

SOMBRAS VIVAS. VARIACIONES SOBRE PUEBLO Y CINESEBASTIÁN RUSSO BAUTISTA¹*Fecha de recepción: 04/12/2022**Fecha de aceptación: 12/12/2022***RESUMEN**

Representar a un pueblo, irrepresentarlo, sub exponerlo, espectacularizarlo, expresarlo de forma justa. Modos de la expresión cinematográfica en torno a un dilema fundamental/fundacional. Surgido el cine en paralelo a la cuestión de la multitud, qué hacer con ella, cómo controlarla, coptarla, reencauzar su potencia indómita, inaprehensible: batería ideológico conceptual que expresa el horizonte de aparición y enunciación de las incipientes ciencias sociales (casi en paralelo al arte cinematográfico), y de las formas de acción de gobierno justificado por tal ideario, un recorrido por sus formas de expresión es casi la historia misma del cine.

PALABRAS CLAVE: cine – pueblo-representación

LIVING SHADOWS. VARIATIONS ON PEOPLE AND CINEMA**ABSTRACT**

Representing a people, unrepresenting it, sub-exposing it, spectacularizing it, expressing it fairly. Modes of cinematographic expression around a fundamental/foundational dilemma. Cinema arose in parallel to the question of the multitude, what to do with it, how to control it, capture it, redirect its indomitable, elusive power: a conceptual ideological battery that expresses the horizon of appearance and enunciation of the incipient social sciences (almost parallel to the cinematographic art), and of the forms of government action justified by such ideology, a journey through its forms of expression is almost the very history of cinema.

KEYWORDS: cinema – town – representation

¹ Sociólogo (UBA) Doctor en Ciencias Sociales (UBA) Docente e investigador FADU-UBA y UNPAZ. Mail: sebastianjfrusso@gmail.com

Estas son cosas del pueblo, de los que no tienen nada

Cuchi Lequizamón

¿Cómo hacer la historia de los pueblos?

¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre (...) la dignidad de los sin imágenes?

Georges Didi Huberman

0

Podemos decir que el cine nace y se desarrolla, muta y se revoluciona, tras la búsqueda del modo de representar/exponer al pueblo. A los pueblos, a *el* pueblo, a un pueblo, a uno de sus integrantes representativos, al excéntrico. Pero siempre, en foco, difuminado, el pueblo estuvo/está/estará en escena, escenificado, observado, dado a una observación, construido en tales decisiones también cinematográficas.

Al punto que podemos pensar una relación recíproca. El cine "inventa" al pueblo. Así como lo popular es el sino/fundamento cinematográfico. Es el cine por un lado el que termina de dar forma visual a la multitud como tal. Una conocida referencia benjaminiana da cuenta de ello, donde el pueblo pasa a existir en tanto es filmado. La cámara no representa sino constituye a la masa como tal. Y por otro es la emergencia ciudadano popular lo que otorga no solo tema sino características colectivas extendidas a un arte nuevo que incluso abreva en formas culturales populares, como la feria, el burlesque, la fotografía. De tal modo que cine y pueblo son casi una misma emanación cultural para pensar la sociedad que emerge en la segunda revolución industrial y configuración de los Estado Nación. Dos formas cercanas de disciplinamiento discursivo, en principio, y que tendrán y convocarán a sus autónomas pero también sinérgicas formas de rebelión, signica, también como mínimo y en principio.

1

Pero, acaso ¿hay pueblo? Y en tal caso ¿cuáles tales modos de re/presentación? Gilles Deleuze, a una posible (insistente) pregunta como ésta, elabora una respuesta desde el cine, y dirá que para cierto "primer" e industrial cine, para un tipo de configuración de la imagen (o sea del pensamiento, o sea, de la sociedad -tal su propia idea concepción-),

el pueblo existe y por tanto puede/debe, no se hace otra cosa que representárselo. Hablamos de lo que Deleuze denomina cine clásico, o sea aquel dominado por la imagen-movimiento (tal las categorías propuestas por el francés, tomadas a su vez y en versión libre de otro francés y filósofo, Henri Bergson) y que se caracteriza por una expresión del tiempo de forma indirecta, configurando “historias” desde una invisibilizada mediación. Seguirá diciendo que para otro cine (imagen/pensamiento/sociedad) el de post guerra, dominado por la “imagen-tiempo”, de un tiempo que se expresa de modo directo y evidenciando las condiciones de enunciación, el pueblo *ya* no existe. Tanto por la destrucción generalizada y en potencia producto de la segunda guerra mundial, como por la consideración de la multiplicidad que emerge ante el retraimiento conceptual de la Unidad/Estado como aglutinadora. No habría ya un pueblo sino pueblos, en plural, múltiples, diferentes, in-generalizables. Claro, estamos adentrándonos con esta categoría, en la así llamada *posmodernidad*, configuración ideacional exaltadora de la *diferencia*, más que de la unidad, la *repetición*, la identidad. A la que el cine se advino incluso de formas diversas, por un lado desde el vaciamiento de sentido y representacionalidad, así como al universo de las micro historias y al de la fabulación de un pueblo *ya/siempre* en falta. Para ello ejemplifica con lo que llamará cine moderno, que incluye desde el Neorrealismo a los nuevos cines europeos post segunda guerra mundial. Así, desde el Nacimiento de una Nación (David Griffith) a Alemania año cero (Roberto Rossellini), dos ejemplos de tantos de una concepción representacional glorificante, a una irrepresentacional del pueblo/nación, incluso por el estatuto refundacional asumido por las neovanguardias. Un caso singular será el de los cines *tercermundistas*, que incluidos en la revisión radical de las formas clásicas, otorgan precisamente una tercera posición. Ni se puede, ni es imposible representar/expresar pueblo, en principio porque hay pueblos, y porque a lo que resta y falta por hacer hay que inventarlo, fabularlo.

La alternativa que apenas expone Deleuze es la del trance, la de una a/puesta onírico-narrativa que eluda las formas individuales del sueño, pero también los modos narrativo representacionales o irrepresentacionales. Allí el cine de Glauber Rocha. Su Tierra en trance, su Dios y el Diablo en la Tierra del Sol como referencia. Donde el cine se amalgama con un modo de expresión popular y del pueblo (que puede o no ser lo

mismo) que también se lo ha denominado neo barroco. Donde la imagen cinematográfica/el pueblo, se despliega de modos no necesariamente racionales, ni de abjuración del sentido, sino mas bien bajo la forma de la reverberación, de una concatenación lúdica, trágica, multiforme. Donde el mito no es el de un pasado esencialista (tal las formas totitarias), ni debe ser lo combatido (tal las teorías críticas que se le contrapusieron), sino un modo cotidiano, actualizado, comunal de expresión y existencia. Decíamos en un otro texto (La imagen latinoamericana²) este cine tercermundista, latinoamericano, sub-alterno, o Sur (tal la concepción menos geográfica que político-epistemológica de Boaventura de Sousa Santos), como el que se fundamenta en una “imagen puchero”. Es decir, una imagen que se construye en acto, con lo existente, lo disponible, superponiendo tradiciones populares, y que cada una de ella alimenta, saboriza a la otra, configurando una otra (tercera) cosa/imagen: lo propio y ensalzado de una identidad en trance, de contornos en conflicto, pero afianzadores de lo que muta al tiempo que persiste.

Por tanto, en esta primera pregunta convocada, tal dilema (¿acaso hay pueblo?) se expresa de distintos modos: pensando (en imágenes) un pueblo, los pueblos, sus fragmentos, sus ausencias, sus alucinados contornos, sus fabuladas emanaciones.

2

Propongamos otra perspectiva, que responda a una pregunta, tal vez, “anterior”. ¿Qué es un “pueblo”? ¿A qué se ha llamado de ese modo? ¿Cuáles fueron sus variantes, cuáles las derrotadas en la lucha –en principio- signica? En el libro “Gramática de la multitud”, Paolo Virno, comienza por evidenciar una distinción, y la construye como una pugna, una (otra, clásica) batalla: “Pueblo vs Multitud: Hobbes y Spinoza”, reza el título del prefacio. Virno escribe este libro en el 2001, en años berlusconianos y en nuestro país momento cúlmine de un neoliberalismo que produjo tantos desplazados e idearios autonomistas emancipadores, como su condensación inesperada en un retorno de lo popular, en clave nacional. Aunque en la diada planteada por Virno se expresa su interés

2 Ciucci, Juan; Russo, Pablo y Russo, Sebastián (2018) La imagen latinoamericana. Trance, mito y salvajismo. En Lobeto y Varela (comps) Arte y Cultura en los debates latinoamericanos. Buenos Aires

manifiesto en repensar una sociedad *ya* sin Estado. Entendiéndolo a este como la argucia política que entronará a la figura de “pueblo” como unidad tendiente a la homogeneidad, a contrapelo de la tan “temida” (por Hobbes) y venerada (por Spinoza) “multitud”. Dirá que esta última fue derrotada durante siglos de constitución de los Estados Nación por el concepto de pueblo (es indisociable para Virno tal diáda: Pueblo-Estado), el que protegería de la multitud, “máximo peligro para el supremo imperio del monopolio de la decisión política, o sea, el Estado”. La multitud, también sostiene Eduardo Rinesi, se constituyó en el fantasma que rondó las formas liberales del poder de fin de siglo XIX y comienzo del XX y de las ciencias sociales, que emergen no casualmente junto/cercanas al cinematógrafo. Tríada decíamos de intentona disciplinante de la emergencia de lo masivo-popular.

La multitud, de hecho, será caracterizada por Virno como una “pluralidad que persiste como tal, en la escena pública, en la acción colectiva, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto... forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos”. Pero vale decir que la abjuración de Virno a la forma Estado en tanto estandarización de las singularidades es un (viejo) temor de la Europa post totalitarismo y que no sólo en Latinoamérica y otras regiones “tercermundistas”, neocoloniales toma la forma de salvaguarda y contrapoder, en estado de trance/tránsito perpetuo, sino que postpandemia y resurgimiento de neofascismos “libertarios”, la figura del Estado como parapeto ante la salvajización individualista de las formas del mercado se reconfigura/ó de forma global.

Volviendo a Virno, así todo anida una esperanza en lo común, en la unidad “del lenguaje, el intelecto, las facultades comunes del género humano. El Uno –aquí- lejos de ser algo conclusivo (cosa que nunca puede serlo, diremos, siendo que el pueblo es lo que resta/falta, es decir un acontecer siempre por darse), sea la base que autoriza la diferenciación, aquello que consiente la existencia político-social -decíamos- de los *muchos* en tanto *muchos*”.

Las teorizaciones de Ernesto Laclau sobre el populismo, en torno a la cadena de significaciones que configuran una unidad de sentido siempre posible de ser reconfigurada, parecen aquí posible de ser aludidas, con la fundamental diferencia que en el teórico argentino la referencia a un equivalente que aglutine lo encuentra en la

condensación signico-política de una figura, un líder, un liderazgo, es decir una unidad de sentido en despliegue (¿neo barroco?) constante. Lo que sería para las propuestas de Virno y la intelectualidad crítico-autonomista europea, una forma de retorno o germen de totalitarismos, en principio, del sentido.

3

Representar a un pueblo, irrepresentarlo, sub exponerlo, espectacularizarlo, expresarlo de forma justa. Modos de la expresión cinematográfica en torno a un dilema fundamental/fundacional. Surgido el cine en paralelo a la cuestión de la multitud, qué hacer con ella, cómo controlarla, coptarla, reencauzar su potencia indómita, inaprehensible: batería ideológico conceptual que expresa el horizonte de aparición y enunciación de las incipientes ciencias sociales (casi en paralelo al arte cinematográfico), y de las formas de acción de gobierno justificado por tal ideario, un recorrido por sus formas de expresión son casi la historia misma del cine.

Harun Farocki de hecho intentó hacerlo (en “Trabajadores saliendo de la fábrica”, 1995), reuniendo críticamente distintas formas de representación de los trabajadores en el cine, una (otra, la misma) Histoire du cinema. Incluso la de la caracterización de pueblo como trabajador.

4

La caracterización de “pueblo trabajador”, Georges Didi Huberman, en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), la extiende a la de masa sub expuesta, a la multitud espectacularizada (otro modo de la subexposición, del ocultamiento de su signos vitales, de su densidad afectivo política), incluso a la del figurante. Es decir, una de las líneas de trabajo (de las varias) que sigue este autor en este libro, es pergeñar una suerte de glosario, atlas (arbitrario, sugestivo) de las formas de exposición del pueblo en el cine, aunque también en la fotografía, la plástica. Sin el consabido rigor científicista (de pretensión de generalizable verdad, de exhaustividad macro, pero incluso microscópica –en pretender hacer foco en lo mínimo, subyace el temor al gran trazo, a la completud trágica al que todo trabajo intelectual debe aspirar-) DH navega por ciertas *figuras* de los “sin rostro”, de esas “sombras vivas” que circundan las pantallas, dando

el fondo necesario para que “la” figura se destaque, se constituya en modélico estereotipo social. Masa indiferenciada que tendrá momentos de encarnación como sujeto político (de “exposición” en la esfera pública, tal la definición de Hannah Arendt de “politicidad” que DH recupera), en directores como Eisenstein, Rossellini, Pasolini, Wang Bing.

Serán precisamente los “sin nombre” los retratados, o en tal caso, retratarlos para otorgarles (nuevamente, en un renovado acto de resistencia por/en ellos) nombre/rostro a aquellos que ya no lo tienen. Tal la propuesta, el acto convocado de –como mínimo– leer la historia a contrapelo, desmontando la historia narrada por los vencedores, y montando –montajísticamente hablando, en términos cinematográficos, pero no solo– una historia de los vencidos. Nombre y rostro, de este modo, como un sinónimo de construcción identitaria. El rostro (o el gesto, tal lo piensa Deleuze, retomando a Bertolt Brecht) como aquel que otorga “identidad” en cine, en donde las afecciones quedan “expuestas”, en toda su potencia. Y es que habría un halo spinoziano (nunca del todo reivindicado como tal, tampoco negado) en este libro de DH. Afecto y potencia, o la potencia del afecto, y afección como aquello que hiera, que molesta, que inquieta, tal la caracterización conservadora y no solo de la multitud.

5

Fernando Pino Solanas, en la saga de su retorno al documento filmado, configurando una serie de documentales de denuncia del neoliberalismo (como había hecho treinta años antes con *La hora de los hornos*, denunciando el neocolonialismo), filma *La dignidad de los nadie* (2005). Film donde recupera esas voces de los *sin nombre* que resistían los embates de las políticas económico sociales que cerraban (intentaban hacerlo) lo iniciado en la dictadura. Aquí se apela al dictum benjaminiano del sin nombre como aquel donde recalca la justicia, desde donde leer/construir la Historia. Pero en el caso de Solanas tal apelación, resaltando las actitudes “dignas”: solidaridad, trabajo, alegría, enfatiza el concepto de dignidad de modo miserabilista y celebratorio. Casi el mismo espíritu que utiliza Santiago Mitre en su film *Los posibles* (2013), donde se muestra a un grupo de pibes de barrios marginalizados que “pudieron escapar” a su destino y armaron un grupo de danza contemporánea. La filmación de sus cuerpos tiene

un dejo de la exaltación racista de Leni Riefenstahl tanto en *Olimpia* (1938) como en sus fotografías a los Nuba, al cierre de su carrera. Casi no hablada, el film se centra en sus movimientos, en sus rostros. Sin nombre que hicieron posible salir del anonimato y de una vida signada por los márgenes y la falta. Pero que lo hacen, desde el ojo/propuesta de Mitre, desde la pura corporalidad controlada. Sus voces extirpadas, devinieron cuerpos dóciles incluso al movimiento desestructurado y “libre” de la danza contemporánea.

Otro film, que puede ponerse en saga, es *Los nadies* (Néstor Sánchez Sotelo, 2013), donde en un registro cercano, se le otorga cámaras a pibes marginalizados para que ellos filmen sus vivencias. Creer ver en sus ojos, su manipulación inexperta de la cámara, algún grado de verdad, no es un modo demasiado distinto de idealización posibilista. Ellos “pueden” hacerlo. Y mejor que “nosotros”. Los nadies, que por otro lado nunca lo son, nunca pueden serlo, tienen alguien que los nombre de algún modo, incluso él mismo (sociedad introyectada), aquí, en su “posible dignidad”, como entes que deben ser nombrados y dignificados por un ojo legitimado (Solanas, Mitre, el del cine). Nombrados de un modo tan clisé como llamarlos “pobres”, “marginales”, “villeros” (sin que ellos se reivindicquen como tal³).

6

Cómo nombrar/expresar al otro. Dilema extendido, que Eduardo Grüner (2017) toma de Pier Paolo Pasolini la idea de que apenas puede serse el otro del otro, en tanto gesto de un etnocentrismo crítico, que no “otorgue” la voz, ni se hable en voz de nadie. Sino asumir la imposibilidad de tal traspaso, evidenciando tal conflicto. Evidenciando lo insustituible, irrepresentable del lugar del otro. Y si el “nombre” (el apellido, la alcurnia condensada en un nombre) es lo que se hereda, o se cree poder heredar, el basamento político social se constituye en esta escenificación de legado. Lo “sin nombre” cómo ingresa en este reparto desigual también de las nominaciones, de las construcciones identitarias.

3 En la Universidad de José C Paz la agrupación que ganó el Centro de Estudiantes en 2017 se llamó "Hijos de Pobres", en una doble asunción problemática. La del hijo, la del pobre. En este caso tal encarnación lejos de estereotipar es asumir el síntoma (Žižek) e incluso bajo otro estatuto problemático como es el de Hijo (aquí, no abjurador de padre, sino asumiendo su legado). Aun más, y en juego retórico, el HdP de su sigla se reivindica desde un insulto, y no cualquiera, él relaciona la promiscuidad, la prostitución, es decir, la "indignidad", como herencia.

Tener nombre, reconocido públicamente o no (comunal, entre los “propios”) parece ser lo exactamente otro a no tenerlo. Es desaparecer. En política, de hecho, se denomina “cadáver político” a aquel que ha perdido su nombre, el ya no ser reconocido por otros. “No existís” se dice en la vida cotidiana. O “Ya no sé quié sos”, ante la distancia entre una nominalidad/identidad determinada y cierta otra acción in-debida. Esto último le dice el oficial de policía sospechado por la desaparición de Juan Herman a Esteban Buch (en la película *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría, en los albores de la democracia, o postdictadura como la llama Silvia Schwarzbock) cuando el primero pierde la confianza en su interlocutor. “Ya no sé quié sos, podés ser alguien de la comisión de Derechos Humanos”, y corta la entrevista. No sabe con quién está hablando. Creía que era alguien, ya no sabe quién es. No puede seguir.

Así todo, en Walter Benjamin, son los vencidos, los “sin nombre”⁴, dirá, los agentes/sujetos de la historia. No como una posibilidad sino como un hecho, una aseveración que no entiende de progreso, de evolución alguna. Ni de matiz, parcialidad alguna. Una aseveración apologética. Podemos decir, mesiánica. Una asunción de dignidad desde el fondo/retorno eterno de la Historia. Una verdad incontestable. Como la asunción del Negro (*Yo, un negro*, Jean Rouch, 1958). La negritud como una marca de combate. En tanto “escencialismo estratégico”, como recupera Grüner (2002) de Gayatri Spivak.

7

Volviendo al texto de Georges Didi Huberman, por un lado propone que “no basta que los pueblos sean expuestos *en general*... (sino que) es preciso preguntarse *en cada caso* si la forma de esa exposición los encierra o bien los desenclaustra”, como por una serie de tensiones (no dicotómicas, sino dialécticas) que plantea el autor, y que permiten expresar la trama conflictiva político-estética que pretende construir, y que atraviesa la historia del cine (y no solo, claro). Una primera tensión que sienta las bases político-ideológicas de interrogación. Entre la alienación y la emancipación (al menos en términos potenciales, discursivos –pero lo sabemos, en *el comienzo* estuvo la palabra, la imagen, el signo-) Una pregunta que hecha a una producción audiovisual, artística, no

4 Tal alude en su texto «Hacer sensible» Georges Didi Huberman (2014b)

deja de ser, en su aparente planitud, de una potencia irreductible, de una necesidad ineludible, más inoída (irrealizada) de lo que debería. Pregunta que tiene su correlato en formas, decisiones estéticas y técnicas (sabemos, la técnica es un modo de expresión de lo político, no su instrumento).

Por otro lado, la tensión propuesta por la díada figura/figurante. Lo que parecería (malamente, o sea, no benjaminianamente) plantear lo mismo que la anterior pregunta, entre lo liberado y lo enclaustrado. Si bien el concepto de “figura” tiene una interesante connotación política, en términos de “aparecer –figurar- en la escena pública” como modo de constitución de un sujeto político (Hannah Arendt), el concepto “figura” es también pensado en su torsión espectacularizada, la de la “estrella”, figura de cine. La que lejos de ser una expresión de liberación, de desenclaustramiento, compone el modo alienante propio de la industria cultural. Tanto para el que accede a este estatuto (he allí desde “Sunset Boulevard” -Wilder, 1950-, y su epígono franco-argentino “Boulevares del crepúsculo” de Edgardo Cozarinski -1992-, a “Birdman” –González Iñárritu, 2014- para evidenciar el trágico enclaustramiento de la *star*), como para aquel que intenta devenir al menos una sombra de su ídolo/a. Actores y espectadores, hundidos en un mismo e intercambiable baile de sombras. Aunque claro está, el lugar del figurante tampoco es necesariamente ni el de la absoluta alienación de la masa homogénea, ni el de la potencialidad de la multitud (indignada –como torsión del autonomismo contemporáneo, pero no solo-, por caso). El figurante, dirá DH, constituye “la noche del cine... cuando el cine se pretende un arte para hacer brillar a sus estrellas”: masa indiferenciada, (lo) fuera de(l) foco, fondo sobre el cual se recorta la figura. Pero que en Eisenstein, invirtiendo la lógica de Hollywood, pasan a ser sujeto revolucionario, precisamente por su no entronización individual. De masa a comunidad. Y podemos pensar en el cine de Jorge Sanjinés que (no nombrado por DH) ha realizado un gran trabajo teórico cinematográfico tras este intento, el de revertir los cánones de filmar a los pueblos, incluso en él, no solo haciendo una inversión entre individuo/comunidad, sino incorporando otra progresión temporal. Un tiempo ya no lineal, ni siquiera intempestiva, tal la benjaminiana recuperada por Didi Huberman, sino cíclica, propia de la cosmovisión andina. Sea en “El coraje del pueblo” -1971-, o en “La nación clandestina” -1989-, del autor boliviano, se incluye en la saga de pensar y exponer

naciones/pueblo latinoamericanxs. Junto a Tierra en trance y Agarrando pueblo. O la Multitud, Tierra de los padres.

8

Silvia Schwarzböck en *Los espantos. Estética y postdictadura*, sostendrá que el proceso democrático no se inaugura y continua sin un sostenimiento de un modo ver, de una distribución de lo visible dictatorial. Podemos de allí sugerir la presencia y lógica del resto, como forma constitutiva, en este caso de formas paranoides. Si el pueblo es tanto el resto como lo que completa y salva al todo (en Giorgio Agamben -2000-), en términos de lo visible y lo que queda en las sombras, tal asimetría (enfundada en “democracia: gobierno del pueblo”) permanece.

Recuperando la lógica que intentó extirparse (pero que de algún modo, como los pueblos, retorna) dice Schwarzböck que “lo que no se concibe no es que alguien esté dispuesto a matar (y por tanto a morir) sino que alguien esté dispuesto a hacerlo *en nombre del Pueblo* sin que el Pueblo se lo demande”. Y más adelante, que “en el momento de la autocrítica (de Montoneros, publicada en *La causa peronista*, en 1974 y analizada por Sarlo en *La pasión y la excepción*), el Pueblo, que en 1970 habría sentenciado a muerte a Aramburu, es “lo que falta”. Y agrega: “Esta falta convierte a la autocrítica en la estética del vencido”.

Diremos que si el Pueblo falta, es porque también es un resto, es lo que resta. Es decir, que no está en relación de existencia o inexistencia, sino que está en vínculo de potencialidad. Que el Pueblo falte no quiere decir que no exista, incluso en esta enunciación. Sino que es una posibilidad que aún no este, “allí”. Y que aún no se exprese como tal, que aún no se lo haya “construido”.

De hecho para los años de la declaración “autocrítica” de Montoneros, lo que prepondera en el cine moderno europeo (como vimos en Deleuze) es esta declaración de un Pueblo ausente. En tal caso, Montoneros, en esta consideración, tendría una perspectiva clásica en la que la posibilidad (certeza) de representación/existencia del Pueblo era una certeza, una posición estética, pero en ella, una posición ética/política. Schwarzböck les antepone una/su perspectiva modernista, digamos, adorniana. Pero Deleuze dirá que ante la alternativa del Pueblo irrepresentable de las vanguardias

europas de mitad de siglo XX, en Latinoamérica hay otras formas de su expresión como es la apuesta mítica. Donde el Pueblo sale de la dicotomía existente/inexistente, presente/ausente, para darse a su fabulación. Tomará Deleuze como ejemplo a Glauber Rocha. Pero podemos pensar *El familiar*, de Octavio Getino o *Los hijos de Fierro*, de Fernando Pino Solanas, donde la forma de la fábula popular (montado en un mito del Norte argentino -en Getino-, o en una relectura del Martín Fierro -en Solanas-) ya no representa un pueblo sino lo inventa, lo sueña. Ambos films son de 1972 (dos años luego del ajusticiamiento de Aramburu, dos años antes del texto de Montoneros) y ambos realizados por militantes peronistas. De más está decir, autores no solo de *La hora de los hornos* (1969), sino de los films-entrevistas a Juan Domingo Perón en España, *Actualización doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista*, donde por primera vez después de quince años se ve y escucha a Perón⁵.

9

El pueblo fabulado, inventado, soñado, es decir, un modo de intervención político representacional que se asocia a la lógica del mesianismo. Los mismos directores que habían tensionado y revolucionado las formas del documento filmico, o del film como documento, exploran aquí las formas del mito. Aquellos que mostraron “la opción” para acabar con el neocolonialismo en Latinoamérica (“la opción” tal como se titula el último apartado de la primera parte de *La hora de los hornos*), mostrando el rostro del Che Guevara muerto (es decir, combatir y morir por la causa revolucionaria). Los mismos que años después muestran y hacen oír a Perón “actualizando la doctrina” (peronista revolucionaria) para la “toma del poder”. Eligen un año después una ficción, una fábula, un mito como formas de expresión no menos combativas (“el cine es un arma” era el apotegma de estos y otros cineastas revolucionarios). Una elección semejante fue, y en los mismo años, la del Cine de la Base (vinculados al PRT/ERP) de realizar una ficción como fue “Los traidores” (1973). Casi en los mismos años, otro

5 El que a su vez hizo de su voz, de su nombre, una configuración política de una potencia insondable. Y que por puntualizar solo un aspecto, delegó (su voz, su nombre) en solo una persona al momento de irse obligado al exilio. En John William Cooke. Lo hizo a través de una carta personal. Pero no prosperó. Cooke acercándose a posiciones de una izquierda inadmisibles para el General. Evidenciando la dificultad de una delegación tal. El nombre se hereda, dijimos, pero no sin dificultades, o directamente frustraciones, denegaciones.

peronista declarado, Leonardo Favio, realizaba su saga mítica (*Juan Moreira* 1973, *Nazareno Cruz y el Lobo* 1975, que se completará en los noventa con *Gatica* 1993 y *Perón, sinfonía de un sentimiento* 1999).

Es decir, mientras la vanguardia europea y también la argentina y latinoamericana, en esos mismos años que los Montoneros enunciaban sus acciones en nombre del Pueblo (constitutivamente "en falta", para Schwarzböck, para Deleuze), cineastas, militantes, peronistas, de izquierda, inventaban, construían míticamente una figura del Pueblo. El mismo al que se instaba por un lado a plegarse sacrificialmente a la lucha revolucionaria, honrando y continuando las luchas populares de antaño. Tal dice, tal se le escucha a Pedro Bonet en *Ni olvido ni perdón*: la muerte sacrificial alimenta la lucha revolucionaria. Y por otro, reconfigurando, a partir de las figuras míticas que construyen, un acerbo popular que no solo no abjura ni debe por qué abjurar de ellas (tal la prerrogativa eminentemente europea que vincula mito a fascismo) sino que hace de ellas (revolucionario incluido) un basamento recuperado, a recuperar, incluyendo el retorno de lo sagrado. Algo nunca ido mas sí mancillado por las formas racionales incluso de pensar una trama social, un "pueblo", aunque ya esta palabra, en su vibración tan plebeya y potente como utilitaria y reaccionaria. En tal vaivén y entrevero, claro está, la potencia -en principio- discursiva, comunal.

10

Cerremos estas variaciones, recuperando el concepto de exposición, en el marco del "sin nombre", síntoma trágico-afectante de toda con-figuración de pueblo que pueda imaginarse. La exposición configura una de las díadas principales del libro que estamos siguiendo, "Pueblos expuestos...". Cuestión que se monta sobre el estatuto (fundamento) ético de la producción cinematográfica (y no solo). Se pregunta sobre el modo "justo" (la "imagen justa, diría Ana Amado) de tal exposición. Aquel que ni sub-exponga, ni sobre-exponga; tales los términos técnicos del quehacer fotográfico, transmutados aquí en conceptos para expresar una ética (¿y no es acaso este el principal rol del intelectual -artista y/como historiador/sociólogo-, refundar sobre lo dicho la lengua en pos de densificar la experiencia, en principio, del habla?). Aquel que exponga al pueblo (los pueblos) de modo justo, es decir, expresando una "parcela de humanidad". Pero

“¿Cómo captar lo que nos parece una parcela de humanidad pero que concentra en un solo rostro la humanidad entera, y no en abstracto, sino de la humanidad concreta e intensamente eficaz en el mero esfuerzo de una solo instante para alzar los ojos hacia el otro?” Para intentar responder esta pregunta, realizada con tal grado de sutil complejidad (la que se merece un tema como el que aborda), se ocupará de la obra de Wang Bing, que dará *nombre* a su “Epílogo del hombre sin nombre”. ¿Cómo dar nombre, en definitiva, al hombre (y con él, a todos, todas) sin nombre? Sobre todo a través de la macerada e in-espectacular forma de mantener el “misterio de lo indescifrable”, del silencio existencial –“no mera vacuidad sino trabajo de cada instante”- del hombre que Bing sigue, acompaña con su cámara respetuosa, y no por ello poco atenta, incisiva. *“Jamás se comprenderá al otro sin acompañarlo, sin respetar físicamente, aunque sea desde atrás, a distancia, cada movimiento y cada temporalidad específicos de su cuerpo”*, dirá Didi Huberman sobre este trabajo audiovisual elegido para cerrar su libro, el que le sirve como corolario, como intento de respuesta a los modos de exposición y figuración de los pueblos en cine. Corolario en el que apela una vez más a la responsabilidad, al compromiso, y sobre todo humildad no solo del realizador interpelado (como Bing y su “lección de humanidad” con este film), sino del escriba, el historiador, o “investigador” (tal la pretensiosa y neutralizada forma contemporánea de nombrar-nos), que como señala de la tarea de Wang Bing no haga *“ningún ruido –como autor, como yo- en su propia obra... más que el de observar, estudiar, respetar, a los hombres... a través de una tarea paciente y persistente... y a partir de una elección de modestia fundamental. Humilde es el hombre sin nombre, humilde será el retratista”*.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2000) Qué es un pueblo. En Medios sin fin. Notas sobre política. Madrid: Pre-Textos
- AGAMBEN, Giorgio (2000) Lo que queda de Auschwitz: El Archivo y el testigo (Homo sacer III). Valencia: Pre-Textos.
- CIUCCI, Juan; Russo, Pablo y RUSSO, Sebastián (2018) La imagen latinoamericana. Trance, mito y salvajismo. En LOBETO Y VARELA (comps) *Arte y Cultura en los debates latinoamericanos*. Buenos Aires
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2009) Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social. Mexico: Siglo XXI, CLACSO.
- DELEUZE, Gilles (2005). La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI HUBERMAN, Georges (2014a) Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI HUBERMAN, Georges (2014b) *Hacer sensible*. En Alan Badiou y otros, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna cadencia.
- GRÜNER, Eduardo (2002) El fin de las pequeñas historias. Buenos Aires: Paidós.
- GRÜNER, Eduardo (2017) "Pasolini o el Otro Indirecto libre". En KOHEN, Héctor y RUSSO, Sebastián (comps.) *El Los condenados. Pie Paolo Pasolini en Latinoamérica*. Nulu Bonsai: Buenos Aires.
- RINESI, Eduardo (1997) Las formas del orden. Apuntes para una historia de la mirada. En *La nación subrepticia*, Horacio González (comp.). Buenos Aires: Ed. El astillero.
- SCHWARZBOCK, Silvia (2015). Los Espantos. Estética y postdictadura. Buenos Aires: Cuarenta ríos.
- VIRNO, Paolo (2008) Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Buenos Aires: Colihue