histórico al presente espaciado.

AT: Sí, pero ojo que esto convive con una época en la que, como dice Mark Fischer, asistimos a una especie de hedonismo depresivo. Si antes el placer era una bonita excepción, ahora es una condición que nadie quiere ver interrumpida y por eso se multiplica la frustración. No queremos aburrirnos ni un solo segundo, la gente está desesperada por habitar a perpetuidad en el placer…

IM: No conozco mucho estos países, porque acabo de llegar, pero les aseguro que esto que señalan sobre el placer permanente en Cuba no pasa. Es un país profundamente conservador, donde todo está bajo control. No sé, pienso que lo de "conservador" no le puede ser atribuido de manera exclusiva a la derecha o al capitalismo, porque en Cuba la izquierda, por mucho que lo lamentemos, es muy conservadora.

AT: ¿Y cómo evalúas tener asegurados educación, comida, salud?. Acá el Estado subvenciona y financia a una pequeña oligarquía, que ve al Estado como botín. Habría que preguntarse, además, si es posible pensar Cuba sin el bloqueo.

IM: Más o menos. Es mucho más complicado que eso. Cuba y la llamada Revolución Cubana se han levantado como un mito para Latinoamérica y el mundo y como tal tiene mucho de fantasía detrás, de historias no contadas o contadas a medias. Del bloqueo, sería muy bueno saber cuánto incide exactamente sobre el estado actual de la Isla, que, por supuesto sí que incide. Nosotros tenemos doble bloqueo, el externo, del gobierno norteamericano y el interno, del cubano. Pero sí, sería un buen estudio… En Cuba toda la información está muy controlada. Internet prácticamente no existe: la conexión es carísima y lenta. Tenemos algo que se llama "el paquete" como sustituto de internet: alguien totalmente anónimo no se sabe de dónde ni cómo todas las semanas descarga archivos de todo tipo y distribuye esta información a los llamados "copiadores", una va, los descarga en un disco externo y queda obligada a informarse mayormente a través de eso.

FG: ¿Cómo es el comunismo, Isdanny? ¿Es muy aburrido?

IM: Es árido. Como en Cuba todo es del Estado, nadie se esfuerza por nada, nadie hace nada, todo el mundo vive a desgano. De ahí que insista yo con el diagnóstico tan poco apetecible que Max Weber hacía a comienzos del siglo pasado: el problema no está en el comunismo o en el capitalismo; caballeros, entre otras cuestiones, el problema está en la lógica de una racionalidad instrumental cuyo dominio técnico de la naturaleza lleva a una catástrofe.

FG: Estamos fritos.

Como citar: Galende, F., Torres, A., Castillo Vega, C., Simpson, E., Morales, I., Arriagada, L. (2020). Después del sentir, *laFuga*, 23. [Fecha de consulta: 2026-09-17] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/despues-del-sentir/976