

La pregunta por el cine como pregunta por la política

Silvia Schwarzböck

El cine es un arte de Estado, como lo definió Lenin. Su sentido ontológico-estético sólo fue posible en el contexto de la estatalidad en su fase masiva, total. Cuando el cine surge ya no existe el Estado de la modernidad clásica (que dividía entre un interior pacificado en términos de soberanía estatal y un exterior libre, donde no regía la normatividad imperante en su polo antitético), sino el *Estado total*, que disuelve la tensión entre lo interno y lo externo, la paz y la guerra, y justifica doctrinariamente –y busca imponer concretamente– un orden planetario.

Ese estatus espiritual –por decirlo en términos hegelianos– resulta prioritario respecto de otros problemas, que en realidad se derivan de él, y con los que suele confundirse la relación cine-Estado: si el cine debe depender económicamente del Estado, si un cineasta se posiciona a favor o en contra del Estado, o con qué *realidad* (extra-estatal) debe comprometerse una película.

El cine, por lo tanto, se inserta de una manera problemática en el proceso de totalización que se va consumando a lo largo del siglo xx. No puede no definir *cómo* formar parte de un ordenamiento político de la Tierra que se lleva a cabo, desde los comienzos de la época moderna, a partir del ejercicio ilimitado de la actividad identificatoria de la subjetividad (una actividad por la cual el yo, como fuerza apropiativa ilimitada, reduce toda alteridad a una proyección de sí mismo).

Bajo este estigma de nacimiento, el cine también aspira a ser total, en la medida en que se mide con una estatalidad que ya es total. De ahí que sea especialmente materia de disputa, cuando se constituye el lenguaje cinematográfico como lenguaje artístico, lo que se *puede* y lo que se *debe* hacer con él.

El hecho de que no hiciera falta tener un saber especializado para ver una película –y que fuera en la propia experiencia de ver películas en la que el público se educaba como espectador de cine– vinculó al cine con el Estado, en su fase masiva, de un modo que no tenía precedentes en las relaciones anteriores entre las artes y los Estados. Por ser la única de las artes que borra la tradición, el cine se convierte en un problema de soberanía.

Mientras el sistema de las artes –unificado, en los siglos anteriores, por los estilos públicos– estaba a punto de dejar de existir, pensarlo desde el cine se presenta en principio, como una consigna filosófica de izquierda, en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), el más célebre ensayo de Walter Benjamin.

El cine obliga a reescribir la historia de las artes. Esta reescritura la realiza la izquierda cinematográfica. Esta izquierda tiene dos polos que son, a su vez, dos modelos de cine comunista. Uno lo encarna Sergei Eisenstein, entre la década de 1920 y de 1940. Es el modelo estatalista. El otro, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, entre la década de 1960 y el presente. Es el modelo modernista. Entre uno y otro oscilan las vertientes cinéfilas de esta izquierda (Jean-Luc Godard y Alexander Kluge, con sus respectivas *Historias del cine*). El cine trasmuta a la izquierda mientras ella intenta trasmutar, a partir del cine, el sentido de la historia de las artes. En este trayecto, el cine ocupa para ella el lugar de la política. Este es el punto de partida del primer ensayo («La izquierda cinematográfica. El cine en el lugar de la política»).

Pero hay algo extremadamente moderno que el cine trae a la modernidad, que no formaba parte de todo eso que él ya tenía en común, en el siglo XIX, antes de su nacimiento, con la lógica de la gran ciudad. El cine, en lo que tenía, en un principio, de afín con la gran ciudad, no era todavía Estado. Era arte de Estado. Pero no Estado. La conciencia de que ha devenido Estado, a partir de la segunda posguerra, es lo que le permite, a la izquierda cinematográfica, apropiarse del cine como alta cultura (el cine emanciparía a toda la cultura, así como antes el proletariado iba a emancipar a toda la sociedad), y a los ironistas como Guy Debord y Peter Watkins, odiar las imágenes y pensar una política radical contra ellas. El cine es afín a la revolución, no a la revuelta. Y el ironismo (nihilista, como el de Debord, o libertario, como el de Watkins) se inclina por la revuelta. La revuelta, finalmente, se revela más afín a la televisión que al cine. Éste es el tema del cuarto ensayo («El cine es el Estado. Ironía, revuelta y crítica radical de las imágenes»).

Entre estos dos polos, marcados por el primero y el cuarto ensayo, que son, a su vez, los del amor y el odio por el cine –el amor de la izquierda cinematográfica, el odio del ironismo–, se encuentran los otros dos modos más radicales en

los que se ha concebido lo que el Estado ha hecho del cine y lo que el cine puede hacer, todavía, a pesar del Estado.

Por un lado, existe lo que podría llamarse «el cine de los últimos hombres», desarrollado, de manera diferente, por Pier Paolo Pasolini y Rainer Werner Fassbinder. Éste es el tema del segundo ensayo: «Los últimos hombres. Cine, historia política y mito en Rainer W. Fassbinder y Pier P. Pasolini». El cine de Pasolini permite ver la mutación antropológica que el fascismo, como continuación de la dominación burguesa, produjo sobre lo humano de las masas, así como el de Fassbinder muestra las formas particulares en que el individuo internaliza la dominación social, ya sea a través de las prácticas microfascistas dentro de los grupos (sobre todo en la familia y en las agrupaciones que toman su modelo) o de la servidumbre voluntaria y la explotación de los sentimientos, en las relaciones amorosas.

Por otro lado, hay un cine partidario del mito, preocupado por la redención, que propone un nuevo pacto social, de origen mítico-divino, para construir una nueva identidad colectiva, a partir de la recuperación de un pasado aristocrático. La redención puede lograrse por el camino de la divinización del hombre (de acuerdo con Syberberg) o como una humanización de lo divino (de acuerdo con Sokurov). La forma cinematográfica que adopta esta añoranza de lo divino en Syberberg y de lo humano en Sokurov, vinculada a la historia política de Alemania y de Rusia y al tipo de monumentalidad propio de sus respectivos Estados, es el tema del tercer ensayo: «La sangre es más espesa que el agua». El cine a la búsqueda de la identidad nacional: Hans Jürgen Syberberg y Alexandr Sokurov».

Si el cine pasa, en el curso del siglo xx, de ser *arte* de Estado a ser *aparato* de Estado, la pregunta de partida, en un dossier sobre *Cine y Política* en un Cuaderno de Filosofía Política, no puede ser, entonces, la de cuál es la relación entre el cine y la política, sino la contraria: ¿cómo podría hacer el cine para no estar relacionado con la política, si nace como un arte de Estado, luego deviene Estado, y por eso mismo puede aspirar, en el curso de su historia, a pensar *contra* el Estado o a pensar *sin Estado*?