



Dispositivos, máquinas y principio-cine

La utopía intermediática de Alexander Kluge¹

► Escribe **Eduardo A. Russo**

Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Profesor de Teoría, Análisis y Crítica de Cine y Artes Audiovisuales en carreras de grado y posgrado de Argentina (UBA, UNC, UNT) y del exterior. Integra el Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine de la Universidad Nacional de Colombia y el Comité Científico del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Colombia. Autor de *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008) y *Diccionario de cine* (Paidós, 1998). Compilador de *The Film Edge* (Teseo, 2010), *Hacer Cine: producción audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008) e *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001).

Descubrimientos parciales en torno a Alexander Kluge

Podría considerarse innecesario, a esta altura de la historia del cine y a medio siglo del inicio de su propia carrera, comenzar este artículo por una presentación de Alexander Kluge. Sin embargo, entre los realizadores fundamentales desde los años 60 al presente, el autor que nos ocupa posee una condición excepcional: es de los más prolíficos y de los cuales más se acepta en los círculos especializados su lugar central en toda una serie de cuestiones decisivas al cine y las artes audiovisuales contemporáneas. También puede reconocérselo como un referente insoslayable en los debates sobre las difíciles relaciones entre arte, política y sociedad en el mundo actual, en los que participa tanto en su condición de artista como de intelectual permanente activo. No obstante este reconocimiento de los ámbitos obligadamente limitados en los que resuenan los problemas aquí citados, Kluge sigue siendo una figura recóndita para el público masivo.

¹ Este artículo cuenta con el precedente de previas incursiones en la caudalosa producción de Alexander Kluge. La primera etapa, que brindó oportunidad para una inmersión intensiva en su producción audiovisual transmediática, tuvo lugar gracias a la generosa convocatoria de Inge Stache, de la Cinemateca del Instituto Goethe de Buenos Aires, para presentar la Retrospectiva Integral Alexander Kluge que se realizó en la Sala Leopoldo Lugones, de Cinemateca Argentina, durante julio del 2008 en Buenos Aires. Ligada a esa experiencia crucial, que permitió configurar un conjunto que en nuestras latitudes se había presentado durante largas décadas de modo altamente fragmentario y disperso, estuvo la producción de los textos de difusión del ciclo y permitió la presentación en sala de sus obras, más una primera tentativa de análisis en una publicación especializada: "Alexander Kluge: Desencanto y Utopía" fue publicada en la revista *El Amante-Cine* (Nº 195, agosto 2008). Dos años más tarde, la convocatoria de Carla Imbrogno a intercambiar algunos datos e ideas en torno a la traducción de la edición argentina de *120 historias del cine*, que se encontraba editando, permitieron avanzar en el buceo en una notable –y siempre en aumento– cantidad de materiales klugiianos. Resultado de esa incursión fue, para la edición de *120 historias...*, la adopción de algunas alternativas en la traducción de la frecuentemente intrincada prosa del autor, y por nuestra parte, la escritura de un nuevo artículo: "Un cine que viene del futuro" (*El Amante-Cine*, Nº 219, julio 2010). Antecedentes textuales que, como conviene en el caso de Kluge, han sido revisados y reconsiderados a la luz de esta nueva incursión en un territorio especialmente abierto para cartografías cambiantes. Aprovechamos la oportunidad para agradecer a Inge Stache y Carla Imbrogno el acceso a buena parte de los materiales que han sido fundamentales para la formulación de las ideas de este escrito.

Hasta esta situación, no sería un caso tan excepcional. Pero resulta que, incluso dentro de los debates cinéfilos y académicos en torno del cine contemporáneo, el prestigio no corre a la par de su real difusión, que no ha alcanzado aún la expansión que merece, restringida por prolongadas dificultades de acceso que hacen a la dinámica del mercado audiovisual y editorial de alcance global respecto a la producción cinematográfica y escrita en lengua alemana: es un autor, entonces, mucho más mencionado que visto, oído o leído. Para mayor dificultad, buena parte de su trayectoria se ha localizado en la televisión de su país, lo que ha llevado a un confinamiento mediático que recién se comienza a revertir. Es preciso, pues, introducir aún a Kluge en un lugar acorde a su relevancia decisiva en algunas discusiones actuales, para hacer participar a su producción en circuitos culturales que, acaso más afectos a las modas intelectuales globales y a los debates agendados por mercados mediáticos varios, le han reservado largamente esa condición paradójica, de ser mucho más citado que cabalmente atendido. Dicha situación también se había instalado dentro del ámbito mismo de la cultura alemana; alguna vez, Andreas Huyssen recordó cómo, con su habitual agudeza y con una expresión que, más allá de su resonancia irónica, solo aparentemente es un contrasentido, Hans Magnus Enzensberger había destacado que el autor se había erigido, a lo largo de décadas de intensa actividad, en el más desconocido de los intelectuales reconocidos dentro de su propia tierra. Aún es preciso lanzarse a una búsqueda no desprovista de interrogantes para encontrarse con la producción de Kluge. Si bien su obra audiovisual ha sufrido un notable giro en términos de acceso a partir de su disponibilidad creciente en DVD, en lo que toca a sus libros todavía es extensa la lista de lo pendiente. Esto último no implica un dato menor respecto de un autor que suele considerarse a sí mismo, ante todo, como un escritor. De todas maneras, como veremos, se trata de un escritor particularmente atípico, que de seguro nos obliga a ampliar nuestro concepto de

escritura hacia un territorio que avanza más allá de las páginas impresas.

Realmente difíciles de abarcar son tanto la figura como el extenso y variado trabajo de este escritor que cabe calificar como decididamente intermediático. Cuando uno cree, luego de largas frecuentaciones, descubrimientos y revisiones, que puede trazar un perfil posible, Kluge sorprende con un gesto, un término, una imagen o cierta conexión de ellas que obliga a recomponer el conjunto cambiante. No en vano ha sido uno de los más consecuentes cultores del montaje como principio compositivo en el cine contemporáneo. Montando y remontando sus textos escritos y audiovisuales, Kluge parece proceder en la operación misma de sus pensamientos por medio de esa maniobra configuradora y reconfiguradora, sometiendo a su lector, su observador, (acaso caben más estas figuras que la del tradicional espectador para aquel que se enfrenta a sus obras), al trabajo de repensar el cine y repensarse en tanto sujeto a él vinculado. Se trata, en suma, de postular a ese lector y observador, ágil en la mirada y escucha, como alguien con voluntad de ejercer el pensamiento como actividad simultánea a la percepción, dispuesto a un cierto ejercicio de pasaje. El resultado no es otro que la propuesta de construcción, antes que de un espectador, de un verdadero interlocutor, abierto al cambio en sus perspectivas y a los efectos de un discurso siempre en marcha.

Realizador polimorfo, artista pensador, Kluge es difícilmente **apresable** por nuestras prácticas de percepción y catalogación usuales, que se empeñan en distinguir disciplinas, especialidades, zonas de destreza o de trabajo experto a veces no tanto por apego al rigor, sino por nuestra necesidad de rótulos. Más allá de sus sucesos cinematográficos tempranos en festivales cinematográficos de altísima repercusión como el de Venecia, donde obtuvo el León de Oro por *Artistas bajo la carpa del circo: Perplejos* (1968), durante demasiados años la citada dificultad de acceso a sus obras demoró largamente una repercusión in-



ternacional acorde a la dimensión de su aporte. Pero esa demora no se manifestó sólo en el extranjero. Hemos destacado el nada pequeño detalle de que en su propia tierra Kluge era hacia los años 80 el menos conocido entre los más prestigiosos de los intelectuales alemanes. Lentamente, en los últimos años, el autor ha ido incrementando la circulación global de un modo que permite reafirmar su posición decisiva en el actual contexto de las artes audiovisuales, y lo ha hecho de la mano de las actuales transformaciones en el plano de la circulación y el acceso posibilitados por los medios digitales.

Sería errado pensar que esta apertura a los nuevos medios se presenta abruptamente en estos últimos años de la carrera de Kluge; en verdad, ya venía planteada desde el comienzo de su carrera, aunque en un primer momento involucró a la relación entre el cine y la televisión. Quien luego sería creador cinematográfico y televisivo, teórico y docente, narrador y ensayista, llegó al cine en forma atípica. Joven doctor en leyes, Kluge era, a fines de los 50, asesor jurídico del célebre *Institut für Sozialforschung* y discípulo de Theodor Adorno durante el retorno a Alemania de la institución que fue el mismo epicentro de la Escuela de Frankfurt, luego del largo exilio en América. Fue el mismo Adorno quien lo presentó ante Fritz Lang, también en el regreso al viejo continente después de una larga estancia en Hollywood. Kluge fue asistente de Lang en sus últimos films alemanes, y pudo comprobar de manera sumamente cercana la pugna entre distintos modelos de cine, las posibilidades y limitaciones planteadas a un autor cinematográfico en el seno de un sistema industrial. Kluge homenajearía permanentemente a sus maestros, tanto al intelectual que fue Adorno como a ese otro maestro artístico que fue Lang, aprendiendo de las tribulaciones vividas por el veterano cineasta, al borde del retiro, en tensión con su productor alemán y su ominosa ceguera en avance.

Un par de años más tarde, el abogado y ya flamante director –cuyo debut en el corto, con *Brutalidad en piedra* (1961, codirigida con Peter Schamoni),

marcó todo un programa para el resto de su carrera– fue redactor fundamental del célebre Manifiesto de Oberhausen, que en 1962 sentó las bases del nuevo cine alemán.

Desde ese punto, Alexander Kluge desplegó una trayectoria que lo erige en un cabal autor, aunque a un modo que cabría calificar como posromántico, trascendiendo toda apelación a un genio creador, a la expresión de interioridades o de expansión de una personalidad a través de una obra pensada como emanación. Apoyado en grupos o en asociaciones con sus pares, se enfrentó a lo que tempranamente definió como "cine de confección", con películas que a la vez postulaban una revuelta consciente y erudita contra la administración mercantil o fascistoide de un arte de masas. Fundó cooperativas, distribuidoras y productoras, diseñando una relación inédita entre cine y TV en el ámbito alemán. *Adiós al ayer* (1968), *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (1968) o *Trabajo ocasional de una esclava* (1973) fueron las estaciones tempranas de un recorrido que tuvo con *Ferdinando el duro* (1976) cierto momento que fue tal vez el de mayor cercanía con el cine acorde a las exigencias del mercado habitual, pero que luego volvió a una intransigencia obsesiva que encontró, inesperadamente, su principal terreno de cultivo no en las salas especializadas, sino en la pantalla de la televisión alemana.

De un modo insólito, Kluge construyó un espacio propio en la televisión de su país, lo que ha implicado la posibilidad de producir y hacer ver una de las obras más desafiantes que se hayan planteado en las pantallas electrónicas. Ver uno de sus programas implica rendirse ante la evidencia de que la televisión, aunque no sin un esfuerzo y voluntad constantes, puede ser otra cosa que lo determinado por los hábitos de los *mass media*. Ganándose largamente las diatribas de innumerables voceros del populismo televisivo, sus intervenciones, desde los tempranos 70 hasta el presente, son parte obligada de cualquier antología de un arte televisivo siempre emergente. No ha cesado de

cultivar un ámbito que ha elegido denominar como *Gegenöffentlichkeit*, que podría ser traducido como esfera pública alternativa o de oposición, desde el cual ejerce su potencial crítico sobre las fuerzas mediáticas constructoras de hegemonía.

Kluge ensaya con los múltiples medios a su alcance sobre un mundo desencantado y cada día más oscuro. Lo hace en muchos de sus cortometrajes, por ejemplo, en los de *Noticias varias* (1986) o, ingresando en la conjunción entre artes audiovisuales y espacios museales, en su programa reciente para la *Serpentine Gallery* de Londres (1995-2005), pero más que nunca puede verse a estas verdaderas *tour de force* discursivas en los cinco capítulos realizados para el Festival de Venecia en su edición del 2007, o en sus últimas monumentales producciones disponibles en DVD. Allí revisa la historia del cine y del siglo XX, proyectándose (esto es, recordando que el cine es asunto de *proyección*) hacia lo cosmológico, enlazando los filósofos presocráticos con ciertas conjeturas de la física contemporánea. A partir del ya conocido como "Programa Venecia", prosiguiendo la edición integral de su producción en 15 DVD, el autor abrió una nueva etapa mediante la presentación de un nuevo formato, el de la edición en soporte digital de piezas que llegan casi a las diez horas de duración, y que circulan en un mercado a medio camino entre el discográfico y el editorial, con lo que encontró otro modo de convergencia entre sus libros, sus films y sus programas televisivos, en una propuesta que tiene elementos de todos esos referentes, pero que adquiere a la vez contornos distintivos. No nos concentraremos en este artículo en sus films, sino en ciertas piezas difíciles de clasificar, pero que no obstante pueden ser consideradas como cruciales a la hora de comprender las ideas de Kluge sobre el lugar del cine y las artes audiovisuales en un ámbito destinado a cierto modo de transformación. Por ejemplo, un peculiar programa televisivo y uno de sus libros pueden convertirse, a la manera de formaciones fractales, en una cabal muestra del universo del autor.

Artista bajo la luz catódica: *Reformzirkus* y la televisión de autor

Para Kluge, como para Godard, los medios provistos por la imagen electrónica son una máquina para pensar lo que el cine crea. Cabe resaltar que, de acuerdo con sus criterios, el autor no reconoce diferencias sustantivas entre escribir un libro, hacer una película y dirigir o producir un programa televisivo. Desde hace cuatro décadas cultiva un lugar de excepción en la televisión alemana, levemente enmascarado bajo la fachada de una productora independiente, que no es otra cosa que la iniciativa de sostener algo tan raro como una *televisión de autor*.

En la edición integral de Kluge en DVD compilada por Filmmuseum, que incluye cronológicamente los films y los programas televisivos de una larga trayectoria, destaca, por su carácter de excepción, una emisión televisiva en la que él no asume el lugar de director, sino de actor, si así puede llamarse a su participación en un largo, problemático y ejemplar panel de discusión. Su título es *Reformzirkus* (1970), y consistía, en principio, en un programa de discusión sobre un caso polémico de convivencia entre cine y TV. Específicamente, allí iba a tratarse lo ocurrido a partir de la recepción controvertida que tuvo la transmisión por la televisión alemana del film de Kluge premiado en Venecia, *Artistas bajo la carpa del circo: Perplejos*.

Vale la pena recordar los intervinientes en aquella discusión en la que Hans-Geert Falkenberg fue el moderador: Siegfried Scheber, crítico de cine, Dieter Schmidt, periodista, y Kluge. Todos ellos presentados por Wilfried Reichart, en el marco del programa semanal de cultura *Wochenendforum*.

El tema del debate no parecía excepcional, sino más bien obligado por las circunstancias: era el de la relación sociedad-cine, a partir de la recepción entre crítica y público del film de Kluge, o más precisamente, de su difusión por TV. Lo que entraba en discusión no era precisamente el film, sino el hecho de que su propuesta desafiante había ocupado un lugar en la



grilla de programación televisiva. En el público y la crítica se alzaron voces en discusión, que fueron retomadas en el comienzo de un debate normal, ejercido en su primer tramo en tono civilizado, fuertemente argumentativo, donde podía apreciarse el tiempo pionero de la discusión en televisión, aún sin el apremio característico por reducir todo intercambio a consignas y epítetos. Cada uno de los participantes parecía asumir sus papeles profesionales; Kluge desplazándose desde la posición de intelectual a la de artista, entremezclándolas, desobedeciendo al lugar asignado por el dispositivo "panel de discusión". Complicando los lugares, pero también los tiempos, en esa primera parte sus intervenciones también lograban escamotearse del lugar de acusado en el que los otros participantes, postulándose como voceros de un público al que pretendían representar, lo confinaban, ejerciendo de algo así como autopropuestos fiscales en nombre de un espectador televisivo medio.

No obstante el interés del tramo inicial de *Reformzirkus*, hasta allí sería solamente un interesante testimonio de las ideas de Kluge en 1970, en cuanto a las relaciones entre cine, televisión, arte, cultura y sociedad. Pero a los 45 minutos irrumpió lo sorprendente mediante un giro inesperado, que descolocó al conjunto. En cierto punto, intempestivamente, entró en pantalla el redactor Georg Alexander con una nota que entregó al presentador y que el director, advertido, hizo leer a Falkenberg. En ella, el redactor acusaba a Kluge de manipular la mesa, de no dejar que el animador dictase el uso y pase de la palabra y los tiempos del diálogo. Allí tambaleó el juego, afectando a la misma estructura del panel. Lo que vacilaba entre el interrogatorio a un acusado y un diálogo intelectual se convirtió en una puesta a prueba no solamente del formato panel de discusión, sino también de los elementos simbólicos e intersubjetivos que formaban parte del dispositivo.

No parece exagerado afirmar que *Reformzirkus* es una pieza clave de la reflexión de la televisión en su relación con el cine, y de las estructuras y procesos

que el medio se empeña en ocultar, naturalizándolos. Si bien señalamos más arriba que en ese caso Kluge no fue el director, acaso cabría morigerar esa afirmación, dado que desde el interior del combate podría afirmarse que Kluge intentaba dirigir de otra manera, interviniendo desde el interior de la puesta en escena televisiva para hacer emerger ciertos imprevisibles efectos de verdad. El debate había pasado a ser, desde la formulación inicial de las relaciones entre cine y sociedad, a una acusación contra el cine de Kluge y las posibilidades de acceso o repudio del público, más su transmisión por televisión. Un dato crucial fue que la reacción no se dio cuando el film circuló en el espacio restringido de las salas, sino cuando literalmente estalló, desafiando las expectativas de los espectadores, en la pantalla electrónica.

Mientras el debate circuló dentro de los carriles previsibles, Kluge expresó sus ya desarrolladas ideas sobre lo que denominaba como "cine de confección", y la relación opuesta que este cine mantenía con un modo particular de cine de autor. Por cierto, no se trataba de un cine fundado en una idea romántica o esencialista, para la cual la obra consiste en una emanación de la interioridad de un genio creador. Por el contrario, su idea de autoría se basaba en una concepción eminentemente materialista. Por un lado, un



1. Noticias de la antigüedad ideológica: Marx-Eisenstein-El Capital (2008)

cine capitalista, corporativo, y ya para ese entonces, adecuado a las exigencias crecientes del formateo de la televisión comercial. Por otro, un cine en cierto modo precapitalista, artesanal, con una relación autor-espectador tendiente a la colaboración, no un receptor o consumidor.

Es interesante observar cómo desde el comienzo de la emisión, Falkenberg interrumpía permanentemente a Kluge, le exigía simplificar para que "la gente lo entienda". A su vez, Scheber preguntaba si se dirigía al verdadero público o solamente a una élite intelectual.

Por su parte, de modo un tanto sorprendente, Kluge manifestaba acerca del espectador que solamente exigía algo que parecía resonar extraño en su elección materialista: amor al arte. Pero no en un sentido esteticista, sino con la energía de una pasión de ese espectador por algo que le incumbe de modo crucial.

Luego de la irrupción del redactor, que fue invitado a participar y se integró nerviosamente a la mesa, ensanchando el círculo de acusadores, lo que siguió en *Reformzirkus* fue una puesta en escena de resonancias brechtianas. Se abre el plano y luego de una discusión entre lo presumiblemente apto para transmitir y las bambalinas, pasó a discutirse otra cosa: ni más ni menos que el sentido de esa misma discusión en un programa de televisión, y dado que la emisión estaba siendo grabada, si había que editar el debate o emitirlo íntegro, con el detrás de escena, para que el público pudiera aumentar los elementos para su propia elaboración. La ampliación del cuadro, entrando en pantalla y haciendo uso de la palabra los trabajadores habitualmente localizados detrás de cámara, otorgó un giro más en cuanto a la complejidad de los elementos de deconstrucción del dispositivo "mesa de debate", integrando al programa en otro dispositivo contenedor, el propio del armado material de un programa en un piso televisivo. Los mismos trabajadores que por obligación o hábito quedan en el fuera del cuadro electrónico fueron invitados a participar del intercambio. El resultado derivó en una verdadera

asamblea general del discurso televisivo, que se convirtió en uno de los casos más intensos de reflexión en acto sobre el potencial y las limitaciones de la televisión, no tanto en relación a sus dimensiones tecnológicas e incluso a las comunicativas, sino a su capacidad de remover los sentidos preformados y hacer ejercitar, mediante una intervención en lo simbólico y traspasando su tendencia a la espectacularización, el pensamiento crítico.



2. Noticias de la antigüedad ideológica: Marx-Eisenstein-El Capital (2008)

Por un cine más allá de la tecnología cinematográfica

Respecto de la escritura de Kluge, la reciente publicación argentina de *120 historias del cine* en una versión que hace honor a su volumen original en lengua alemana (publicado en el 2007) es algo para celebrar. Cabe destacar que este libro ocupa un lugar central en cuanto a la formulación de las ideas de Kluge sobre el cine. En cierto modo, en su diseño hipernarrativo, mediante microhistorias que operan a modo de parábolas o apólogos, puede hallarse un pensamiento en marcha sobre el arte del siglo XX, y no pocas conjeturas sobre su apertura a la centuria siguiente. Aunque haya sido insistentemente caratulado como un moderno paradig-



mático, la modernidad en Kluge lo arraiga en una condición no tanto en pugna con un presunto clasicismo cinematográfico del que quisiera despegarse, sino con los sustratos de una modernidad cultural que pueden encontrarse, por ejemplo, en el inadecuadamente llamado "cine primitivo", ese cine temprano que abarca la última década del siglo XIX y la primera del siguiente, relación que fue estudiada exhaustivamente por Miriam Hansen en un artículo publicado en el número especial que la revista *October* le dedicara en 1988, donde analizaba una vinculación activa con el cine de los primeros años a lo largo de toda su producción, tanto ficcional como ensayística. Relación que Kluge no dejaría de profundizar en el avance de su obra más reciente.

El tanta veces mentado "cine primitivo" no fue otra cosa que una fuerza que era todo promesa de futuro, donde literalmente lo que estaba entrando a jugar en sociedad era un conjunto de aparatos dispuestos a dar una forma revolucionariamente novedosa a la vida por venir. Por otra parte, Kluge no es solamente uno de los cineastas fundamentales del cine moderno en ese particular sentido mutante del cine de los comienzos ligado a una modernidad cultural en acepción amplia, no al impulso de determinado modernismo estético, sino que también pertenece a esa rara estirpe de intelectuales-poetas en los que la creación artística y la producción conceptual son complementarias e indiscernibles. Poco es aún lo que de él se ha traducido a nuestro idioma. Circula en español otro libro suyo de relatos: *El hueco que deja el diablo* (2007). Ese volumen consistió, hasta la publicación de las *120 historias...*, con la breve compañía de algunos de sus guiones tempranos (entre ellos *Artistas bajo la carpa del circo: Perplejos y Leni Pieckert*) publicados en Madrid por Alianza en 1972, en todo el Kluge disponible en castellano. Y allí terminaba una lista especialmente exigua si uno compara esta pequeña serie con la abundancia de publicaciones del autor desde los años 60, abarcando la producción literaria, el ensayo y la teoría sociopolítica, y que le valió los premios literarios Von Kleist 1985, Heinrich Boll 1994 y el Lessing 2002 de crítica en lengua alemana.

Considerando lo anterior, la edición argentina de *120 historias del cine* es todo un acontecimiento. La publicación traduce íntegramente el original alemán de las *Geschichte von Kino* (vale la pena destacar que la edición norteamericana, drásticamente abreviada, condensa en un breve centenar de páginas sólo 36 de estas historias) y agrega una entrevista con Kluge mantenida por Carla Imbrogno, a cuyo cuidado fue realizada la edición. La editora y el traductor Nicolás Gelormini encararon exitosamente el desafío de entretenerse con una prosa cuya afabilidad va a la par de su exigencia y que no deja de proponer, a cada página, su cuota de misterio por develar.

Aunque en un célebre pasaje Susan Sontag comparó a Kluge con Pasolini, por ser ambos representantes paradigmáticos de esa figura del intelectual como artista (y del artista como intelectual) que encontró su culminación en la segunda mitad del siglo pasado, a la vista su producción audiovisual es seguramente con Godard con quien las vinculaciones de Kluge resultan más evidentes, y estas *120 historias del cine*, junto a sus programas de TV, dialogan desde varios ángulos con las *Histoire(s) du Cinéma* godardianas. Acercándose a ambas propuestas, uno reencuentra imágenes y argumentos diseminados a lo largo de la producción audiovisual de dos artistas que ensayan ficcionalizando, y que ficcionalizan ensayando.



3. Noticias de la antigüedad ideológica: Marx-Eisenstein-El Capital (2008)

En los dos casos se trata de artefactos para pensar con detenimiento al cine y su tiempo, aunque mantengan distintos estados de ánimo.

120 historias del cine puede ser leído como una red de relatos tanto del cine como del siglo del cine. Es también, a su manera, una singular historia del siglo XX y de las tragedias y paradojas en las que el cine estuvo implicado de un modo u otro. Kluge ha concentrado especialmente su atención en el dispositivo cinematográfico en el contexto de una centuria signada por la técnica, sus promesas, maravillas y catástrofes. No es que no atienda al lenguaje del cine, pero sus escritos rodean una y otra vez más bien a ciertos elementos cruciales que hacen a la articulación entre lo artístico, la ciencia, la técnica y la ideología en el cine. El autor piensa que eso que llamamos cine persiste desde tiempos inmemoriales en el terreno de las aspiraciones humanas, y que el complejo de artefactos inventados en las postrimerías del siglo XIX no hizo otra cosa que darle una concreción en el plano de la técnica, que hoy está siendo relevado por otras disponibilidades. Como hemos ya consignado, y nos lo recuerda Imbrogno en su introducción al libro, el multifacético Kluge bien puede ser caracterizado, más allá de la obligatoria mención a sus variados oficios ("novelista, cuentista, director de cine, rumiante empedernido, cronista, productor de radio y TV, pedagogo, pensador político u social", según una enumeración propuesta por Susan Sontag, que es tomada como acápite de dicha introducción, como alguien formado fundamentalmente por su contacto con la escritura: su obra principal –no cesa de advertir– son sus libros. De ese modo, hay que proponer estas *120 historias del cine* como parte central de su producción. Su estructura es la de un prolífico conjunto de relatos breves que asumen la forma de apólogos o fragmentos de diálogos que se dirigen, más que a aclarar algunos puntos, a horadar algunas cuestiones, y encontrar elementos para hacer nuevas preguntas y dejarlas resonando. Acertadamente, Huyssen ha designado a su condición como la de un "narrador analítico".

El conjunto permite acceder desde un ángulo renovado a las ideas que acompañan la monumental obra cinematográfica, videográfica y televisiva de un autor intermediático. Intersectando ideas sobre la historia del cine, teoría y crítica, estética, sociología y teoría política contemporáneas, y por qué no, entremezclándolas con inusuales tramos pertenecientes al género narrativo, inscriptos en un tipo de construcción que podría calificarse con justeza como ficción teórica, Kluge ha desarrollado, entre otras cosas, ciertas ideas que impactan de lleno en una relectura de la cuestión de los dispositivos en el cine y las artes audiovisuales.

Como las *Histoire(s) du cinéma* de Godard, las de Kluge son tales en varios sentidos: a veces se trata de historias que tienen al cine como protagonista; en otras oportunidades se refiere a esas historias que son vehiculizadas por el cine como artefacto narrativo. Kluge se interesa por aspectos que pueden ir del detalle aparentemente nimio a sus implicancias dramáticamente desmesuradas. Detecta una suerte de "efecto mariposa" en el aleteo de esa imagen frágil, parpadeante, cuyos efectos pueden llegar hasta un grado sísmico a escala psicosocial. Algunas –muy pocas– de estas historias conocieron una versión anterior en las páginas de *El hueco que deja el diablo*. Se trata de un puñado de relatos cuyo tema se relacionaba directamente con el cine: "Ejecución de un elefante", "Russian Endings/American Endings", "El diablo como animador" y muy particularmente el relato que en el libro anterior se titulaba "La película favorita de Walter Benjamin" y ahora es "Hijos de la vida", donde desarrolla una ejemplar lectura de la extraordinaria y muy poco revisada *Soledad (Lonesome, 1928)* de Paul Fejos.

En sus escritos, Kluge arrasa toda barrera entre el documento verdadero o la fabulación deliberada, progresando en un terreno donde la reflexión se hace correlativa a la invención ficcional. Como hace en sus programas de TV cuando entrevista a actores que interpretan personajes de existencia real, aunando



guión de ficción con datos provenientes del mundo de la ciencia o la historia, haciendo de sus relatos audiovisuales verdaderas máquinas de desorientación en cuanto al borramiento de fronteras entre ficción y realidad, las historias que componen el libro y sus procedimientos narrativos navegan una zona intermedia, siguiendo una de sus premisas: "En las viejas historias que nos cuentan (los libros) podemos encontrar las armas más eficaces contra lo que la realidad tiene de falso".

Desfilan por estas historias, entre otros, estrellas olvidadas del cine mudo, inventores y productores quiméricos, el viejo maestro ciego que fue Fritz Lang para Kluge y también sus pares del Nuevo Cine Alemán. En cada relato acecha no tanto el encadenamiento lineal de los hechos como el encuentro decisivo en un instante afortunado. Es que para Kluge tanto hacer cine como pensar el cine atañen a una particular forma de asir ese tiempo fugaz, el de la oportunidad crucial, el de una encrucijada donde algo asoma brevemente y luego desaparece. Un tiempo, el propio de la imagen de cine, sólo apto para espíritus alertas. Aunque no parezca ajeno a una visión catastrófica de la historia, aquella emblemática por Benjamin en su *Angelus Novus* y que puede también advertirse en otros artistas-intelectuales que en cierto sentido han vibrado, por decirlo así, en su misma longitud de onda. Como sus coterráneos W. G. Sebald o Hans-Jürgen Syberberg, la perspectiva de Kluge parece abrirse paso desde las ruinas del siglo XX hacia cierta curiosa cosmología de un presente en el que el cine, como aparato de captura, transformación y proyección de deseos y realidades en el sentido más amplio del término, no sólo está muy lejos de enfrentarse a su crepúsculo, sino que se encuentra tenuemente iluminado por el inicio de una nueva jornada. Superando cualquier determinismo técnico (aunque la dimensión técnica se halle a menudo en el núcleo mismo de muchos de sus planteos), Kluge avista un cine revitalizado, que bien puede encontrar hoy fundamentos para sostenerse como arma decisiva de la

percepción y el pensamiento contemporáneos. En ese sentido, su atención a los complejos y cambiantes paisajes del cine de los comienzos y sus notables correspondencias con el actual magma audiovisual en mutación no hacen más que confirmarlo: en el cine, lo no filmado critica lo filmado. Situación que hace a estas *120 historias del cine* el relato de algo tan intensamente vivido durante 120 años del viejo traqueteo, como también algo todavía por ser realizado, gracias a la potencia de su virtualización.

Del *Prinzip Kino* al cine del futuro: por la reinención de los dispositivos

Afecto a la dimensión plural de los relatos, al entrelazamiento de lo microscópico, aun de la nimiedad aparente, que va configurando construcciones materiales y de sentido, Kluge ha visualizado al cine no como un producto de un abstracto genio humano, menos aún de la visión de algunos pocos grandes hombres, ni tampoco una creación colectiva puesta a punto por una masa anónima en las urbes modernas del siglo XIX tardío. Su análisis de lo que considera no el cine como técnica o espectáculo, sino cierto arreglo complejo que prefiere denominar *Prinzip Kino*, "principio-cine", involucra tres estructuras ya de notable complejidad cada una de ellas, que propone concebir como máquinas, en el sentido que el mismo Marx las había considerado. Máquinas, como estructuras de elementos articulados e interdependientes, cuya función es transformar cierta energía en trabajo, con la finalidad de obtener un resultado. En cierto modo, su intelección del cine recuerda aquella dimensión de los aparatos que desde la semiología examinase Christian Metz, al postular lo cinematográfico como resultado de la interacción de distintos aparatos: tecnológico-industrial, económico y discursivo. Lo de Kluge asume una forma que le es más afín, la narrativa, promoviendo el comentario a partir de la evocación de sucesos, fueran estos candidatos al monumento o a lo residual.

La primera máquina que dio forma al cine fue, para Kluge, algo relativo a los aparatos técnicos, con Lumière y Edison como los promotores más conspicuos, pero por cierto acompañados de una pléyade de inventores en América y Europa más o menos reconocidos en sus respectivos ambientes: la ciencia aplicada, el espectáculo, la fotografía. Responsables todos ellos de un aparato que funciona registrando imágenes a cierta cadencia, almacenándolas en un soporte y que luego pueden ser sometidas a una proyección. Imágenes que se perciben como acontecimientos: móviles, temporalizadas. Kluge destaca lo que de máquina de coser tienen esos artefactos, en la pinza que arrastra la película, y también lo que poseen de bicicleta, en las manivelas y ruedas que hacen que esa imagen se ponga en marcha, vaya hacia adelante.

La segunda máquina que constituyó el cine surgió de un curioso trueque: Godard, a su manera, en su emisión televisiva producida para el British Film Institute hacia el Centenario Lumière, *50 + 50 años de cine francés* (1996), la caracterizó crudamente: se trata de cambiar la proyección de un film (un pequeño asombro, una excitación, acaso un ensueño) por una moneda. El verdadero invento de los Lumière, declaraba Godard, no había sido el célebre *Cinematographe* patentado a su nombre, sino la idea de un espectáculo de imágenes proyectadas al que se accede mediante el pago de una entrada. Kluge articula esa percepción con un concepto que ha venido trabajando concienzudamente desde los tempranos años 70, muy especialmente en sus textos aún inéditos en castellano junto al sociólogo Oskar Negt: el de esfera pública. Según este criterio, lo que la Máquina Número Dos del cine pudo ofrecer como novedad no ha sido otra cosa que la construcción de esfera pública a cambio de un pago monetario. No era algo del todo novedoso: en el centro de atracción, dentro del espacio resguardado de aquellos que no tenían el dinero para ganarse el acceso, aguardaba el artefacto ya probado en términos tecnocientíficos. Para esa operación generadora de esfera pública a fuerza de taquilla hizo falta un

diseño en el que intervenían aspectos demográficos, económicos, arquitectónicos, institucionales. En su fase inicial, el cine tomó elementos de otras modalidades vecinas con las que convivía en su instalación de esfera pública: el teatro, la ópera, los gabinetes de curiosidades y espectáculos de feria, los mercados anuales, las exposiciones internacionales. Como puede verse, factores múltiples y de escala diversa. La segunda máquina fue un extraño complejo que aunó velocidad y detenimiento. Si bien la aceleración en las transformaciones fue un dato crucial de esos años formativos, la construcción se llevó su tiempo: apunta Kluge, no sin cierto estupor cuando revisa las alternativas cambiantes de aquellos años, que una década más tarde de lanzado el espectáculo pago a la disponibilidad del público, a la oferta de un sujeto postulado al lugar de un nuevo tipo de espectador, la esfera pública respectiva no había cobrado una forma particularmente estabilizada y distinguible. Por cierto, el tiempo de los pioneros inventores había cedido a la época de los empresarios, más o menos aventureros, más o menos inventivos, exitosos o malogrados. Pero para que el cine fuera una fuerza que diera forma al siglo naciente haría falta la intervención de una tercera máquina.

Kluge estipula como Máquina Número Tres del cine a la estabilización de las materialidades, las prácticas y el poder simbólico e imaginario del nuevo medio a lo que elige llamar como principio *penny arcade*. En una interesante maniobra, si bien instala a esa transformación hacia la mitad de la primera década del siglo XX, no elige poner en un lugar emblemático al contemporáneo fenómeno de los Nickelodeons, las primeras salas concebidas y consagradas a ofrecer películas como actividad central a cambio de un pequeño pago (el *nickel*, la moneda de cinco centavos que lleva a su denominación), sino a su pariente multimediático, las *penny arcades*. De cinco centavos a un penique, pero también de los Estados Unidos a Europa, y de una apuesta a la centralidad del cine en una sala ya dispuesta a ofrecer películas como acti-



vidad principal, al reconocimiento de la hibridación presente en las prácticas audiovisuales de aquellos días. En las penny arcades no importaba tanto que se pasaran películas como espectáculo central, sino que las muchedumbres que circulaban por la ciudad en su tiempo disponible y con algunas monedas en el bolsillo, acudieran a ciertos lugares a sumergirse en un mundo alternativo, sometido a su deseo espectral. Allí, señala Kluge, lo ocurrido no fue cosa propuesta por empresarios más o menos visionarios, sino un verdadero fenómeno guiado por las formaciones de un deseo a escala masiva, que hizo del cine un sueño colectivo, un artefacto para la ensoñación al unísono. Fue así que, en cierta manera, unos y otros aprendieron el cine, haciéndolo una institución determinante del imaginario del siglo que iniciaba.

En el acercamiento entre la narración y la reflexión que Kluge pone en marcha en sus *120 historias del cine*, ciertos momentos sólo aparentemente anecdóticos adquieren una significación sobresaliente, haciendo trabajar, en conjunto, cine, imagen electrónica y otros modos del audiovisual que provienen de circunstancias que es preciso integrar en su intelección. Por ejemplo, recuerda que en los comienzos de la televisión europea, específicamente en la sociedad alemana, se habían puesto de moda un conjunto de curiosos adminículos bautizados como "lámparas para ver televisión". Partían del consejo muchas veces reiterado por autoridades oftalmológicas varias, entre otras advertencias: la luz del tubo de rayos catódicos, como sola fuente en un ambiente oscuro, podría provocar daños a la vista. Al menos un doloroso cansancio visual. Entonces, comenzaron a ofrecerse en las tiendas unas lámparas de iluminación tenue, veladores cuya pantalla dejaba filtrar una luz difusa, con el aditamento de que esa pantalla circular estaba provista de la capacidad de girar, movida por el mismo calor del aire ascendente de la lámpara en su centro. Algo así como una "*luz buena*", cálidamente ofrecida desde el fondo ancestral del lar hogareño, para combatir la "*luz mala*", fría, del tubo del televi-

sor. La pantalla estaba usualmente ornada de paisajes, un tren en marcha u otros elementos que insinuaban, mediante la rotación, una impresión de movimiento. Kluge rescata de este episodio temprano de las culturas cotidianas de la televisión, desde el ángulo frecuentemente menos observado, el de la recepción, el parentesco de las lámparas para mirar televisión con la centenaria tradición de la linterna mágica. Y comentando jocosamente que nadie quiere estar a solas y a oscuras con el televisor, conecta esas complejas lógicas de la luz y sus formas en conflicto como fuerza contraria a la oscuridad que es fuente misma de la caja negra en cuyo interior el cine ha sido posible. Por otra parte, haciendo resonar hasta qué punto lo que fue cobrando forma en ambos medios estuvo relacionado, mucho antes que con la configuración de posibles lenguajes, con transformaciones profundas en el plano de dispositivos caracterizados por una hibridación cuyo carácter fue constituyente.


Epílogo: de la perseverancia en el principio a la dificultad de concluir

Alexander Kluge parece haber encontrado la clave en estos últimos años, si bien no le ha sido fácil, de posibilitar el acceso a escala global de su producción gracias a su capacidad de horadar con paciencia bloques presuntamente monolíticos, o ampliar ciertas fisuras para instalar de una manera intersticial su propia labor. Un acceso no de carácter masivo, por cierto, pero al alcance de los verdaderamente interpelados por su trabajo.

Dadas las características del sistema televisivo transnacional, parece aún utópica la posibilidad de dar cabida a cierta forma de discurso televisivo al que no cabe calificar de otro modo que autoral. Pero aquí *utópico* significa cualquier cosa menos ilusión candorosa. Por supuesto, durante un buen tiempo la dificultad de expandir el trabajo de Kluge dentro de los paradigmas habituales de la difusión televisiva internacional fue una limitación, pero hoy ésta parece bajo cierto ángulo remediada, si bien desplazándose desde

la transmisión hertziana o por cable hacia el stock audiovisual posibilitado por los *new media*, incluyendo uno de sus proyectos más recientes: su señal en webTV (www.dctp.tv). Dos monumentales videoensayos editados en DVD: *Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx/Eisenstein/Das Kapital (Noticias de la antigüedad ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital, 2008)* y *Früchte der Vertrauens (El fruto de la confianza, 2010)*, de casi una decena de horas cada uno, se suman hoy a su obra integral editada hace un par de temporadas en el mismo formato. Kluge se ha relanzado definitivamente y está disponible para la reconsideración crítica y para el encuentro con el espectador avisado. Quien hoy quiera contactarse con su obra audiovisual, si se empeña, puede hallarla con un poco de búsqueda.

Su proyecto creativo, tanto en términos de realización como de intelección, es de ambición extrema; se trata de poner a punto una máquina integradora de pasado y futuro, con la perspectiva de generar un tiempo y un mundo distintos. Kairós es el nombre de la productora de Kluge desde 1965. También fue, mucho antes, el nombre del dios griego de la oportunidad, cuya imagen es la de un joven alado, dotado de un espeso mechón de cabello en la frente. Para atrapar a Kairós el hombre debe ser rápido, y asirlo de ese mechón un instante antes de que se escabulla con sus dobles alas de pies y espalda. Kairós es, entonces, un tiempo ligado a la fortuna y por lo tanto, también, tiempo del afortunado. De no atraparlos, quienes dejen escapar a Kairós seguirán prisioneros de Cronos, ese gigante que obsesionó durante toda su carrera a Fritz Lang, el tiempo que nos oprime con la marcha de los relojes y las cuentas regresivas (una cristalina invención languiana que pone en escena ese conteo de lo inexorable). El de Cronos no es otro que ese tiempo que resta para la muerte, el tiempo que pasa, por ejemplo, mientras miramos la televisión. Si Lang construía sus ficciones obsesionado por Cronos, Kluge no cesa de construir naves para lanzarse a ese riesgoso encuentro con Kairós. Aspecto distintivo de

esa utopía conciente de una historia y particularmente abierta al siglo que se inicia, armada con el pesimismo de la inteligencia y el optimismo del cine. 

Bibliografía

- HANSEN, Miriam: "Reinventing the Nickelodeon. Notes on Kluge and Early Cinema", en *October 46, Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, Autumn, 1988.
- HUYSEN, Andreas: "An Analytic Storyteller in the Course of Time", en *October 46, Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, Autumn, 1988.
- KLUGE, Alexander: *120 historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.
- KLUGE, Alexander: *El hueco que deja el diablo*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- KLUGE, Alexander, Oskar Negt y Peter Labanyi: "The Public Sphere and Experience": Selections, en *October 46, Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, Autumn, 1988.