

# **Interrupciones corporales de la productividad**

Juan Camilo Velásquez Buriticá

**Tutor:** Carles Guerra

**Curs:** 2016/2017

**Trabajo de investigación del programa de postgrado del Departamento de Comunicación**

**Departamento de Comunicación**

**Universitat Pompeu Fabra**

## **Resumen**

Este ensayo intenta de vislumbrar las funciones improductivas del cine, la imagen cinematográfica y el cuerpo humano en el cine. Con este propósito, se trazará una genealogía de textos cinematográficos que intervienen y/o interrumpen la productividad laboral y también la narratividad fílmica. Entonces, se realizara una lectura de textos fílmicos a partir de los gestos, movimientos y ritmos del cuerpo humano y del cuerpo fílmico. Esto nos permitirá encontrar un conflicto dentro de la imagen entre las acciones productivas y los gestos improductivos. En este contexto, el baile y la detención del cuerpo surgen como coyunturas formales que interrumpen la producción laboral y narrativa. A partir de estas consideraciones se atisbarán formas improductivas de encarnar el cuerpo humano y fílmico.

## **Palabras Clave**

Cine, Charlie Chaplin, Cuerpo, Claire Denis, Gesto, Improductividad, Interrupción, Movimiento, Narración, Productividad, Ritmo, Trabajo, Lars Von Trier.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I</b>	
Charlie Chaplin y aproximaciones hacia una hermenéutica del cuerpo.....	4
Hermenéutica corporal del cine.....	6
La Hermenéutica del cuerpo como conflicto ético-político.....	13
La Imagen Cinematográfica en Conflicto.....	16
<b>Capítulo II</b>	
Visiones clásicas y modernas de la improductividad.....	20
El trabajo en el cine.....	20
Estrategias actorales del cine del gesto: Infantilizando el <i>gestus</i> y la realidad...	25
Estrategias formales del cine del gesto.....	32
Dos límites del cuerpo: detención y momento musical en el cine moderno.....	34
<b>Capítulo III</b>	
El cine contemporáneo y la interrupción del imaginario.....	45
La condición obrera en la contemporaneidad.....	45
La interrupción del trabajo y su imaginario en el cine de Lars Von Trier y Claire Denis.....	49
El cine imagina otra realidad.....	67
<b>Conclusiones</b> .....	70
<b>Bibliografía</b> .....	73
<b>Filmografía</b> .....	77

## INTRODUCCIÓN

“Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo...” (p. 133) decía Spinoza en su *Ética* (1677) ya hace más de trescientos años. Sin embargo pareciese que en pleno siglo XXI este fervor por conocer las capacidades del cuerpo humano no ha disminuido. Gracias a las tecnologías de representación que logran capturar el cuerpo en movimiento, esta preocupación corporal ha emergido como una de las cuestiones constituyentes del espíritu de la época en el nuevo milenio. Entre estas tecnologías de representación del cuerpo, el cine se ha destacado por su capacidad de registrar la duración, los gestos, movimientos, y ritmos del cuerpo humano. Al tener esta posición representacional y formal privilegiada vis-a-vis el cuerpo, los creadores de la imagen cinematográfica son (con o sin intención) interlocutores claves del discurso del cuerpo en la contemporaneidad. La imagen cinematográfica es un sitio fundamental dentro de los esfuerzos epistemológicos por saber y conocer las capacidades del cuerpo. El dispositivo cinematográfico es un lugar en el cual convergen y coagulan las preocupaciones éticas y políticas que son inherentes a este ímpetus de conocer lo que el cuerpo puede. Porque determinar lo que puede el cuerpo no es un conocimiento neutro, este tiene utilidades en el campo del trabajo y la producción económica cuando se tiene en cuenta que el cuerpo humano ha sido históricamente el agente de producción por excelencia.

En gran medida, el cine narrativo se ha caracterizado por seguir principios básicos de la acción productiva y de la causalidad lógica. Es decir, el cine narrativo ha funcionado a partir de supuestos de causa y efecto, y por esto las acciones dentro de la diégesis conllevan a reacciones en ella. Dentro de este régimen de productividad y causalidad del cine, los gestos, ritmos y movimientos del cuerpo humano se han ajustado a esta tarea lineal de la narración y producción de significado. Entonces, el cine parece no explorar lo que puede el cuerpo sino que más bien este medio se ha fijado en solo una de sus capacidades, a saber, la capacidad productiva. Aunque ha habido un interés histórico por conocer los límites del cuerpo humano, el cine y la crítica cinematográfica no han explorado extensamente la infinitud de configuraciones del cuerpo sino que se han limitado simplemente a una visión del cuerpo como una herramienta para apoyar la productividad económica y la narración lineal. Es pertinente llevar a cabo una investigación cinematográfica que busque textos cinematográficos que ofrezcan distintas visiones del cuerpo, no solo para explorar lo que el cuerpo puede sino también lo que el cine puede. Este texto es una indagación personal y académica que se inserta

en un vacío conceptual para re-imaginar la relación entre imagen cinematográfica, el cuerpo y el trabajo. Es crucial hacer un esfuerzo investigativo para determinar si la imagen cinematográfica tiene un potencial para emancipar al cuerpo de los constreñimientos del trabajo y la productividad.

Este trabajo de investigación cinematográfica surge precisamente de este lugar de conflicto ético-político entre que puede el cuerpo y para qué, y su intención final es intervenir en este. El objetivo principal de esta investigación es llevar a cabo una búsqueda de imágenes cinematográficas que pongan en escena o ejecuten una interrupción de las lógicas narrativas y productivas que impulsan la mayoría de la producción cinematográfica. Autores como Giorgio Agamben y Jean-François Lyotard han hecho un esfuerzo de este tipo al buscar imágenes y oportunidades formales que se oponen a la normalización de los movimientos del cuerpo en el cine. Sin embargo, aunque se considerará la interrupción del flujo narrativo, este texto se interesará especialmente por la interrupción de la productividad laboral y del trabajo. Este interés por la esfera laboral se deriva de nuestros intentos por vislumbrar nuevas configuraciones del cuerpo humano, específicamente, configuraciones que no se atengan a una lógica de productividad y utilidad. La misión de esta indagación es explorar las siguientes cuestiones: ¿qué sucede cuando se quiebra la acción productiva o laboral en la representación cinematográfica? ¿Bajo qué condiciones se da este tipo de intervención en la acción productiva? ¿Cómo ocurre y cómo se representa este quiebre en el cine? Y por último, ¿Qué implicaciones tiene este tipo de interrupción en las ideologías de productividad económica?

Teniendo en cuenta estas preocupaciones por la narración, el cuerpo y el trabajo, la constelación de textos cinematográficos que conforman la investigación se limitará a películas que presenten estas tres características. Agamben y Lyotard señalan el cine político y experimental como los modos de cinematografía más fértiles en cuanto a instancias de detención de la productividad y de la producción de significado narrativo. Aquí surge quizá la limitación más grande de la metodología de esta investigación: aunque me referiré brevemente a textos del documental y del cine experimental, el nodo crucial de análisis será el cine narrativo. Sin embargo, la elección de limitarse al cine narrativo viene del propósito de investigar las maneras en que la producción de significado, a través de la narrativa, ha estado ligada a la productividad en general. Además, dentro de este campo del cine narrativo la investigación se fijara en imágenes de interrupción de los procesos laborales. Entonces, las películas que representan el trabajo y la producción económica surgen como documentos cruciales de la representación cinematográfica de la acción productiva. En este cine del trabajo, la acción productiva y el cuerpo son puestos en primer plano, y entonces su interrupción se

vuelve aún más clara e interesante. No obstante, el objeto de estudio no será el cine de la clase obrera o el cine laborista como género. Al fijar su mirada en la interrupción del trabajo y no en las condiciones laborales o en los personajes que laboran, esta investigación tendrá que salir de la fábrica para encontrar distintas subversiones de las ideologías de la productividad en toda la sociedad.

Las primeras consideraciones de esta investigación surgieron de un visionado de *Modern Times* (1936), dirigida y protagonizada por Charlie Chaplin, por lo cual su desarrollo también partirá de este texto. Al intentar acercarme a la escena icónica de Charlot en la fábrica se hizo claro que hacía falta una forma de leer esta imagen que explorará sus contenidos disruptivos y sobretodo su elementos oposicionales. Al representar esta situación laboral a través de gesticulaciones excesivas y un paroxismo corporal, Chaplin ejecuta un tipo de crítica gestual que excede los límites de una crítica puramente verbal. Al ensamblar las teorías de Agamben, Lyotard, y Henri Lefebvre surge una hermenéutica cinematográfica que se concentra en el cuerpo, específicamente, en sus movimientos, ritmos y gestos. Esta manera de leer la imagen resultara ventajosa para acercarme a planos cinematográficos que representan la interrupción de la productividad a partir del cuerpo y también para llevar a cabo la otra misión de este trabajo: investigar lo que el cuerpo puede hacer. Tras examinar el cine de Charlie Chaplin, René Clair, Chantal Akerman, John Cassavetes, Lars Von Trier y Claire Denis se entrevé un conflicto en la imagen cinematográfica y en el potencial del cuerpo.

El proyecto argumentativo de este texto partiría de la hipótesis de que aunque el cine narrativo ha usado los gestos y movimientos del cuerpo para normalizar la productividad, este medio también puede ser una herramienta para cuestionar las bases históricas, sociales y éticas del trabajo y la productividad. En este contexto, los gestos, ritmos y movimientos del cuerpo humano y fílmico han sido y siguen siendo elementos esenciales para representar la interrupción de la causalidad y la productividad. En otras palabras, la imagen cinematográfica tiene un conflicto inmanente: un conflicto entre los principios de la acción productiva y un tipo de gestualidad que interrumpe esta productividad. Cuando el cine ingresa al lugar de trabajo este inmediatamente se inserta en un conflicto ético, en un conflicto alrededor de lo que el cuerpo puede hacer. El espectador y el cineasta debe decidir si prefiere tomar partido por el uso del cuerpo como instrumento productivo o si quiere explorar que otras cosas el cuerpo puede hacer.

## CAPÍTULO I

### Charlie Chaplin y aproximaciones hacia una hermenéutica del cuerpo

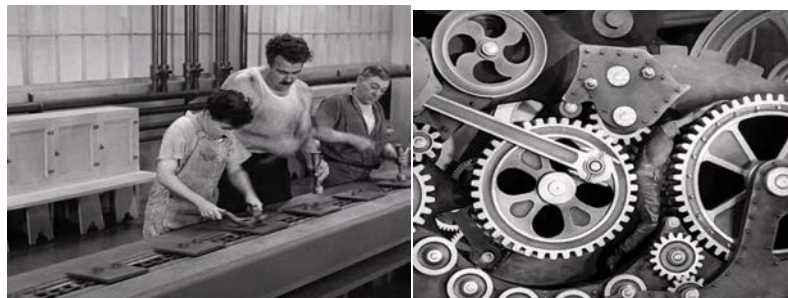
Charlie Chaplin detrás de una línea de ensamblaje. El actor mueve sus brazos para acercarse a unos objetos que aparecen al frente suyo y con sus manos hace mociones circulares para apretar las tuercas que no cesan de moverse. ¿Qué produce esta fábrica? Ciertamente a Chaplin no le interesa responder esto y solo vemos al personaje que lucha por mantener el ritmo raudo de la máquina para continuar con su trabajo. A pesar de sus intentos, su cuerpo no logra mantener el paso de la línea de ensamblaje y el personaje grita desesperado cuando pierde de vista un par de objetos que debe enroscar. El trabajador se mueve de su sitio y corre al otro extremo de la línea para intentar alcanzar los objetos que se han escapado. En este momento, Chaplin – el director – decide perseguir a su héroe y la cámara intenta imitar el flujo horizontal de la línea de ensamblaje para perseguir a Charlot – el personaje. La cámara oscila de un lado a otro de manera horizontal para no perder de vista a este cuerpo disonante, el de Charlot, que no logra alcanzar la velocidad adecuada para acercarse a esta máquina.



En lugar de aclararnos que es lo que se produce en esta fábrica, Chaplin se enfoca en la interacción entre los movimientos de la máquina y los del trabajador. En estos planos hay dos cuerpos que se enfrentan y cuyos movimientos no logran sintetizarse. Chaplin contrapone los movimientos repetitivos de Charlot con el andar hacia delante de la máquina. Entonces, surge acá un desajuste de ritmos: la máquina se mueve cada vez más rápido acelerando su tempo pero manteniéndose siempre uniforme y unidireccional. El trabajador, mientras tanto, se acerca al cuerpo de la máquina a través de pequeños saltos y apretamientos de la tuerca. Mientras la máquina se mueve con un ritmo recto y horizontal, el cuerpo de Chaplin la palpa a través de picos y valles de movimiento. La máquina no se detiene, no varía, entonces es Charlot quien debe ajustar sus propios ritmos y movimientos a este horizonte. A partir de estos movimientos

disonantes surge una coreografía; aparece un tercer ritmo de la confrontación de pulsiones disonantes y contrapuestas.

Consideremos otro contrapuesto. El plano que Chaplin ofrece del interior de esta fábrica ha estado, hasta ahora, estructurado por una (cuasi) perspectiva renacentista; una línea de fuga diagonal atraviesa el plano y esta, por su parte, es trazada y materializada por la misma línea de ensamblaje. En la escena, el desajuste rítmico enloquece a Charlot quien se sube a la línea para apretar las tuercas pero esta termina por tragarlo. Dentro de la máquina nos encontramos con un plano completamente opuesto, en lugar de la perspectiva tridimensional del plano anterior ahora la imagen es plana y bidimensional. Charlot se contorsiona alrededor los engranajes, los cuales no han cesado su movimiento el cual, a su vez, hace avanzar la cadena de ensamblaje. Charlot se mueve en el interior de la máquina como el celuloide se mueve en el proyector: un cuerpo plano y lineal que se retuerce alrededor de varios círculos. Desde afuera, un colega enfurecido hace que la máquina cambie su dirección para traer a Charlot de vuelta al plano tridimensional de la fábrica. Dos tipos de plano directamente enfrentados; dos posibilidades de movimiento de la imagen cinematográfica puestos en dialogo y oposición.



Al ser un texto canónico del cine clásico, *Modern Times* (1936) ha recibido ya bastantes análisis y lecturas, los cuales han examinado cada milímetro de este afamado celuloide: desde los simbolismos visuales hasta las consideraciones socio-históricas de su narración. Sin embargo, hay una dimensión de análisis desde la cual todavía se pueden plantear nuevos problemas y cuestiones. ¿Qué pretende señalar Chaplin cuando configura sus planos – y la relación entre sus planos – de esta manera conflictiva y oposicional? De qué manera se debe interpretar este desajuste de movimientos y ritmos entre los cuerpos que componen el encuadre de *Modern Times*? Un análisis puramente simbólico o socio-histórico no explora todas las tensiones y potenciales que contiene esta escena de *Modern Times*. Si cada imagen, en su particularidad, requiere una exégesis que se ajuste a sus elementos, es claro que hace falta una interpretación de esta película que dé cuenta de los elementos rítmicos, gestuales y corporales



que configuran y animan *Modern Times*. Estas consideraciones del cuerpo indican que hay una pulsión en este texto que excede la hermenéutica puramente verbal, simbólica, o figurativa. Es necesario encontrar una manera de leer las oposiciones y tensiones en esta película que no solamente busque su síntesis, sino que también se detenga y haga una pausa ociosa ante estas tensiones. Una lectura que, como Charlot, baile por unos momentos antes de resumir el movimiento hacia delante.

### **Hermenéutica corporal del cine**

Un niño enciende una cerilla con el único propósito de ver qué pasa, por pura diversión. Se detiene a mirar el movimiento de la llama que baja por la cerilla hasta que esta se agota, y luego se detiene a escuchar el siseo del fuego al morir. Según el filósofo francés Jean-François Lyotard, este niño disfruta el movimiento de la llama por sí mismo, él se fascina por el espectáculo de colores y mociones que no producen nada, solo la muerte de la cerilla (p. 54). Esta idea viene de su ensayo *L'Acinema* (1978), en el cual Lyotard presenta su teoría cinematográfica enfocada en los movimientos y la fenomenología. Para Lyotard, la cinematografía es la inscripción del movimiento, es un escribir con todo tipo de movimiento incluyendo aquellos del actor, de la luz, del corte, del encuadre, etc. (p. 53). El trabajo del cineasta es el de jugar con una gran cantidad de combinaciones y permutaciones del movimiento para arribar a aquellos que incluirá en su película. Para inscribir y escribir con los movimientos, entonces, es necesario deshacerse de aquellos que no son necesarios para la película. En esta teoría de Lyotard, la técnica y el ejercicio cinematográfico se basa en la exclusión de ciertos movimientos a favor de otros. La imagen cinematográfica se constituye a partir de la exclusión de unos movimientos a favor de aquellos que aparecen en el celuloide. Entonces, si el cine se construye a través de exclusiones, cuáles serían los movimientos excluidos?

El movimiento en el cine narrativo, señala Lyotard (1978), está guiado por una lógica de valor y costos, por lo tanto, los movimientos de la película se eligen en función de su potencial de retorno y de utilidad (p. 54). Cada movimiento dentro de una película debe enviar de vuelta a algo más, es decir, un movimiento como el de la cerilla que existe por sí mismo sin llevar a nada debe ser eliminado. Lyotard emplea el vocabulario de la economía política para así revelar la similitud de la lógica narrativa con la lógica de la producción capitalista, pero esto no quiere decir que el potencial de retorno al que se refiere sea solamente económico. Lyotard escribe, “para ser valioso el objeto debe moverse, debe proceder de otros objetos (‘producción en el sentido estricto’) y desaparecer, pero con la condición de que su

desaparición de lugar a otros objetos (consumo). Este no es un proceso estéril, por el contrario, es productivo, es la producción en el sentido más amplio”<sup>1</sup> (p. 53). Por eso, la lógica exclusionista del movimiento en el cine es guiada por una misión de producir movimientos que se acoplen al todo (a la película en su totalidad). Como una fuerza centrípeta, cada movimiento que aparece en un *film* debe ser capaz de referir de vuelta al texto en su totalidad. Si la película es un todo, un sistema cerrado, todos los movimientos que la componen deben ser idénticos, no en apariencia ni cualidad sino en el sentido de ser intercambiables unos por otros. Para acoplarse a esta unidad, los movimientos aberrantes, los gastos inútiles de energía, y las diferencias de consumo puro deben ser eliminados (Lyotard, 1978, p.55).

El cine narrativo intenta erradicar movimientos estériles; movimientos que existen por sí mismos y no en función de producir algo más. Según esto, este tipo de cine ejecuta una normalización libidinal, cinética, y corporal: solo aquellos movimientos que producen y además que son intercambiables son puestos en escena, los demás son excluidos. Al introducir gesticulaciones excesivas y un paroxismo corporal en *Modern Times*, Charlie Chaplin hace una crítica a partir de sus movimientos estériles. Esta crítica no verbal excede los límites de una lectura puramente simbólica o verbal, las cuales se suelen concentrar en el mensaje moral de la película como una crítica al capitalismo y la mecanización de la época. Aunque esto es ciertamente correcto todavía hace falta algo. La escena plantea cuestiones acerca no solo del capitalismo como sistema sino también de la acción productiva y del trabajo como tal. Gracias a su enfoque en los movimientos del cuerpo, Lyotard se convierte en un interlocutor esencial para animar estas tensiones latentes de la imagen

Al ser un arte basado en la duración, el cine no solo organiza movimientos: de la unión del movimiento con la duración nace el ritmo. En su texto, *Ritmo-análisis: Espacio, Tiempo y Vida Cotidiana* (2004). Henri Lefebvre escribe que un ritmo ocurre en la interacción entre un lugar, un tiempo y un gasto de energía (p.15). El ritmo es la repetición de elementos diferentes dentro de una duración temporal. Es decir, una repetición cíclica pero no de términos idénticos sino de gestos, movimientos, acciones o situaciones que se diferencian lo suficiente para que esta diferencia sea percibida. Mientras Lyotard denuncia lo que él denomina como un nihilismo de los movimientos, Lefebvre denuncia una normalización e industrialización de los ritmos. Para Lefebvre, el tiempo lineal – que se materializa en el reloj industrial – aniquila las diferencias que son inherentes al ritmo en su proceso de convertir todos los instantes y momentos en unidades de tiempo homogéneas e intercambiables (p.74). Este tiempo

---

<sup>1</sup> Traducción propia del inglés

construido socialmente fragmenta la vida en unidades de tiempo idénticas para así poder cuantificarlas e incorporarlas a la lógica de valor y lucro del capitalismo. Esta linearización y cuantificación del tiempo se superpone a los ritmos circadianos y biológicos del cuerpo humano, obligándolo a acomodarse a las necesidades de producción (Lefebvre, 2004, p.74). Como muestra Chaplin, el cuerpo del trabajador lucha por adaptarse a estos ritmos lineales y en el proceso ignora los otros ritmos de su cuerpo. De nuevo, se percibe una normalización de las capacidades del cuerpo. En este caso, el potencial de encarnar ritmos y duraciones no lineales es eliminado.

Aunque esta comunión entre Lefebvre y Lyotard surge de las consideraciones y necesidades de la imagen de Chaplin, esta combinación también produce una hermenéutica que podría ser utilizada en relación a otras imágenes cinematográficas que tomen el cuerpo – con sus movimientos y ritmos – como elemento de análisis central. Es claro, además, que estos autores no solo describen una normalización de los cuerpos sino que también la denuncian. Si Lefebvre y Lyotard proponen teorías que se resisten a la normalización y nihilización de las posibilidades del cuerpo, Chaplin las pone en escena usando su cuerpo mismo y el cuerpo del celuloide. En la escena, Chaplin el actor crea una coreografía de movimientos que eluden este nihilismo e industrialización del cuerpo, lo cual se hace aún más evidente teniendo en cuenta que la escena sucede dentro de una fábrica. A través de piruetas, bailes y *gags* cómicos, Charlot interrumpe la productividad de la fábrica. Chaplin escapa la lógica y el régimen de productividad a través de movimientos y ritmos estériles, o de gestos no-productivos.

Otro escritor viene ayudarnos en la tarea de leer a Chaplin desde el cuerpo: el italiano Giorgio Agamben. Agamben (2001) centra su teoría fílmica alrededor del concepto del gesto, el cual define como “la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal” (p.54). La característica esencial del concepto del gesto en Agamben, y para esta investigación, es que por medio de él no se produce ni se actúa, solo se asume y se soporta una acción (p.53). Entonces, el gesto de Agamben no se remite a la definición habitual de gesto como movimiento corporal sino a un tipo particular de actuar. Esta definición del gesto está basada en la dialéctica entre el actuar y el hacer – que viene desde Aristóteles – pero introduce un tercer término: un tercer género de la acción al cual pertenece el gesto. “Si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis [el actuar] es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines” (Agamben, 2001, p.54). Entonces, el gesto se refiere a un modo de actuar que no intenta producir nada, ósea no es medio que lleva a un fin, pero que tampoco es un fin en sí mismo. El gesto es el medio puro, el medio sin fin. Entonces,

el gesto es similar al movimiento estéril del niño que enciende la cerilla: un movimiento ejecutado simplemente en aras de exhibirse a sí mismo. Para Agamben, el baile puede ser gesto porque “no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales” (p.54). El baile deviene gesto cuando este logra exhibir el cuerpo como el medio que soporta el hacer y actuar del ser humano.

En la escena de *Modern Times*, Charlot está sumido en la locura cuando es sacado del interior de la máquina. Ya fuera de los engranajes y devuelta en el mundo real de la fábrica, el personaje tiene un momento de quiebre psíquico y físico que lo lleva a repetir la acción frenéticamente, como si fuese un tic o un espasmo corporal sobre el cual él no tiene control. El obrero ya no busca alcanzar el ritmo de la máquina sino que está ahora sumido en su propia coreografía de ritmos y movimientos completamente independientes del movimiento de la línea de ensamblaje. El personaje continua apretando las tuercas pero ya no en aras de enfrentarse a la máquina, sino como si este gesto fuese la base de un ballet dentro de la fábrica. El acto de producción es llevado al baile y al juego, y se convierte en la moción central de una danza irracional. Como un niño, Charlot aprieta las tuercas sobre los cuerpos de los trabajadores, sobre las mujeres que caminan a su lado, sobre todo y sobre la nada, sobre cualquier objeto cuasi circular que se le aparezca. Charlot asume su actividad más característica de utilizar los gestos apropiados en el lugar y momento equivocado. Este es el mismo Charlot absurdo e infantil que utilizaba los gestos más refinados y burgueses para comer una bota de cuero cocida en agua hervida en *The Gold Rush* (1925).

Al iniciar su baile con la misma gestualidad con la que estaba trabajando, pero llevada a su extremo más convulsivo, Chaplin saca a este movimiento de su contexto en la línea de ensamblaje y lo exhibe como medio de producción. Acá Chaplin vuelve a oponer dos términos: la acción productiva y el gesto puro. El primero se remite a la esfera de los medios que apuntan hacia un fin, aquellos movimientos del cuerpo que se ejecutan en aras de producir algo, un apretar de las tuercas que produce algo en la fábrica. El segundo término se refiere a la esfera de los medios sin fin, un tipo de movimiento que se opone a la producción y busca más bien exhibir su medialidad. Este momento musical y de baile en *Modern Times* es bastante particular en su uso de los movimientos supuestamente productivos llevados a una esfera no-productiva. Chaplin interrumpe la productividad en la fábrica por medio del gesto puro y además exhibe al cuerpo como medio, en este caso, como medio de producción industrial. La misma acción que antes producía algo (un algo que nunca se aclara) ahora sirve para interrumpir su trabajo y el de sus compañeros. Chaplin repite el mismo gesto una y otra vez, y

este movimiento deja de producir para más bien volverse aberrante y absurdo en su excesiva repetición.

Además de su inclinación por ejecutar el gesto correcto en el momento incorrecto, otro de los elementos más icónicos de Charlot es su forma de navegar y moverse a través mundo. Su caminar es espasmódico: cada paso que toca el piso lo hace de manera repentina y forzada, como si estuviese completamente separado y discreto del paso anterior. Es una manera casi epiléptica de acercarse al mundo físico, como si cada movimiento viniera de una sorpresa o de un reaccionar a los estímulos del universo de manera asustada y en constante shock. Walter Benjamin (2002) escribía acerca de Chaplin: “cada uno de sus movimientos está compuesto por una sucesión de pequeños trozos de movimiento en *staccato*. Ya sea su caminar, la manera en que maneja su bastón, o como sube su sombrero – la misma secuencia de varios movimientos pequeños siempre aplica la ley de la secuencia de la imagen cinematográfica al movimiento motor humano”<sup>2</sup> (p.94). Al usar el término *staccato*, que usualmente se refiere a la articulación de la duración en la composición musical, el autor sugiere una lectura rítmica de Charlot. Este personaje se desplaza a través de movimientos separados, dejando pequeñas pausas entre cada gesticulación. Por su parte, la máquina se mueve de una manera más fluida que recuerda más a una articulación duracional del *legato*, la cual es menos disyuntiva y deja menos espacio entre cada movimiento o pulsión. Entonces, Charlot hace el difícil esfuerzo de aproximarse al *legato* de la línea a través de su *staccato* corporal, y esta disyuntiva rítmica se acentúa aún más cuando el dueño de la fábrica decide acelerar el tempo de la máquina para aumentar la productividad. Eventualmente Charlot no logra mantener este desajuste de ritmos y empieza su baile en la fábrica. Esta escena procede con un momento musical en el cual Chaplin invierte la relación de los movimientos y ritmos. Charlot ya no se mueve en reacción a la máquina sino que la línea de ensamblaje es parada y los cuerpos en el plano son ahora los que deben reaccionar a un Chaplin enloquecido. Su movimiento continúa siendo articulado en pequeños movimientos de *staccato* pero ahora Charlot lo combina con las piruetas y brincos más fluidos de su danza, mientras mezcla todo tipo de tempos a su antojo. Mientras los obreros siguen trabajando y haciendo énfasis en el movimiento sus brazos, Chaplin crea otro plano disyuntivo cuando pone a Charlot al otro lado de la línea haciendo hincapié en el movimiento bailarín de sus piernas, un movimiento que era prohibido cuando estaba parado trabajando en frente de la máquina.

---

<sup>2</sup> traducción propia del inglés



Del comentario de Benjamin surge otra consideración. Para Benjamin, el movimiento del cuerpo Chaplin se asemeja al movimiento de la imagen cinematográfica, cada espasmo de Chaplin siendo un corte de un plano del celuloide. Chaplin intenta relacionar el cuerpo de su personaje con el cuerpo fílmico mismo, con el celuloide – lo cual ya hacía en la imagen del interior de la máquina. El cuerpo de la película es inseparable del cuerpo de Chaplin cuando se tiene en cuenta otro aspecto de su movimiento. Al ser una película muda, Chaplin no tenía que atenerse al ritmo estándar de 24 cuadros por segundo del cine sonoro y más bien jugaba con este dispositivo. Chaplin experimentaba con el ritmo del cuerpo fílmico para hacer que el cuerpo de su Charlot se moviese a ritmos disonantes y para hacer que sus movimientos fuesen aún más extraños en comparación a los de la línea de ensamblaje. *Modern Times* puede ser entendida como una crítica a la fábrica Taylorista y a la mecanización de la sociedad pero sería difícil afirmar que esta película es una crítica a las máquinas como tal. El análisis cinético y rítmico del plano Chapliniano debe enfocarse no solo en cada ritmo y cada movimiento aisladamente. El elemento esencial de este nivel analítico es más bien la relación (y oposición) entre estos flujos de movimiento y ritmo. La tecnología no determina por sí misma lo que se hace con ella sino que esto está sujeto a las relaciones sociales que se tejen a su alrededor. El cuerpo humano, la máquina y el cuerpo como máquina tienen un potencial emancipador y Chaplin reconoce esto cuando detiene la producción y la productividad para introducir juego, distracción y aberración. Chaplin, entonces, plantea problemas no solo de la sociedad y del capitalismo sino del trabajo como tal. Para el director-actor, el trabajo y la producción podían, y tal vez debían, ser interrumpidos a partir de gestos no productivos para así poder desatar la infinitud de ritmos, movimientos y gestos que el régimen de productividad excluye. Es decir, el cuerpo puede más que simplemente la acción productiva, a través del gesto puro, este también puede bailar y divertirse de manera improductiva.

Charlot tiene otro momento musical en esta película. Hacia el final de *Modern Times*, el personaje vuelve a trabajar, ya no como maquinista, sino como mesero e intérprete en un bar. Antes de su acto, el personaje pierde el papel donde tenía la letra de su canción y entonces

vemos un plano de Ellen (Paulette Godard) quien hace un gesto para que cante. Después, un intertítulo con las palabras de Ellen “Canta, no importa la letra”, y Charlot empieza a bailar y a cantar en lenguas. Es una canción con una letra inventada que no tiene ningún sentido y que no comunica nada, pero que sin embargo fascina a los clientes del bar. “El gesto es [...] una comunicación de una comunicabilidad,” escribe Agamben (2002), “no tiene nada propiamente que decir porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad” (p.55). Chaplin exhibe otro medio de producción, en este caso, la palabra como medio de producción de significado. El actor-director juega como un niño con la palabra, como un infante que apenas aprende a hablar y tan solo logra pronunciar balbuceos sin significado.

Chaplin destroza la palabra hasta su nada, hasta reducirla a su elemento más esencial: su estatus como comunicabilidad. Aquí surgen dos niveles de análisis. Primero, Chaplin muestra el medio de producción económica del intérprete y lo interrumpe: el Charlot de la fábrica regresa pero esta vez interrumpe la producción de espectáculo en el bar. La diferencia es que, en esta segunda instancia, el espectáculo es capaz de asumir esta interrupción para sí misma y para su beneficio. Y segundo, Chaplin muestra el medio de comunicación e interrumpe la comunicación, el director muestra el “ser-en-el-lenguaje” del hombre y de este modo interrumpe el flujo narrativo del cine para exponer al cine como medio de comunicación. En otras palabras, la hermenéutica corporal que surge de la interacción de estos tres autores con Chaplin tiene dos niveles de análisis que corresponden a dos cuerpos. En el primero, se analizan los cuerpos humanos dentro de la diégesis para vislumbrar cómo estos se exhiben a sí mismos como medios de producción, y a la vez interrumpen la productividad laboral y la producción industrial. En el segundo nivel, se analiza el cuerpo fílmico como tal para discernir la manera en que este se exhibe a sí mismo como medio de producción, y a la vez interrumpe el flujo narrativo y la producción de significado (o la “producción en el sentido más amplio” en términos de Lyotard). Agamben (2002) postula que “al tener por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece esencialmente al orden de la ética y de la política (y no simplemente al de la estética)” (p.53). La política es la esfera de los puros medios y entonces si el cine utiliza el gesto, el medio puro, este siempre estará inextricablemente conectado con la esfera política y ética.

Al apoyarse en tres teorías con elementos políticos y cometidos subversivos, la hermenéutica tripartita del cuerpo ya era desde el inicio una hermenéutica ética-política. El gesto de Agamben, el movimiento de Lyotard y el ritmo de Lefebvre se ensamblan y este ensamblaje se ve en la danza de Chaplin, quien utiliza su ritmo, movimiento y gesto no productivo para interrumpir las lógicas lineales de producción y los regímenes dominantes que

normalizan los ritmos y movimientos del cuerpo. Si el gesto no-productivo nos lleva al ámbito político, entonces esta hermenéutica tripartita del cuerpo en el cine y del cuerpo del cine debe enfrentarse a sus implicaciones políticas.

### **La Hermenéutica del cuerpo como conflicto ético-político**

En la fábrica de Chaplin, la danza y el momento musical surgen como gestos no-productivos dentro de un espacio configurado precisamente en función de la productividad. Así, surge un tipo de danza y momento musical dentro del cine narrativo que utiliza el cuerpo humano para buscar maneras de resistir los regímenes productivos. *Modern Times* pone en escena el conflicto por las capacidades y potencialidades del cuerpo. Por un lado aparece la posibilidad de utilizar el cuerpo para que coincida con las necesidades de la producción económica y la producción de significado. Por otro lado está el orden ejemplificado por Lyotard y Lefebvre que busca liberar y emancipar al cuerpo de la lógica dominante de la acción productiva y del nihilismo del movimiento y el ritmo. En tanto que se postula como una “interrupción,” “emancipación,” o “liberación,” del régimen del trabajo, es claro que el trabajo y la producción aparecen en esta investigación no como categorías neutras sino como conceptos problemáticos que hay que desglosar.

La teoría marxista es un punto de partida ideal ya que esta se ha interesado por la producción económica y las condiciones de trabajo. Karl Marx fue uno de los primeros filósofos en examinar las relaciones laborales y en concluir que los capitalistas obtienen su lucro a partir de la productividad de los trabajadores. Sin embargo, esta tradición ha enfocado su análisis a las condiciones del trabajo y de las relaciones entre clases todo esto en detrimento de un análisis del trabajo y la productividad como tal. Jean Baudrillard hace una crítica a esta tendencia del marxismo en su obra *El Espejo de la Producción* (1980). El autor francés escribe, “un espectro recorre el imaginario revolucionario: la fantasía de la producción, que alimenta por doquier un desenfrenado romanticismo de la productividad. El pensamiento crítico del modo de producción no afecta al principio de la producción” (p.9). Baudrillard inicia con esta frase para resaltar que aunque la teoría de Marx hacía críticas importantes a las condiciones de trabajo, esta nunca se detuvo a cuestionar el trabajo como tal, específicamente, a poner en duda las ideologías y principios que romantizan la productividad.

Baudrillard (1980) arguye que Marx logró quebrar el mito capitalista que naturalizaba el valor de cambio sobre el valor de uso de la mercancía, y que además este también logró exponer la manera en que la plusvalía del mercado se crea a partir del trabajo del obrero. Sin embargo, según Baudrillard, al utilizar las mismas categorías y términos que la teoría



capitalista, Marx no lograba crear una realidad que de verdad pudiese escapar del productivismo del capital. Para Baudrillard (1980) se instauró otra naturalización y mitificación, la cual estaba destinada a “codificar todo material humano, toda eventualidad de deseo y de intercambio en términos de valor, finalidad y producción” (p.11). Entonces, el hombre aprende a pensarse a sí mismo, a asumirse a sí mismo y a ponerse a sí mismo en escena según este esquema de producción que le es asignado como la dimensión final de valor y de sentido. Para Baudrillard, el problema con la inversión de términos que ejecuta Marx es que este aun hace uso de los mismos términos que intenta criticar. Al codificar todas las relaciones humanas a través de su valor o intercambiabilidad no solo se replica la lógica del capitalismo sino que también se excluyen otras maneras de pensar las relaciones sociales que conforman la realidad.

La teoría marxista que Baudrillard critica ve el trabajo como una necesidad ontológica del ser humano. El ser humano es determinado por su capacidad de transformar la naturaleza en valor social. El ser humano, el individuo, es aquel que ejecuta una transformación de la naturaleza por medio de su trabajo con fines humanos. Esta concepción concibe la fuerza del trabajo como la potencialidad humana fundamental. Marx arguye que “el trabajo es el proceso por el cual el hombre deviene para-sí por la exteriorización... es la autoproducción, la auto-objetivación del hombre” (p.32) Entonces, según Baudrillard (198), el marxismo termina colaborando con el capital al “persuadir a los hombres que son alienados por la venta de su fuerza de trabajo, censurando así la hipótesis, mucho más radical, de que podrían serlo en tanto que fuerza de trabajo, en tanto que fuerza inalienable de crear valor por medio de su trabajo” (p.28). Para el autor francés, el hombre es alienado no por que debe vender su capacidad de trabajo sino porque la identidad del hombre viene a ser construida a partir de su trabajo. Es decir, el trabajo determina lo que el hombre es.

La crítica que Baudrillard hace a Marx no debe ser aceptada de manera indiscriminada. Primero, es claro que el comentario que ejecuta el francés es demasiado general y no hace hincapié en las particularidades de la teoría marxista. Pero de manera más conceptual, también es importante insistir en la noción de Marx de la exteriorización del trabajo en la cita anterior que Baudrillard reprocha. Para Marx, el trabajo no es solo el ente de auto-definición sino también el proceso mediante el cual se construye la realidad. Es decir, a través del trabajo o de la creación, el humano se entiende a sí mismo como ente transformador de su entorno, como participe de sus condiciones y de las condiciones materiales que componen el mundo. Entonces, la abstracción industrial del trabajo y la incapacidad del ser humano de verse representado a sí mismo en el producto de su trabajo lo aliena, en el sentido que lo separa de

la idea de que el hombre puede reproducir y constituir su entorno. Para entender esta noción es necesario hacer un desvío breve para resaltar que el trabajo no siempre es algo negativo, y en muchos casos, las personas son capaces de transformar sus pasiones artísticas o personales en una carrera profesional. Merece la pena proponer dos conceptos para diferenciar dos clases de producción y creación. La acción productiva se referirá a aquellas ocasiones en que sé que produce algo dentro de un contexto laboral, la acción de producir algo como parte de procesos económicamente productivos. Por su parte, la acción creadora se referirá a aquellas acciones que ejecutamos diariamente, bajo nuestra voluntad que crean algo que no es necesariamente una mercancía, por ejemplo una pieza artística o una relación social. Es crucial retener una cierta noción de un tipo de acción humana que sea capaz de crear objetos y relaciones y de transformar la realidad. En otras palabras, el ser humano no debe ser definido por su capacidad de crear y producir, pero esto no quiere decir que el ser humano no deba crear y producir cosas que le brinden satisfacción.

El problema del trabajo reside en pensar que el trabajo y la acción productiva son lo que constituyen la misma ontología humana. Cuando el trabajo y la acción productiva se convierten en la base ontológica del ser humano, estos devienen un fin por sí mismo. Ya el trabajo no es aquel medio por el cual el hombre adquiere los recursos necesarios para sobrevivir en el mundo, sino que el trabajo y la acción productiva se convierten en aquello que define al ser humano como tal. Se perpetua una ideología y un moralismo que ve el trabajo como un fin en sí mismo, más allá de aquello que el trabajo produzca. La noción de una ontología humana productivista deviene problemática cuando se abstrae el trabajo y cuando se define al hombre como el ser que trabaja y se ignoran las otras cosas que el hombre puede hacer. Aunque son similares, la distinción entre acción productiva y acción creadora es crucial porque, de hecho, la ética productivista dificulta que los trabajadores lleven a cabo las acciones creadoras que hacen parte de sus pasiones personales. Cuando el trabajo deviene un fin en sí mismo se vuelve cada vez más difícil pensar formas de creación que se escapen de la labor y la acción productiva.

En su libro *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries* (2011), Kathi Weeks rastrea la genealogía de la ética del trabajo que formulaba Max Weber. Para Weber, en la época pre-capitalista el trabajo era mirado como un medio para alcanzar fines concretos. Tras la aparición del capitalismo, la industrialización y la necesidad de mayor mano de obra, se llevó a cabo una transmutación de la ética protestante hacia el trabajo. Las necesidades materiales ya compelián a las personas a trabajar pero además de esto se articuló una serie de ideologías que concebían al trabajo ya no como un medio sino

como en un fin en sí mismo (Weeks, 2011, p.44). Vivir para trabajar en lugar de trabajar para vivir, escribe Weeks acerca de esta moralidad en la cual el trabajo duro y el éxito no son medios para vivir si no lo que define la vida en sí misma. El trabajo ya no es importante de acuerdo a lo que produce sino que se convierte en un fin, no importa lo que se hace, ni cómo se hace, solo importa que se haga. Esta noción del trabajo es perfecta para el sistema de producción industrial del siglo XX, en el cual la cualidad o naturaleza del trabajo ya no importa. En este contexto, la acción productiva es abstraída hasta su componente más general y homogéneo. Como muestra Chaplin, en la línea de ensamblaje el obrero ya no se relaciona con el proceso entero de producción de un objeto sino solo con una parte del proceso. Así uno gaste sus días apretando tuercas una y otra vez, o ejecutando cualquier gesto mundanamente sin satisfacción o interés, la ética protestante del trabajo lo anima a uno a obtener satisfacción del trabajar en sí.

Weeks (2011) escribe que la ética del trabajo tiene una función ideológica pero también una función disciplinaria (p.53). Según Weber esta ética no solo manufactura el consentimiento del sujeto trabajador a la explotación, sino que también manufactura el sujeto mismo. Por medio de esta interpelación a amar el trabajo sin importar que se produce también se crean subjetividades disciplinadas y dóciles, se crean trabajadores explotados y explotables (Weeks, 2011, p.53). Entonces, más que una mera ideología, la ética protestante es también un mecanismo disciplinario en los términos más Foucauldianos. La ética ascética del trabajo no solo define como comportarse sino que también se inserta en las capacidades, energías, potencialidades y deseos del cuerpo. Es decir, la ética no solo produce valores a seguir sino que también construye subjetividades basadas solo en principios de rentabilidad y lucro. La ética productivista construye personas y sujetos que continuamente se disciplinan a sí mismos para alcanzar visiones de la productividad que la sociedad demanda. Si la ética protestante es tanto una ideología como un instrumento de disciplina, Chaplin ejecuta en *Modern Times* una doble fisura. Su crítica implícita y gestual de la productividad industrial es una crítica ideológica tanto como una interrupción de los dispositivos de disciplina que intentan inundar el cuerpo. Al hablar de la interrupción de la acción productiva, entonces, se hace una crítica a la ética de la productividad que inunda tanto la ideología capitalista como el materialismo dialéctico de Marx.

### **La Imagen Cinematográfica en Conflicto**

Chaplin toma un movimiento supuestamente productivo y lo convierte en un medio puro, un gesto que no produce nada sino que solo se hace notar a sí mismo. Chaplin desmitifica la noción del trabajo como fin en sí mismo que constituye a la ética e ideología productivista.

Al devolver el trabajo a la esfera de los medios, el actor-director no solo interrumpe un momento productivo sino que pone en cuestión la misma ideología que anima la producción capitalista. Bajo las condiciones adecuadas, la danza y el momento musical tienen el potencial de interrumpir y subvertir la lógica de la productividad que rige a la sociedad y al cine narrativo. No obstante, Chaplin no logra escapar completamente de la lógica de producción de significado narrativo que Lyotard propone como el *Acinema*. Aunque sus momentos musicales irrumpen en la lógica de producción capitalista, estos siguen anclados en la lógica de producción de significado del todo, de *Modern Times* como un sistema cerrado dentro del cual cada movimiento remite a otro elemento. ¿Es posible que el cine narrativo escape esta lógica de producción de significado?

Agamben (2002) y Lyotard señalan el cine de Guy Debord y el cine experimental, respectivamente, como coyunturas cinematográficas que detienen la productividad y también la producción de significado. Aunque nos referiremos brevemente a textos del documental y del cine experimental, el nodo crucial de análisis será el cine narrativo. La elección de limitarse al cine narrativo viene del propósito de investigar las maneras en que la producción de significado, a través de la narrativa, ha estado ligada a la producción económica, o la productividad. En términos generales, el cine narrativo funciona a partir de los principios básicos de causa y efecto. Es decir, para que las acciones dentro de la diégesis avancen de manera lineal es necesario que cada evento tenga una causa o un detonante. Los principios básicos de la acción narrativa requieren que los eventos y acciones de una película no existan aisladamente sino que deben estar conectados como causas y efectos para contar una historia. Es una lógica que Lyotard ya expone en su texto del *Acinema* cuando dice que todos los movimientos deben doblarse sobre sí mismos para regresar al cuerpo fílmico. Estos movimientos se refieren también a los eventos fílmicos, a las acciones de los personajes y los acontecimientos de cada plano los cuales deben devolver a la lógica de la narrativa y del cuerpo unificado.

El cine narrativo es la construcción de la realidad a partir de principios de causa y efecto; una realidad donde los eventos siempre están contruidos en función de aquello que producen. Es por esto que los medios y los fines son los componentes esenciales de esta realidad fílmica, en este mundo artificial, los cineastas se deshacen del caos y del exceso para permanecer solo con aquellos elementos que lleven a un fin. A través del nihilismo de los movimientos y ritmos, el cine se ha aliado con la productividad capitalista para definir, cosificar, y congelar la acción productiva como tal. Como medio de representación de la duración, el gesto y el movimiento, el cine narrativo tiene la capacidad de definir a través de

sus imágenes y arquetipos qué es lo productivo, y puede además normalizarlo en sus espectadores. El cine perpetúa esta imagen de la acción productiva no necesariamente en función de una mimesis de un espectador que reproduce todo aquello que se le aparece. El cine narrativo se ayuda de este potencial mimético pero su operación esencial es que a partir de la exclusión de movimientos, gestos, y ritmos aberrantes y no productivos el medio impide la formación y cosificación de estos movimientos-otros. A través de esta exclusión esencial, el cine reifica y materializa lo productivo como aquello que es posible y real. Los demás movimientos no productivos solo son potencias no actualizadas, y por ende ignoradas por el espectador. Entonces, el dispositivo narrativo del cine construye una realidad basada en este tipo de acción. En la lógica productiva del cine, solo lo productivo puede tomar lugar en el campo de lo actual y de lo real. Un mundo de potencialidades no-productivas y aberrantes son prevenidas, nunca llegar a existir y permanecen como mera potencialidad. Las acciones no-productivas no tienen cabida en un cine que construye realidades solo a través de acciones productivas. El régimen dominante de productividad se impone como apariencia de lo real; y el cuerpo debe ajustar sus movimientos, ritmos, y gestos a esto. Aquello que el cuerpo humano puede hacer se ve limitado dentro de la esfera de la llamada realidad.

Sin embargo, si Agamben tiene razón cuando dice que el cine es el arte del gesto, hay que matizar esta noción y aclarar que el cine narrativo en particular contiene un conflicto ético que Chaplin ayuda a revelar. Aunque en la imagen cinematográfica lo productivo tiende a coincidir completamente con lo real, es cierto que también hay directores que se aprovechan de las potencialidades no realizadas para intentar re-construir la realidad y formar una completamente nueva.

Agamben (2002) escribe,

“La memoria es, por decirlo así, el órgano de la modalización de la realidad; Es lo que puede transformar lo real en lo posible y lo posible en lo real. Si piensas en ello, esa es también la definición de cine. ¿No hace el cine siempre lo mismo, transformar lo real en lo posible y lo posible en lo real? Se puede definir lo ya visto como el hecho de percibir algo presente como si lo hubiera sido, y su conversación es el hecho de percibir algo que ya ha estado presente. El cine se desarrolla en esta zona de indiferencia” (p. 316).

Para Agamben, el cine tiene la posibilidad de des-crear lo real dentro de esta zona de indeterminación. A través de los mecanismos formales de repetición y detención, el cine puede des-crear aquello que existe, el cine puede ser más fuerte que el hecho cuando se enfrenta a él. La imagen cinematográfica contiene una dualidad dentro de sí: puede reafirmar y reificar lo

productivo como único que es posible o puede interrumpir lo productivo para señalar las potencialidades que nunca tuvieron lugar, para mostrar las otras configuraciones que la realidad pudo tomar pero eliminó en función de lo que es. Agamben enfatiza la posibilidad de interrumpir esto a través de los dispositivos de repetición e interrupción pero en esta investigación intentaremos ver si el cuerpo humano y el cuerpo fílmico pueden también cumplir esta función.

Cuando el cine se inserta en la esfera del trabajo, este medio de representación se inserta también en este conflicto ético. El cine como medio de representación del gesto, según Agamben, y del movimiento, según Lyotard, no puede escapar estas cuestiones éticas y políticas porque su materia prima es la misma materia prima de la producción económica (el cuerpo). Aunque es cierto que el cine narrativo ha normalizado los movimientos hacia la productividad, imágenes como la escena de la fábrica en Chaplin también muestran que la imagen cinematográfica tiene elementos latentes que impugnan esta dimensión productiva. La imagen cinematográfica también es capaz de pausar el régimen dominante de la acción productiva y reemplazarlo con el gesto puro. Al ser el medio del gesto, el cine puede abstraer la acción productiva, deshacerse de los fines, y bailar alrededor del gesto puro que no produce nada y que pausa la narración. Es decir, aunque el cine puede mostrar la acción productiva este también tiene la posibilidad de mostrar el gesto puro y la medialidad por sí misma. La imagen cinematográfica y el cuerpo fílmico tienen un conflicto latente dentro de sí; una oposición entre acción productiva y gesto puro que debe ser resuelta por el cineasta y el espectador. A través de sus planos que oponen movimientos, ritmos, y gestos dentro de la fábrica, la escena de *Modern Times* hace que este conflicto se vuelva evidente. Entonces, la hermenéutica corporal del cine emerge como una herramienta para rescatar este conflicto y buscar maneras de re-leer la imagen en aras de encontrar sus potenciales improductivos. En la contemporaneidad, donde la lógica y ética productivista se extiende a cada más rincones y relaciones, esta interrupción gestual del cine cobra mayor importancia. Esta es una búsqueda de potencialidades no aun actualizadas del cuerpo humano y del cuerpo fílmico.

## Capítulo II

### Visiones Clásicas y Modernas de la Improductividad

#### El trabajo en el cine

Al posicionarse en el cuerpo, la hermenéutica tripartita de esta investigación intenta eludir las categorías de clase, valor, y plusvalía que animan la teoría marxista para referirse directamente al trabajo. Es decir, al posicionarse sobre la acción del producir en el cine se intenta percibir un potencial fílmico que va más allá de la mera representación del trabajo y se orienta más bien en función de su interrupción. Entonces merece la pena preguntar ¿Cómo ha representado el cine el trabajo y a la clase obrera hasta ahora? ¿Puede el cine animar un nuevo imaginario que invente una nueva clase o colectividad política anti productivista?

A pesar de ser uno de los aspectos más importantes de la vida cotidiana, el trabajo y la producción han sido temas inexplorados en la representación y en la crítica cinematográfica. Ewa Mazierska (2012) señala dos tesis distintas que intentan explicar la falta de representación del trabajo en el cine. La primera, apoyada por el cineasta Jean-Louis Comolli, propone que la escasez de representaciones y de análisis se debe a que el cine rara vez se ha ocupado del trabajo de manera seria, optando más bien por representar trabajo de manera escapista, espectacular y utópica. Para Comolli, el cine se interesa por la coreografía de movimientos de la máquina y el hombre sin ocuparse por los aspectos de duración, fatiga y alienación del trabajo. La segunda hipótesis propone que el trabajo no ha sido abandonado por el cine y por la crítica cinematográfica sino que, de hecho, el trabajo está presente en casi todas las películas que se conciernen con el ser humano. Aunque el proceso de laborar no siempre se muestra, dice Mazierska, este es usualmente mencionado en diálogo. El trabajo afecta la composición de los personajes y la construcción del *mise-en-scene*. Mazierska (2012) también señala la variedad de géneros enfocados en diversos trabajos como el *western*, el *noir*, las películas de guerra, el género policial y el género de gangsters. Esta segunda hipótesis cree que esta inclusión del trabajo en el cine no se toma en cuenta porque al señalar los aspectos más inusuales y espectaculares del trabajo, esta representación no se parece a los discursos prevalentes del trabajo de la izquierda y la derecha. Sin embargo, esta representación aparentemente no realista del trabajo debe ser considerada porque no solo muestra diferentes concepciones del trabajo sino que también resalta la diferencia entre el trabajo como es y el trabajo como debería ser (Mazierska, 2012, p.150).

El problema de los análisis críticos que se basan puramente en el realismo representacional es que terminan por considerar solo una forma de trabajo como la forma “real.” Georg Lukács (1977) ofrece una de las teorías estéticas del realismo social más famosas dentro del marxismo. Para Lukács, la misión crucial de una estética marxista sería crear un reflejo exacto de la base económica del mundo y de las relaciones de producción. La hermenéutica de Lukács está basada en categorías analíticas propias del marxismo, en este caso, la base y la superestructura. La base se refiere a los procesos dinámicos y sociales de producción económica, es decir, el trabajo y todas las relaciones sociales que producen valor. Por su parte, la superestructura se refiere a aquellas instituciones, rituales, estados y medios de representación – incluyendo el cine – que reflejan esta base económica. Sin embargo, la dualidad de estas dos categorías del marxismo clásico ha sido cuestionada por varios pensadores, incluido Raymond Williams. El problema de este modelo base-superestructura y de la visión del arte como mera reflexión, según Williams (1977), es que este depende en una historia conocida, una estructura conocida, y productos conocidos. “Las relaciones analíticas pueden ser manejadas de esta manera, las relaciones prácticas apenas en absoluto”<sup>3</sup> (p.107). La base económica no es una categoría discreta vis-a-vis la llamada superestructura cultural. Ambas dimensiones se informan y moldean mutuamente en un proceso de constitución que en realidad nunca termina. Entonces, como diría Williams, las relaciones *prácticas* entre la base y la estructura no pueden ser manejadas como si la base fuese una estructura conocida, ya que está en constante mutación.

Más adelante en la investigación, se hará evidente que la difuminación de estas dos categorías es esencial para comprender la contemporaneidad donde los nuevos paradigmas del trabajo han cambiado las formas de laborar. El trabajo del siglo XXI ha sido caracterizado por estar basado en la manipulación de información y símbolos y también en una manipulación performativa de las emociones por parte del obrero. En otras palabras, la producción se asemeja cada vez más a la representación. Estamos frente un mundo corporativo y de industrias servicio donde la labor de muchos está basada en la presentación de datos, información o emociones a través de reportes, presentaciones de powerpoint, graficas, actuaciones, y gestos. Todos estos medios de producción contemporáneos tienen además sus propias convenciones estéticas, formalismos, géneros, y tropos. Los artefactos culturales, incluido el cine, que supuestamente componen la superestructura vienen de hecho a determinar los gestos, formalismos, y convenciones que componen la producción inmaterial contemporánea. En la medida en que los

---

<sup>3</sup> Traducción propia del inglés



procesos de producción se vuelven indistinguibles de los procesos de representación, los trabajadores son forzados a convertirse en artistas y estéticos.

Aunque el problema fundacional de esta investigación es la acción productiva y el trabajo, las películas que analizaremos no pertenecen solamente al género del cine laborista o cine del trabajo. Esto se debe, en gran medida, a que la existencia de un género de cine del trabajo o cine laborista no es algo completamente claro. A saber, aunque hay bastantes películas que se preocupan por el trabajo y tienen en común aspectos estéticos, el género de cine del trabajo nunca surgió como una categorización clara y contundente, ya que como señala Mazierska hay bastantes maneras en que se representa el trabajo en el cine que pasan desapercibidas. Al enfocarse en la interrupción de la acción productiva, esta investigación debe remitirse a toda la tradición cinematográfica que presente este evento. Limitarse solamente al cine del trabajo sería contraproducente ya que muchos textos fuera de esta categoría presentan este tipo de interrupción. Entonces, aunque es una investigación acerca del trabajo y la acción productiva en el cine, este texto no es un estudio del género laborista en el cine ni el género de la clase obrera.

Cuando Comolli advierte que la representación de la coreografía de gestos nos lleva a espectacularizar el trabajo y a asumir una posición escapista, el cineasta hace eco de los argumentos que confrontan al entretenimiento y al género musical por su contenido utópico y escapista. No obstante, en su ensayo *Entertainment and Utopia* (2002), Richard Dyer propone que lejos de ser meramente escapista, el momento musical responde a la historia a través de su forma, al articular en términos no-representacionales el sentimiento de utopía. Entonces, el musical aprovecha la inversión emocional del espectador para hacer obvias las contradicciones de la sociedad capitalista. Dyer dice que los musicales son “una forma que todavía debe ser examinada si el cine, como dice Bertolt Brecht acerca del teatro, va a organizar el placer de cambiar la realidad” (p. 35). Entonces, tal vez si es cierto que el momento musical ofrece un escape de la realidad. Pero este potencial de escape se puede manifestar en infinitud de formas, desde un primitivismo nostálgico hasta el sentimiento de articular un mejor porvenir revolucionario. Los dos momentos musicales de *Modern Times* tornan su mirada hacia este potencial de re-imaginar la realidad existente. En esta coyuntura del análisis se vuelve evidente que el realismo ya no es suficiente para examinar esta danza. El propósito no es el de entender cómo refleja Chaplin la realidad sino entender cómo intenta transformarla, o cómo diría Agamben, des-crearla.

Ingresemos otra vez a la fábrica, esta vez sabiendo qué se produce: tornamesas e instrumentos para reproducir música. De nuevo, encontramos una línea de ensamblaje que

atraviesa el encuadre de manera diagonal. La cámara hace un *travelling* de derecha a izquierda trazando esta configuración diagonal del espacio. El movimiento de la cámara se detiene frente a nuestro protagonista Emile, quien está ocupado apretando tuercas de los tornamesas. Luego, vemos un plano contrapicado del supervisor de la fábrica quien mira con autoridad y desapruero al novato trabajador. El siguiente plano es un plano medio que muestra al supervisor parado detrás del trabajador sentado, y de repente es interrumpido por una alarma que distrae al supervisor y al trabajador. La línea de ensamblaje no cesa su movimiento linear cuando el trabajador se distrae y esto hace que se le escape un tornamesa. Emile se levanta frenéticamente para igualar el movimiento y ritmo de la línea para enroscar su tuerca, pero al hacer esto, pierde de vista al tornamesa siguiente y el movimiento de la máquina continua sin consideración alguna. Nuestro protagonista distrae al colega que opera al lado suyo y entonces empieza una cadena de reacción brillantemente cómica, en la cual cada trabajador debe pararse sucesivamente para alcanzar el ritmo y el tempo de la máquina. La desgracia cómica llega a su apoteosis cuando media docena de trabajadores se amotinán alrededor de la máquina intentado hacer su labor.



Esta escena, tan similar a la *Modern Times*, viene de la película *À Nous La Liberté* (1931) del director francés René Clair. Al haber sido estrenada unos años antes que la película de Chaplin, esta escena ha sido citada por muchos como la inspiración de Chaplin para su película y hasta hubo un litigio en contra de Chaplin por supuestamente haberla plagiado. Sin embargo, la cuestión acá no es decidir si hubo tal plagio sino resaltar la influencia mutua de estos cineastas contemporáneos. En su análisis de la película de Clair, Jean-Pierre Boon (1982) señala que Clair también estaba endeudado con Chaplin, particularmente en su uso del

mecanismo de persecución. Boon escribe que el director francés utiliza este dispositivo no solo para mover a sus personajes en función de las necesidades dramáticas, “sino también para articular los temas principales a través del movimiento en lugar de palabra” (p.515). Por ejemplo, en esta escena las mociones precisas de la máquina industrial son contrapuestas al correteo y precipitación errático de Emile. Lo más interesante de esta comparación es la centralidad que ambos directores le atribuyen a la contraposición de movimientos y ritmos de los cuerpos dentro de sus encuadres. Ambos directores estaban interesados en utilizar los cuerpos de sus protagonistas trabajadores para enfrentarse a los ritmos de la línea de ensamblaje.

En otra escena, antes que Emile consiga su empleo en la fábrica de tornamesas, Clair nos muestra al personaje en un momento de ocio puro. Emile se encuentra tendido en un campo haciendo absolutamente nada cuando arriban un par de policías y le preguntan “¿usted no trabaja? ¿No sabía que...”. Acá Clair corta a otra escena perteneciente a la memoria de Emile: en una escuela primaria este escucha a su profesor quien termina la frase de los policías diciendo “el trabajo es obligatorio, porque el trabajo es la libertad.” Inmediatamente los niños en la escuela cantan estas palabras a modo de himno y acá Clair corta para mostrar a los trabajadores en la fábrica. Este plano y contraplano sirven para hacer una comparación entre los alumnos y trabajadores quienes están organizados en el espacio del plano de la misma manera: sentados en líneas horizontales mientras su trabajo está en frente de ellos.

Clair utiliza este momento musical para mofarse y exhibir los medios mediante los cuales la ética del trabajo es propagada en la sociedad francesa de su época. Cuando el profesor completa la frase del policía y denomina al trabajo como la libertad misma, ya aparece una dimensión de sátira y burla de esta noción, la cual Clair termina ridiculizando aún más cuando introduce el himno de los niños. Sin embargo, en la misma película hay otra escena en la cual los trabajadores están afuera de la fábrica y son obligados a moverse al unísono cuando grita el supervisor, lo que crea una coreografía de cuerpos y movimientos rígidos y severos. Este momento musical y coreográfico puede ser una crítica gestual de la disciplina de los cuerpos, pero de igual manera es imposible ignorar el placer casi masoquista que produce esta coreografía en el espectador. Dentro del contexto de *À Nous La Liberté*, es probable que el director busque poner en duda la noción del trabajo como bien absoluto o como fin por sí mismo. La película acaba con otro momento de baile en el cual los trabajadores son dueños de la fábrica y Clair los muestra de manera idílica jugando ajedrez, pescando, y bailando, mientras las máquinas trabajan sin ayuda humana. Acá el baile sirve para señalar el idilio del ocio y el

placer de no ser productivo, para el director, el problema del trabajo reside no en sus condiciones sino en el hecho del trabajo mismo.

A saber, el momento musical no siempre es escapismo utópico, pero tampoco es siempre interrupción. Como cualquier elemento formal sus efectos dependen del contexto y la lectura a la que se le someta. En gran medida, uno de los errores de la crítica cinematográfica ha sido examinar todos los bailes o los momentos de irrupción musical como si fuesen equivalentes. Esta exégesis ofrece teorías acerca de lo que el momento musical produce en el espectador o en el texto, sin antes examinar las diferencias entre estos momentos. El momento musical no es un monolito que siempre cumple la misma función utópica y cuando se examina la particularidad de cada uno de estas ocurrencias es posible vislumbrar un tipo especial de momento musical dentro del cine narrativo que interrumpe, detiene, y critica las ideologías de productividad.

### **Las estrategias actorales del cine del gesto: Infantilizando el *gestus* y la realidad**

Para descubrir instancias particulares en las cuales el baile deviene gesto puro, es crucial remitirse a las estrategias actorales de Chaplin y Clair, para así entender de qué manera la disposición de los cuerpos de sus personajes se enfrentaba a la producción. *À Nous La Liberté* y *Modern Times* fueron realizadas en un contexto donde las nuevas tecnologías del sonido llenaban a la imagen cinematográfica de nuevos potenciales pero que a la vez confundían a los realizadores que se enfrentaban a los cambios drásticos del dispositivo. El sonido vino a la producción cinematográfica a finales de la década de 1920 y la primera película “talkie”, *Jazz Singer*, fue estrenada tan solo cuatro años antes que *À Nous la Liberté*. Entonces, Clair y Chaplin continuaban trabajando con estrategias actorales propias del cine mudo, donde se privilegiaba la exageración gestual y el cuerpo del actor era el elemento esencial de la comunicabilidad, pero también lo hibridaban con elementos del sonido. Chaplin y Clair utilizan el sonido pero no permiten que este apodere de la película entera sino que permanece aislado a momentos particulares. En la escena de la fábrica de *À Nous La Liberté*, Clair utiliza el sonido al incluir música que va acelerando su tempo a medida que la cadena de reacción de caos va aumentando. El supervisor regresa y cuando encuentra este caos hace sonar su pito para que todos tomen sus asientos. Entonces, Clair ejecuta un gesto espléndidamente cómico en el cual la cámara se mueve en el sentido contrario al de la línea de ensamblaje para mostrar a los trabajadores uno por uno mientras el supervisor les pregunta qué ha pasado. Al detenerse en frente de Emile, este no está en su sitio porque poco le interesa la autoridad del supervisor y

está más bien coqueteando con una mujer. Clair repite el flujo de la línea con la cámara pero reversa su dirección para señalar el paro en productividad que ha ocurrido. El cuerpo fílmico se mueve para hacer una broma de la linealidad de la fábrica pero sobre todo para mofarse del supervisor y de su seriedad.

Según Erin Brannigan (2010), Bela Balázs ofrece una genealogía de los paradigmas y estrategias actorales de principios del siglo XX. Según Balázs desde 1905 a 1916 – o sea, justo después de los años del cine primitivo – el cine se caracterizó por el uso de gestos exagerados y grotescos (Brannigan, 2010, p.83). Aunque ya emergía la dominancia de los regímenes narrativos, en este periodo el cine todavía retenía sus elementos de cine de atracciones y aun no se asimilaba por completo a las lógicas de la narración. Por lo tanto, los actores compensaban el silencio del nuevo medio cinematográfico (en comparación con la verbalidad del teatro) usando el cuerpo y la pantomima (Brannigan, 2010, p.84). En estos años se fundaron las bases de un tipo de actuación cinematográfica basada en el cuerpo y los potenciales expresivos de este.

La pantomima surgió como una manera esencial de acercarse a la actuación en el cine. En general, la pantomima es una técnica que codifica las poses del cuerpo para crear convenciones de expresión. A saber, en este sistema cada pose corporal se asociaba a la expresión de un sentimiento particular. Según James Naremore (1988), este uso de las capacidades semióticas del cuerpo fue aprovechado especialmente por François Delsarte, quien fue uno de los primeros en crear un código de gestos expresivos para luego enseñarlo a actores y oradores (p.52) Naremore muestra que durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX la pantomima de Delsarte se convirtió en el método de instrucción actoral más importante en Estados Unidos, y este además permeo múltiples esferas de la sociedad como la oración pública y los comerciales (p.53). Naremore señala que el método de Delsarte, y la pantomima en general, estaban siendo utilizados para perpetuar modos de comportamiento burgueses y que las enseñanzas de estos profesores usualmente llevaban a conductas y actuaciones pretenciosas (p.53). Entonces, durante esta época ya se atisbaba la manera en que la actuación del cine afectaba también la realidad, ya fuese a manera de imitación de estas gestualidades o a manera de limitar la posibilidad de encarnar otras formas de conducta. El argumento histórico de Naremore es particularmente interesante porque coincide con el argumento de Agamben quien decía que a finales del siglo XIX la burguesía occidental perdía sus gestos y que en el cine se intentaba “reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registrar su pérdida” (Agamben, 2001, p.47). Entonces, si Gilles de Tourette y Edward Muyberg analizaban y

registraban el gesto con motivos científicos antes de que este desvaneciese, Delsarte lo hacía desde la práctica actoral para así postergar su muerte.

A partir de finales de la década de 1920, la pantomima empezó a perder su popularidad y las prioridades de los actores cambiaron del cuerpo al rostro gracias a la creciente popularidad del primer plano (Brannigan, 2010, p.84). El énfasis de la estrategia performativa en el cine vendría a recaer sobre los aspectos diminutos – o en términos de Balázs, micro-fisionómicos – del rostro el cual se convertiría en el mecanismo esencial de la expresividad en el cine mudo. Naremore (1988) plantea que el dispositivo formal del primer plano fue esencial para fomentar el naturalismo y realismo actoral que era apoyado por teóricos como Stanislavski y que además vendría a dominar la producción cinematográfica. En términos generales, este tipo de actuación naturalista busca esconder los dispositivos retóricos del medio, ya sea teatral o cinematográfico. La intención es naturalizar la actuación del actor y hacerla parecer a la conducta “auténtica” del mundo real. El naturalismo actoral está basado en principios de interioridad psicológica, de profundidad emocional, y de la representación de estos dos elementos de manera apenas visible. Es decir, en lugar de presentar gestos de manera obvia, como en la pantomima, en el naturalismo el actor accede a su propia psicología y afectividad para después re-presentarlas en función de su personaje, pero la actividad del actuar como tal no debe ser percibida por el espectador.

Según Vsévolod Pudovkin, Stanislavski creía que el actor debía ser capaz de evitar el *retratar* sus sentimientos y debía más bien transmitir toda la plenitud del contenido de la imagen actuada en un momento de “comunidad casi mítica” (Naremore, 1988, p.40). Para Stanislavski, entonces, el gesto de la actuación teatral y la pantomima era un problema ya que este evidencia de manera obvia el acto de retratar un sentimiento y dificulta la actuación transparente. El cine, con su primer plano, es el medio perfecto para solucionar este problema porque permite crear lo que Stanislavski denomina “momentos sin gesto” (Naremore, 1988, p.39). “En el primer plano,” dice Pudovkin, “se prescindir completamente del gesto, en la medida en que el cuerpo del actor simplemente no se ve” (Naremore, 1988, p.40). El primer plano ayuda a deshacerse de las gesticulaciones exageradas del antiguo paradigma actoral para dar lugar a la actuación enfocada en la interioridad emocional y el uso del rostro como su ventana. El método de Stanislavski, en términos generales, intenta esconder el acto del actuar y el medio de representación para así lograr que los espectadores logren identificarse con el personaje ficticio.

A medida que empezó a surgir el sonido en el cine, y al aumentarse el dominio de la narrativa dentro de la producción cinematográfica, la actuación naturalista se convertiría en el

paradigma dominante en el cine del siglo XX. Janet Steiger (1985) señala que a partir de la década de 1910 empezó un cambio hacia la retórica del realismo psicológico en Hollywood, cuando la industria pasó a un modo de producción centrado en el director y en producir largometrajes dramáticos. El cine narrativo requiere un tipo de actuación que fomente la suspensión de la incredulidad del espectador y que además sostenga la ilusión de los eventos cinematográficos. Si el actor muestra su acto de actuar, este rompe el espejismo del evento cinematográfico, interrumpe el flujo de la narrativa y distancia al espectador de la identificación. La actuación naturalista y el cine narrativo fueron aliados sobre todo en la producción cinematográfica norteamericana donde el afamado *Actors Studio* utilizaba el *Método* para enseñar este tipo de actuación. En Hollywood, actores como Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Jane Fonda y muchos otros harían de este método uno de las estrategias actorales más populares del siglo XX.

La actuación de Chaplin, basada en el gesto exagerado, aparece casi como un contraplano formal al método de actuación naturalista. En lugar de acceder a su interioridad emocional por medio del rostro, Chaplin se concentra en las gestualidades exageradas de su cuerpo para crear sus personajes. Para Chaplin era menos importante crear una identificación espectral que forzar que el espectador se fijase en las oposiciones de cuerpos en sus planos. Además, como se ha argumentado, los dos momentos musicales de *Modern Times* tornan su mirada hacia el “placer de transformar la realidad” como dice Brecht, en lugar de intentar reflejarla. En su época, Brecht ya atisbaba un potencial de interrupción de la realidad en las estrategias performativas de Chaplin. Paul Flaig (2010) traza esta influencia que Chaplin tuvo en Brecht y sobre todo hace una analogía entre los *gags* cómicos de Chaplin y el término *gestus* que Brecht empleaba en relación a la actuación de su teatro épico. Para Brecht las actitudes sociales son expresadas a través de gestos lingüísticos, físicos, y musicales. El *gestus* son aquellas pequeñas unidades de expresión que intentan representar un significado social más grande. Este significado solo surge cuando el gesto entra el campo social, así que cuando el contexto es removido solo permanece el gesto puro, que no es más que una especie de absurdo sin sentido. Esta es la operación esencial del baile en la fábrica de Chaplin y también de su interpretación musical al final de *Modern Times*. Chaplin el actor asume una estética actoral proto-Brechtiana, un actor épico antes de que Brecht esquematizara este término. Entonces, el gesto de Agamben y el *gestus* de Brecht tienen similitudes claras. Ambos conceptos conciben al gesto corporal como una ventana a la esfera política. Para Agamben el gesto como medio puro pertenece inevitablemente al ámbito político porque este es el ámbito de los medios. Para Brecht, el gesto es aquellos procesos corporales donde coagulan los procesos y relaciones

históricos de la sociedad. Sin embargo, hay una diferencia conceptual clave entre estos dos términos: el gesto de Agamben se confina puramente al ámbito de los medios, mientras que el *gestus* de Brecht funciona más bien como un medio hacia un fin. Este fin sería el de fomentar una mirada crítica hacia la sociedad.

“El actor épico está distraído,” escribe Flaig (2010), “actuando como un conejillo de indias fordista que ya ha hecho los movimientos muchas veces. Cuanto peor hace el actor en conectar el ego con la acción deseada, más visible es el contexto y la construcción del gesto. Cuanto más automático sea un gesto, más histórico aparecerá” (p. 10). Charlot toma la acción productiva de una fábrica industrial y extrae de ella el componente mínimo, el gesto. Cuando Chaplin después re-sutura el gesto, ya no a la producción sino al baile, el actor muestra que este movimiento no es esencialmente productivo sino que su significado es construido a través de relaciones sociales, institucionales, y corporales. Chaplin exhibe los procesos y relaciones que coagulan alrededor de un gesto físico porque el director-actor constituye su plano alrededor de relaciones y contradicciones, y no de elementos aislados. El significado de los signos y símbolos del plano Chapliniano de *Modern Times* no está premeditado sino que siempre está siendo constantemente negociado por los elementos que constituyen el plano. La escena de la interrupción de la productividad en la fábrica está constituida a través de un juego infantil de contradicciones y antinomias rítmicas, cinéticas y corporales. Aunque Chaplin utiliza personajes que a primera vista parecen arquetipos, estos cuerpos que inundan el encuadre chapliniano siempre son contingentes a las relaciones de los diversos elementos del plano. Es así como un mismo gesto puede significar dos cosas distintas, como un personaje puede ser un vagabundo un instante y un caballero el siguiente, como un movimiento es acto productivo en un plano y gesto no-productivo el siguiente. El aspecto relacional de los movimientos, gestos, y ritmos de los cuerpos precede la creación de un sujeto o personaje, del Ego. Es un mecanismo esencial del teatro épico de Brecht quien sugiere que “el personaje surge del establecimiento de relaciones con otros personajes” (Brecht, 2010, 267).

Aunque Brecht le adjudica al sistema de Stanislavski una cualidad progresista por introducir personajes proletarios al cine, él critica su tendencia a inducir “a toda costa la identificación.” Brecht escribe, “había que inventar una rebuscada pedagogía para que el actor ‘no se saliera de su papel’, y para que no sufriera perturbaciones el contacto sugestivo entre él y el espectador.” Para Brecht estas perturbaciones de la identificación espectral son la base del teatro épico, a esto le llama el efecto distanciador. El efecto distanciador es una técnica mediante la cual se distancian los procesos representados y se exponen los medios como medios, con el fin de fomentar una actitud analítica y crítica del espectador frente al proceso



representado. En otras palabras, el efecto distanciador debe convertir objetos, relaciones y gestos comunes en instancias sorprendentes e inesperadas. Según Brecht (2010) se debe mostrar claramente el acto de actuar y se debe neutralizar la tendencia del público a embarcarse en identificaciones e ilusiones. Como el *gestus*, el efecto distanciador hace que algo común se vuelva extraño para así poder entender las contingencias históricas y sociales que crearon el objeto.

En cierta medida, el efecto distanciador se puede entender como una interrupción en los procesos de significación narrativa. A partir de este se interrumpe el flujo causal y lineal de la historia que se desea contar para más bien fijarse en los mecanismos mediante los cuales se cuenta la historia. Sin embargo, esto no se refiere meramente a desplazar el énfasis del fondo a la forma. La intención del efecto distanciador no es simplemente admirar los mecanismos del dispositivo en un esteticismo o formalismo solipsista. Brecht (2010) escribe “en la estilización, el gesto y el tono ‘significan’ ‘algo’ (miedo, arrogancia, compasión)... surge una escritura con signos completamente abstractos y la representación del cuerpo humano se vuelve esquemática e inconcreta” (p.165). El efecto distanciador no es estilización porque este intenta señalar el gesto en su medialidad, en su capacidad de ser un medio de comunicación, para después usarlo como crítica de la sociedad. Por el contrario, en la estilización se examina la forma para esquematizar sus significados, para crear códigos de significación, que permanecen dentro del texto y no asumen una mirada crítica de la sociedad. Este tipo de operación es similar a la de Delsarte, quien se enfocaba en los gestos del cuerpo para codificarlos y no para señalar su medialidad o para criticar el régimen dominante de gestualidad burguesa.

Es crucial entender la actuación de Chaplin como una actuación que toma el gesto para enrarecerlo y detener la productividad. Chaplin aliena el gesto pero no para esquematizarlo hacia otro significado, como hace Delsarte, sino para salir del texto hacia la esfera de los medios, o sea la esfera ética según Agamben. Chaplin opera en una zona de indeterminación en la cual juega con el efecto distanciador: en *Modern Times* hay momentos de distanciamiento y de interrupción del flujo narrativo pero en el resto de la película se mantiene el aspecto de ilusión. Como en *A Nous La Liberte*, la artificialidad y teatricalidad del momento musical se oponen a la naturalidad del flujo narrativo del resto de la película. La exageración e inverosimilitud que usualmente se le atribuye al género musical irrumpen en el género narrativo para producir momentos donde la suspensión de la incredulidad es imposible y la imagen se revela en su cualidad de imagen. Chaplin y Clair se asemejan a ese niño de Lyotard quien, al encender la cerilla, disfruta de un tipo de diversión que gasta energía y pierde el tiempo. Aunque, estos textos nunca escapan completamente el flujo narrativo, y en gran medida

sus momentos musicales están fuertemente anclados en él, *À Nous La Liberté* y *Modern Times* está inundados de una poética improductiva que utiliza la música, el baile, y el cuerpo para crear pequeños momentos de divertimento. Estos divertimentos efímeros se incorporan en el todo de la película pero a la vez lo interrumpen: detienen el movimiento linear y lo hacen jugar aunque sea por unos segundos. Es un gesto cinematográfico que detiene la realidad por un segundo y la mira asombradamente por unos instantes. Como dice Brecht (2010) “cuando los niños juegan a ser adultos no solo nos enteramos de cosas sobre los niños... allí donde los niños se disfrazan y hacen esfuerzos especiales, allí aparece la imagen de los adultos” (p.164).

Además de su capacidad de distanciar al público por unos momentos, las estrategias actorales de los momentos musicales de estos dos textos también se apoyan en la infantilización de los cuerpos. Según el cineasta y escritor Sergei Eisenstein, esta óptica infantil le permite a Chaplin capturar las manifestaciones de la vida como en un ataque de risa. Eisenstein (2010) escribe: “Chaplin ve los acontecimientos más inusitados, más penosos y más trágicos a través de los ojos de un niño que ríe” (p.14). Y en realidad es muy cierto que la mirada de Charlot es similar a aquella de un niño que ve algo por primera vez. Pero merece la pena agregar al argumento de Eisenstein que además de poseer una óptica infantil, Charlot no solo mira el mundo como un niño sino que navega el espacio físico e interactúa con otros cuerpos (y la realidad) como un niño. Esta infantilización del movimiento se puede entender casi como una articulación de una fenomenología infantil. En su actuación en *Modern Times*, Chaplin interactúa con el trabajo no solo desconstruyendo el gesto de manera Brechtiana sino que simultáneamente ejecuta una infantilización del cuerpo, ritmo, y sus movimientos para interrumpir la lógica adulta del trabajo. Charlot y Emile tienen en común que ambos se acercan a su trabajo como si nunca antes lo hubiesen hecho, como si fuese la primera vez que deben trabajar, en otras palabras, como niños que apenas entran al mundo laboral.

El niño es una figura interesante porque, en cierta medida, es como un contrapuesto figural del trabajador. Los movimientos del niño de Chaplin y Clair son visiblemente antagónicos a aquellos de los demás obreros de la fábrica. Los planos de la fábrica de estos directores contraponen estas dos maneras de moverse en el mundo laboral y se hace evidente que este ser-niño es una manera de enfrentarse y oponerse al ser-trabajador. La infancia aparece como un espacio, tiempo, y fenomenología pre-laboral, como una figura Otra donde los gestos, movimientos, y ritmos aún no han sido asimilados por la lógica de la productividad. No es coincidencia que el niño de Lyotard sea quien ejecuta los movimientos estériles que el cine narrativo usualmente excluye y elimina. Pero esta figura pre-laboral del niño no muestra una forma de moverse en el mundo a priori o completamente independiente del adulto que labora.

Como la cerilla que se agota, los movimientos otros del niño ya se han empezado a agotar en el momento que se ejecutan. Ya sabiendo que sucederá – que pronto el será un trabajador – estos niños de Chaplin y Clair hacen un último baile frenético a modo de ritual, a modo de último llanto. El niño como figura y la poética infantil de estos directores son una respuesta a, y están inextricablemente conectados con, el nihilismo de los movimientos, gestos, y ritmos de la productividad. El niño no es ente real sino una fenomenología fantástica y a la vez contestataria; es una manera de buscar formas otras de moverse que logren detener e interrumpir la productividad.

### **Estrategias formales del cine del gesto**

Al construir planos basados en la contraposición de movimientos y gestos, de planos que confrontan al niño con el trabajador, estos directores muestran algo crucial acerca de los esfuerzos anti-productivos y anti-narrativos de sus películas. La introducción del momento musical no es una interrupción total de la productividad ni de la narratividad sino un fenómeno que tiende a esta detención, a esta infantil manera de moverse pero que sabe que tendrá que madurar y asimilarse a la productividad. Si la imagen cinematográfica narrativa contiene una dualidad entre acción productiva y gesto puro, la poética infantil de estos directores intenta acercarse al componente de gesto puro como si fuese un límite matemático hacia los cuales se puede aproximar y tender, pero con los cuales nunca podrá converger completamente. Tal vez la única manera de converger por completo sería deshacerse de la narración e introducirse en el campo del cine experimental, como señala Lyotard. Sin embargo, Lyotard también vislumbra ciertos elementos formales que pueden hacer que el cine narrativo tienda hacia el *Acinema*, hacia una imagen cinematográfica que tiene más de gesto y menos de acción.

Aunque Eisenstein elogió la óptica infantil de Chaplin, su propio acercamiento fílmico a la actividad productiva difiere bastante. En *La Huelga* (Stachka, 1924), Eisenstein produciría una de las primeras ficciones narrativas alrededor de la actividad del trabajo. Más de diez años antes del estreno de *Modern Times*, *La Huelga* muestra una huelga de trabajadores y la subsecuente supresión violenta de esta en una escena mítica donde el director expondría por primera vez su uso del dispositivo del montaje. Esta película es distinta a *A Nous la Liberte* y *Modern Times* de muchas maneras. Haciendo parte de un cine revolucionario soviético, la película de Eisenstein elogia las virtudes de la comunidad y de una clase proletaria unida, muy diferente del individualismo de la figura de la oveja negra que abre la primera escena de *Modern Times*. Además, Eisenstein muestra la relación entre cuerpo del obrero y la actividad productiva de manera casi opuesta: mientras Chaplin y Clair interrumpen el trabajo con un

baile infantil los obreros de Eisenstein responden a este por medio de un suicidio. Es decir, mientras estos dos directores occidentales utilizan la movilización excesiva para interrumpir, Eisenstein lleva el cuerpo al otro polo: la inmovilización total del cuerpo por medio del suicidio. En *La Huelga*, esta interrupción de los procesos productivos por medio de la detención absoluta del cuerpo es el detonante de una huelga obrera. De nuevo, el cuerpo se revela como el medio de la acción productiva pero también del gesto puramente medial, esta vez, a través de su detención.

Lyotard (1978) percibe estos dos polos opuestos de la inmovilización y el movimiento excesivo como los lugares en los que el cine “deja de ser una fuerza ordenadora, y este produce simulacros verdaderos, es decir vanos, e intensidades dichosas en lugar de objetos productivos o consumibles” (p.54). Para Lyotard, es en el cine underground y experimental donde se manifiestan claramente estas dos antípodas del cuerpo. Sin embargo en el cine narrativo de estos tres directores también se entrevén estos polos, así sea de manera parcial o efímera. Lo que une estos tres textos no es simplemente su intervención en el cuerpo para llevarlo a estos límites, sino que además este gesto aparece en el plano cinematográfico de manera conflictiva, siempre en oposición a los movimientos del resto de los cuerpos. Josep Torrell (2014) señala que *La Huelga* es un texto que exhibe gran innovación formal en su uso del picado y el contrapicado, el cual prácticamente no se usaba en las películas de entonces. “La ‘variedad’ de un plano con el siguiente daba una fuerza inusitada al montaje” (p.82). escribe Torrell acerca del mecanismo oposicional que vendría a caracterizar el cine de Eisenstein. La fuerza emancipadora de estos momentos de musicales de movilidad excesiva o momentos de inmovilidad total reside en su capacidad de oponerse a la lógica dominante. En este caso, la lógica dominante siendo la lógica de productividad y causalidad narrativa.

Agamben y Lyotard proponen dos maneras distintas de acercarse formalmente a estos límites. Para Agamben están la repetición y la detención, ejemplificadas en el cine de Guy Debord. Lyotard, por su parte, escribe que “las artes de la representación ofrecen dos ejemplos simétricos de estas intensidades, una donde aparece la inmovilidad: el *tableau vivant*; otro donde aparece la agitación: la abstracción lírica” (p. 57). El *tableau vivant* es aquel recurso mediante el cual los cuerpos del plano son configurados como la imagen de una pintura, como un grupo de cuerpos silencioso e inmóvil. “En lugar de formas buenas, unificadas y razonables propuestas para la identificación, la imagen daría lugar a la más intensa agitación por medio de su fascinante parálisis” (Lyotard, 1978, p.58). Por su parte, la abstracción lírica “emerge de cualquier proceso que deshaga las formas hermosas del movimiento cinematográfico...está bloquea la síntesis de identificación y frustra las

instancias mnésicas” (p.59). Un elemento particular de estos dos polos de movimiento es que ambos funcionan para bloquear los procesos de identificación del espectador. Como las estrategias performativas de Brecht, las estrategias del cuerpo fílmico de Lyotard intentan esquivar la identificación para más bien dar lugar a una percepción de la imagen por sí misma. Es decir, la dimensión ética del gesto puro y la instancia política del nihilismo de los movimientos coinciden con las estrategias actorales que Brecht proponía. Esto no quiere decir que esta sea la única expresión actoral del gesto de Agamben (quien señala la estética Debordiana) o del anti-nihilismo del movimiento de Lyotard (quien mira hacia el cine experimental). Pero si es cierto que en cuanto al cine narrativo del trabajo, Brecht ha sido una inspiración estética evidente para poner un alto al dominio del productivismo.

### **Dos límites del cuerpo: detención y momento musical en el cine moderno**

Aunque tal vez ni Lyotard ni Brecht percibían el baile ni el momento musical como abstracción lírica o efecto distanciador, es cierto que el cine si ha aprovechado estos momentos para cumplir funciones similares. El cine moderno supo aprovechar las capacidades del cuerpo humano y el cuerpo fílmico para proponer bailes y momentos musicales que interrumpirían la productividad y el trabajo. Entonces, el cine del periodo postguerra ofrece un campo bastante fértil para las consideraciones del cuerpo como arma para detener la productividad. En términos general, los cines modernos europeos y norteamericanos se caracterizaron por su experimentación con las capacidades formales del dispositivo fílmico y por su rechazo de los paradigmas primordialmente hollywoodenses que buscaban esconder el funcionamiento del dispositivo. La influencia de Brecht se haría evidente en el trabajo de directores como Jean-Luc Godard quien rompería literalmente cuerpo fílmico literalmente en *Numéro deux*, o quien detendría la fábrica para mostrarla en una especie de tableau vivant en *Tout Va Bien* (1972). Fue durante esta época que aparecería *El Angel Exterminador* (1962) de Luis Buñuel con sus mecanismos de repetición para confundir al espectador y romper la unidad lineal del flujo narrativo, o cuando, a través del suicidio y la detención, Ousmane Sembene denunciaría la cuasi esclavitud del trabajo doméstico de las mujeres africanas en Francia en *La Noire De...* (1966). Aunque la influencia de Brecht en Godard es evidente y provechosa durante esta época aparecieron películas que utilizarían estos mecanismos pero los llevarían afuera de la fábrica.

Algunos cineastas aprovecharían el espíritu de una época contestataria y revolucionaria que tornó su ojo crítico no solo a las clases capitalistas sino a todas las instituciones que componían la sociedad. Los nuevos feminismos cuestionarían la exclusión de las trabajadoras

domésticas e informales de las categorías tradicionales de clases obreras, mientras las escuelas postcolonialistas por su parte criticarían la construcción de esta clase a través de la exclusión de los inmigrantes. En Italia, el movimiento marxista del autonomismo cuestionaría la noción del trabajo mientras en Francia Raoul Vaneigem (1983) del Situacionismo Internacional escribía “se reversa la perspectiva del poder al devolver al placer la energías que el trabajo y el constreñimiento le ha robado... tan seguro como el trabajo mata el placer, el placer mata el trabajo”<sup>4</sup> (p.16).

En el año 1968, la cineasta belga Chantal Akerman realizó su primera obra cinematográfica, el cortometraje *Sauter Ma Ville*. Una joven Chantal Akerman, con apenas 18 años, protagoniza la película que muestra a una mujer haciendo sus labores domésticas de manera bastante particular. El año de 1968 tiene valores históricos casi míticos para la lucha revolucionaria obrera. Entonces, *Sauter Ma Ville* parecería un texto inadecuado para enfrentarse a esta época, no obstante, Akerman ejecuta un gesto feminista cuando muestra que el trabajo no se hace solo en la fábrica, sino que la mitad de la población también trabajaba en los hogares del mundo. Durante la película, el personaje de Ackerman hace la cena, limpia el piso, los platos y las paredes pero todo de manera desorganizada, caótica, infantil y casi demente. En cierta medida, la actuación de Ackerman recuerda al Charlot de Chaplin en su forma inmadura de moverse en su espacio laboral y en la manera en que ambos utilizan los gestos inadecuados en el momento adecuado y viceversa. Por ejemplo, antes de lavar el piso de la cocina, Akerman se pone su abrigo de cuero y una pañoleta en su cabeza con mucho cuidado, como si se estuviese preparando para salir de la casa a una fiesta o una reunión ociosa entre amigos. Después de vestirse, la cámara temblorosa y desanclada persigue a este personaje quien, en lugar de salir, vuelca todas las ollas y utensilios de cocina al piso y empieza a lavar todo este caos de objetos y el piso.

Akerman empieza a realizar las mociones y gestos de limpiar la cocina pero tras el desorden que ha creado solo hay un pantano de ollas y líquidos de limpieza que poco ayudan a limpiar la cocina. Las acciones de esta mujer parecen cada vez más inútiles y fútiles. A la sazón, se hace claro que su intención no es limpiar el piso sino meramente jugar como una niña con los instrumentos y los gestos con los que habitualmente se lleva a cabo este fin. Akerman se deshace del fin (lavar el piso) y entonces queda solamente el medio (los gestos mediante los cuales se lava el piso). Akerman interrumpe la acción productiva doméstica y, en su repetición frenética, la reemplaza con el gesto sin fin de mover las escobas y trapos con sus brazos.

---

<sup>4</sup> traducción propia del ingles

Akerman elabora los movimientos laborales sin vistas a un fin ya que en realidad solo termina dejando el piso más sucio. El trabajo ya no aparece como fin en sí mismo sino que sus gestos son revelados como medios. Después, el personaje empieza a lustrar sus zapatos pero en lugar de llevar a cabo su labor de manera productiva, ella empieza a lustrar sus piernas y a repetir la oscilación de sus brazos una y otra vez. La productividad es entorpecida y en su lugar encontramos un momento de ocio y juego, en el cual el personaje explora que puede hacer su cuerpo cuando no está limitado al trabajo doméstico. Las labores domésticas más mundanas adquieren un grado de extrañeza que sirve para revelarlos en su cualidad de medio o de imagen.

*Saute Ma Ville* esta colmada de musicalidad y baile. Desde el principio, el espectador se encuentra con el canto enloquecido de Akerman, el cual se asemeja más a los balbuceos sin significado de un infante que a las articulaciones lingüísticas de un adulto. Como Charlot en el bar, Akerman utiliza la musicalidad y el canto pero los aprovecha por sí mismos y negándoles la dimensión de significado o palabras claras. Este canto y tarareo continúan durante el curso del cortometraje y al final encuentran su apoteosis explosiva. Tras “terminar” sus labores domésticas, Akerman empieza a bailar y esparcir un líquido por su cara. Es un baile frenético y sin sentido que no sigue ningún ritmo musical y solo obedece al ritmo de su risa y tarareo. En el siguiente plano, se ve al personaje por medio de la reflexión de un espejo, y acá ella cesa su baile para inmovilizar su cuerpo completamente. El cuerpo descansa quieto acostado sobre la estufa mientras una llama de fuego sisea, y entonces, la directora corta a un plano completamente negro a la vez que suena una explosión. Por medio de esta elipsis, Akerman evita representar la explosión pero ya es evidente que este personaje no era tan infantil como pensábamos y en realidad tenía planeado suicidarse desde el momento que la conocimos. En estos últimos minutos Akerman juega con los dos polos del movimiento del cuerpo: la actriz-directora primero hace que su cuerpo se mueva excesivamente y sin sentido a través de su particular baile para luego inmovilizarlo por completo en su suicidio.

Akerman contrapone gestos infantiles, caóticos y anti-productivos con las acciones supuestamente adultas y productivas de la ama de casa. En su capacidad de joven adulta, Akerman la actriz incorpora en un solo cuerpo humano las contradicciones de dos fenomenologías: pre-laboral y laboral. La imagen de esta película está llena de tensiones y oposiciones. Además de esta oscilación del cuerpo entre los dos polos de movimiento, el plano como tal se mueve temblorosamente en ocasiones pero en otras se detiene para mostrar a la actriz en su plenitud. La directora acá no tiene ninguna pretensión de perpetuar la ilusión cinematográfica sino que más bien hace mover el plano para llamar la atención a la operación representacional del aparato cinematográfico. La actriz no intenta crear momentos de

identificación con el público sino que se rehúsa a modular cualquier palabra legible que denote interioridad psicológica. *Saute Ma Ville* es la articulación del gesto puro, del hacer evidentes los medios de comunicación y significación por si mismos de la manera más modernista y Brechtiana pero también de llamar la atención a lo absurdo de la condición obrera de las mujeres.



Akerman reitera su crítica gestual de las ideologías de feminidad y de la productividad doméstica en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Esta película, la cual se ha convertido en un texto icónico del cine feminista, transcurre durante tres días en la vida Jeanne Dielman, una ama de casa y trabajadora sexual interpretada por Delphine Seyrig. Como *Saute Ma Ville*, *Jeanne Dielman* se interesa por la domesticidad y la cotidianidad de esta clase obrera invisible y sobretodo intenta examinar el carácter gestual y corporal de esta labor. Si en el cortometraje Akerman se valía de la tensión entre polos del movimiento y la futilidad del gesto, en este largometraje la directora apela a la duración y la extensión excesiva del tiempo para abstraer la acción productiva y convertirla en gesto. Con una duración total de casi cuatro horas, *Jeanne Dielman* está compuesta de escenas estáticas en las cuales Delphine Seyrig ejecuta las labores más mundanas como pelar una patata o cocinar un pedazo de carne. En este caso, Seyrig se acerca al gesto de manera minimalista, ya no a través de exagerados bailoteos como Akerman en *Saute Ma Ville* sino más bien haciendo hincapié en la pequeñez y repetición de la acción productiva doméstica. En un escena, por ejemplo, Akerman muestra a la protagonista pelando una patata por bastantes minutos. La cámara estatica se niega a enfatizar ningún elemento y la actriz, concentrada en su labor tediosa, repite el gesto de pelar una y otra vez. Por medio de esta repetición y de una duración excesiva, Akerman cuestiona y ralentiza los ritmos del cine clásico y además hace extraños estos gestos que componen el cocinar. Mientras en *Saute Ma Ville* se elimina el fin del trabajo a través de una inutilidad absurda, en *Jeanne Dielman* el fin desaparece mediante una acción tan prolongada que pareciese que nunca acabará, que no llegara a su fin. El espectador se enfrenta al medio de producción por sí mismo.



En esta película, la duración sirve como un mecanismo alienante que además de exponer el gesto alarga y deforma el cuerpo fílmico. Akerman, Chaplin, y Clair utilizan estrategias actorales similares para llevar el cuerpo de la actriz a circunstancias extremas o hacia los límites de sus capacidades, pero acá Akerman redobla esta noción y la transporta al cuerpo fílmico. Es posible que Akerman tuviese intenciones realistas en este texto pero también es posible observar como la directora intenta intervenir en esta realidad. Al alargar el tiempo fílmico, Akerman distancia al espectador quien ya no mira una acción productiva sino un gesto abstraído a su más mínima expresión. Si Brecht tiene razón y esta distanciaci3n incita al espectador a enfrentar el mundo con ojos distintos es posible ver como Akerman cambia nuestra percepci3n del trabajo dom3stico y nos interpela a modificar estas condiciones. Es cierto que Chaplin ya experimentaba con los ritmos del cuerpo fílmico jugando con el n3mero de encuadres por segundo (gracias a la falta de sonido) pero esta intenci3n es aumentada en la tradici3n de un cine moderno que buscaba oponerse a las l3gicas m3s tradicionales del cine cl3sico. Gilles Deleuze (2009) hace una de las esquematizaci3n m3s famosas de esta transici3n de paradigmas con sus dos t3rminos de “imagen-movimiento” e “imagen-tiempo.” El primero – asociado con el cine cl3sico – opera a trav3s de una cadena de im3genes, sometiendo los cortes a esta cadena. Este esquema intenta crear una continuidad de movimiento utilizando cortes que encadenen linealmente, o al menos racionalmente, los eventos de la narraci3n. Por su parte, la imagen-tiempo es asociada con el cine moderno de las nuevas olas y neorrealismos europeos, en los cuales cada plano ser3a capaz de tener su propia temporalidad y de existir aisladamente al desencadenamiento de los planos.

Dentro de esta tradici3n moderna, pero del otro lado del Atl3ntico, aparece otro director que se interesa por la duraci3n del plano, por la domesticidad y por las capacidades que tiene el cuerpo para interrumpir los reg3menes dominantes. A primera vista, John Cassavetes parece una figura inadecuada, o por lo menos sorpresiva, en una constelaci3n interesada por una performatividad artificial que distancia al p3blico. El cine de este director estadounidense usualmente se asocia con la autenticidad, la intimidad y la improvisaci3n, las cuales recuerdan m3s bien al m3todo de Stanislavski. Sin embargo, el director ha rechazado este sistema de actuaci3n, ya que de hecho, 3l rechaza la sistematicidad de cualquier estrategia performativa. Para Cassavetes, cada interpretaci3n se debe moldear de acuerdo a sus necesidades particulares y no ajust3ndose a un m3todo generalizado. En consecuencia, el plano promedio de Cassavetes es un plano en el cual pareciese que el cuerpo fílmico se detiene para tomar un descanso; los personajes fluyen y se comunican entre s3 bajo sus propios ritmos, como si no hubiese que continuar con el movimiento hacia delante de la narrativa.

En *A Woman Under the Influence* (1974), el director estadounidense ingresa al seno doméstico de una familia de clase obrera, en la cual Nick (Peter Falk) trabaja en una mina mientras Mabel (Gena Rowlands) se encarga de las labores domésticas y de criar a sus hijos. Esta película representa los cambios que el cine experimenta durante esta época de revolución representativa porque se interesa menos por utilizar las acciones productivas de los personajes para llevar a cabo las causas y efectos, y más bien se enfoca en la duración pura, en un pasar del tiempo que no está sujeto a la acción productiva sino a la gestualidades de los cuerpos dentro del encuadre. Rowlands es la pieza esencial que hace de *A Woman Under the Influence* una obra de increíble intensidad emocional. Mabel es una mujer bajo la influencia de alguna enfermedad mental o de una neurodiversidad que nunca se especifica pero que trastorna su manera de moverse y de ver el mundo. Mabel se mueve de manera torpe y exagerada, sus gestos nunca encajan con los de una trabajadora doméstica y se parecen más a los de sus hijos.

Esto se hace evidente en la escena que Mabel organiza una fiesta infantil en su hogar. La escena inicia con un tono de extrañamiento. Cuando arriba el único niño invitado con su padre, Mabel tercamente coerce al padre para que se quede, “¿está un poco incómodo, verdad?” dice Mabel y le agarra la mejilla. En el siguiente plano, Cassavetes nos lleva al patio de la casa donde el hombre, aun mas incomodo que antes, le pregunta a Mabel “puedo tomar él te ahora?” a lo que ella responde “que se joda el té,” y entonces empieza a sonar *El lago de los cines* de Chaikovski en la radio. En esta interacción, Cassavetes proporciona dos alternativas al curso de los eventos. Primero, Mabel podría ir a traer el té y comportarse como una anfitriona y ama de casa productiva, es decir, podría ejecutar las acciones productivas propias de su trabajo: asegurarse que todos estén cómodos, proporcionar bebidas, etc. La otra opción es una interrupción de esta productividad: en lugar de llevar a cabo estas acciones productivas Mabel decide bailar este ballet con los niños. Acá surge un plano bastante sugestivo: el hombre está parado completamente quieto mientras a su alrededor los cuerpos de Mabel y los niños bailan. Es una contraposición esplendida de los cuerpos dentro del encuadre en la cual Cassavetes asocia visualmente a Mabel con la infancia y con los movimientos inútiles, es un plano construido, de nuevo, a través de contraposiciones y oposiciones entre los movimientos y ritmos de los cuerpos.

Después de esto, Mabel y los niños entran a la cocina donde Cassavetes vuelve a ofrecer dos alternativas. Mabel dice “ahora tenemos dos opciones: podemos hacer los deberes... o podemos disfrazarnos.” Teniendo en cuenta la sensibilidad juguetona e improductiva de Mabel la respuesta es obvia, y mientras los niños van a buscar disfraces, Mabel sale de nuevo al patio donde está el hombre todavía parado en total quietud. Como Akerman en *Saute Ma Ville*, Mabel

empieza a tararear el ritmo del *Lago de los Cisnes*, a hacer piruetas y a mover sus manos como si fuese una bailarina de ballet. Mientras Mabel baila, la cámara se desplaza de manera horizontal para perseguir su movimiento y después hay un contraplano del hombre quieto mirando a Mabel y la cámara acá imita su quietud. Un plano y contraplano que de nuevo pone en términos visuales los polos del movimiento, los conflictos del cuerpo fílmico, y la noción de dos alternativas que Cassavetes ya ha señalado. La actuación en Cassavetes no es igual a la performatividad exagerada y artificial de Chaplin, Akerman en *Saute Ma Ville* o los actores de Rene Clair. En las escenas largas y lentas de Cassavetes, Rowlands apela a la improvisación y la espontaneidad no para crear momentos realistas o de identificación, sino para más bien moldear el cuerpo de su personaje a través de paroxismos, gesticulaciones inadecuadas, torpezas y movimientos infantiles que tienden a escaparse de la productividad y la narratividad. Como Chaplin, Cassavetes primero posiciona sus cuerpos y sus términos visuales antes de construir egos e identificaciones.



La proeza actoral de Rowlands vuelve a hacerse evidente en *Opening Night* (1977) también dirigida por Cassavetes, quien tiene además un rol secundario. En esta película, Rowlands interpreta a Myrtle Gordon: una actriz de teatro que está en medio de los ensayos para una nueva obra. Pero tras presenciar la muerte de una joven, Myrtle se trastorna y empieza a cuestionar su habilidad para actuar, o en otras palabras, para trabajar. En una escena, Myrtle y Maurice (el personaje de Cassavetes) ensayan una escena de teatro en la que él le debe dar una bofetada. Myrtle colapsa y se tiende en el piso durante cada intento y hace imposible el trabajo de todos los otros miembros del equipo. Mientras esta inmóvil en el piso repitiendo “¡no, no!,” el productor de la obra aplaude pensando que todo es parte de su actuación cuando en realidad la actriz está interrumpiendo su trabajo a través de esta quietud. Cassavetes explota esta confusión espectral entre realidad, ficción y diegesis. Durante el transcurso de la película, el director interrumpe constantemente la ilusión del dispositivo teatral y cinematográfico a partir de efectos meta fílmicos que intentan mostrar la similitud entre el trabajo de un intérprete y la performatividad del día a día. En la película Maurice y Myrtle

solían ser pareja, en la obra en la que actúan juntos son pareja, y en la vida real Rowlands y Cassavetes también eran pareja. Todd Berliner (1999) ha señalado que Cassavetes utiliza esta confusión entre la relación de tres realidades (la realidad de la obra, la de la película, y la del mundo real) para crear una interrupción de la narrativa y prevenir que el espectador sea capaz de identificar si los actores están actuando o no.

Angelos Koutsourakis (2009) señala que esta fisura de la narrativa es un mecanismo brechtiano, ya que mediante esta interrupción metafílmica y performativa, Cassavetes obliga al espectador a participar en la construcción del significado de sus películas. Aquí surge otra característica propia del cine moderno: la interpelación del espectador pasivo para que se vuelva un creador de significado activo. Cassavetes utiliza el estatus de icono de Rowlands y su relación amorosa en la vida real para exhibir el dispositivo como medio de producción de significado. Es decir, Myrtle interrumpe la productividad en su lugar de trabajo (el teatro), y por medio de los elementos metafílmicos del texto, este mecanismo también termina por interrumpir la ilusión y narración de la película. Esto se ve en las escenas donde Myrtle entorpece la obra y ya no solo sus ensayos. Durante la escena de la bofetada, ya no en los ensayos sino en la obra con público, Myrtle se vuelve a tender en el piso y yace allí quieta mientras llora. Maurice le dice “cariño, levántate” pero la actriz continua llorando. Maurice deja el escenario para buscar ayuda y cuando regresa, Myrtle le dice “eres un gran actor, Maurice, no hay que olvidar que esto es tan solo una obra,” y entonces el público irrumpe en un aplauso extático ante esta improvisación de Myrtle. Los tres niveles de realidad se confunden de nuevo en una operación mediante la cual Myrtle hace referencia explícita al dispositivo teatral, lo cual también hace recordar al espectador que “esto es tan solo una película”. Myrtle utiliza las estrategias performativas que ya eran asociadas con Cassavetes – como la improvisación y espontaneidad – para hacer ostensible el dispositivo narrativo e impedir su proceso de producción de significado. Es decir, a través del personaje de Myrtle, el director apela a su propio estatus como texto e icono y lo usa para negar la ilusión del dispositivo e impedir la productividad dentro de la diegesis. En esta escena, el medio de comunicación se ve expuesto en su medialidad, y como Charlot en el bar, el público aplaude.

Cassavetes invoca a Brecht pero modifica sus términos más cruciales. En *Opening Act*, Cassavetes se vale de los mecanismos de artificialidad del medio para distanciar al público pero el director estadounidense complica la relación entre la realidad y el medio de representación. Como indica Berliner, Cassavetes no simplemente niega la oportunidad de identificación sino que niega la posibilidad de identificar que es actuación y que no lo es. Las tres realidades (teatral, fílmica, “mundo real”) convergen de manera que ninguna es

independiente de la otra. Mientras Brecht propone una estética didáctica que distancia al espectador para que después este se enfrente a su realidad, Cassavetes ya indica la imposibilidad de separar la realidad de la representación. En *Opening Night*, Rowlands y Cassavetes no trabajan solamente con sus cuerpos y con el guion sino que también utilizan su status de iconos, de su existencia como textos e imágenes, y las connotaciones que esto conlleva. Ya se entrevén las problemáticas de una sociedad postmoderna donde las imágenes proliferan y donde la acción productiva sería transformada. Ya no es posible entender la imagen y el medio de representación como mero reflejo de un mundo real porque el mundo real está compuesto de imágenes y representaciones. Y por esto mismo, ya no es posible pensar que la acción productiva existe solamente en la base económica, para Myrtle, la superestructura es su ámbito de producción, lo cual vendría a caracterizar una nueva forma de trabajar en el mundo occidental.

Si la época del cine moderno se caracterizó por una perturbación de las ideologías productivistas a través del cuerpo fílmico y de estrategias performativas radicales, quizá nadie lo hizo de manera más extrema que el director alemán Rainer Werner Fassbinder. Mientras el Fassbinder temprano se caracterizó por implementar la teoría de Brecht al cine, el Fassbinder más tardío intento reexaminar esta relación. El director creía que Brecht “hizo pensar a la audiencia. Yo hago pensar y sentir a la audiencia” (Germunden, 1994, p.59). Fassbinder intentaría buscar una manera de trascender el criticismo racional de Brecht para introducir elementos afectivos y emocionales a su cine. Para Fassbinder no era suficiente alienar a la audiencia sin antes interpelarlos emocionalmente al texto cinematográfico. Entonces, Fassbinder encuentra en el melodrama hollywoodense de Douglas Sirk una influencia cinematográfica para alterar la estética fría y distante de sus películas brechtianas.<sup>5</sup> A partir de 1971, las películas de Fassbinder citarían constantemente este género melodramático de manera explícita y formal. Como *Opening Night*, los melodramas de Fassbinder son películas creadas a través de la interacción con otros textos, imágenes y representaciones: son realidades creadas como un mise-en-abyme en los cuales los textos interactúan para crear su propia realidad y no solo reflejar la del “mundo real.” La intertextualidad de los melodramas de Fassbinder señala un espíritu de la época que se valía de otros textos pero que sobretodo reconocía la existencia de un mundo y realidad compuesta por estos textos, imágenes e iconos.

---

<sup>5</sup> *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Katzelmacher* (1969) y *Warum läuft Herr R. Amok?* (1970) son algunas de las películas de Fassbinder que se caracterizan por su actuación brechtiana.

Thomas Elsaesser (1990) cree que la misión anti-ilusionista de Brecht es problemática ya que está basada en una noción de lo real que se ha vuelto obsoleta ante la cultura de medios e imágenes postmoderna. Elsaesser escribe “La televisión, el cine, o la fotografía ya no son medios que reflejan o, como creía Brecht, distorsionan la verdad; en cambio, estos crean eventos” (p.179). En este contexto histórico, los eventos del mundo real de hecho requieren de la espectacularidad y deben ser expresados a partir de estas imágenes para que puedan ser legibles como eventos políticos. Entonces, ya no es posible adoptar una posición afuera de la representación sino que más bien los medios de representación son inseparables de los eventos mismos. El movimiento hacia una estética melodramática e intertextual no debe ser entendida como un rechazo total de Brecht. En realidad, Fassbinder ejecuta una revisión o adición de los mecanismos brechtianos. Como señala Gerd Germunden (1994), el melodrama está basado en una exteriorización del conflicto emocional – a través de la actuación exagerada, música exuberante y escenografía teatralizada – la cual no es muy distinta a la manera en que el *gestus* de Brecht exterioriza los gestos sociales para desnaturalizarlos y cuestionarlos. En otras palabras, tanto el teatro épico como la actuación melodramática hacen énfasis en la artificialidad y teatralidad del medio cinematográfico, entonces en Fassbinder estos dos métodos no aparecen como polos opuestos sino como estrategias complementarias.

*Viaje a la Felicidad de Mama Kusters* (1975) articula esta comunión entre teatro épico y melodrama para criticar la cultura de medios e imágenes de la época. Tras abrir con planos estáticos de representaciones pictóricas de Frankfurt, el siguiente plano muestra las manos de nuestra protagonista repitiendo el mismo gesto una y otra vez, replicando el ritmo de una línea de ensamblaje. Mama Kusters está trabajando desde casa ensamblando piezas de enchufes eléctricos en una escena que recuerda a Chaplin o a Clair en su mecanismo de repetición gestual. Asimismo, esta mujer debe simultáneamente preparar la cena para la familia antes que arribe su esposo de su trabajo en una fábrica de llantas. Entonces, un reportaje radial interrumpe la música diegética: un obrero demente ha asesinado a su supervisor para luego suicidarse en medio de una fábrica química. Toda esta acción es eludida y el espectador, y los personajes, solo interactúan con estos eventos a partir de su texto radial, de su “imagen” mediática. Evidentemente, el trabajador en cuestión es el esposo de Mama Kusters y todo este evento que empieza la película parece una mezcla de *Modern Times* y *La Huelga*. El señor Kusters es el Charlot demente, si este no hubiese encontrado la comedia y el baile como interrupción y hubiese decidido más bien detenerse por completo.



La película cuenta el viaje personal de Mama Kusters tras la muerte de su esposo y se burla de los medios y los distintos grupos políticos que intentan aprovecharse de manera sensacionalista de la imagen del señor Kusters. Como la mayoría de sus filmes, los actores de esta película se acercan a sus personajes a través de artificialidad gestual y de movimientos exagerados o, bien, melodramáticos. Este tipo de actuación que hace referencia a otros textos, pero que también se hace notar, es crucial ya que la película tiene como objetivo hacer una crítica gestual y emocional de una sociedad alemana en la cual la lógica de la imagen mediática se expande por todos los rincones. Esta crítica se evidencia en la escena durante la cual Mama Kusters es invitada a dar un discurso en la sede del partido comunista para pronto darse cuenta que ha sido invitada no por lo que tiene que decir sino por su imagen como la viuda del obrero demente. Mama Kusters se encuentra a un mundo donde los grupos políticos que se suponía la representaban políticamente ahora solo están interesados en representarla mediáticamente mediante el espectáculo. Un mundo donde todo deviene imagen, y el trabajo depende de la habilidad para manipular la imagen y el medio de comunicación.

El cine moderno comenzó un giro para explorar las capacidades aun no agotadas del cuerpo fílmico, un giro que se hace un más claro en el cine contemporáneo. La pregunta de Spinoza de que puede el cuerpo es entonces trasladada también al cuerpo del cine. Y esta pregunta es aún más ética y política que nunca. Si el cuerpo humano era el medio de producción del siglo XX, el cuerpo de la imagen se uniría a este y la combinación de ambos sería el agente productivo y laboral del capitalismo del siglo XXI. Entonces, aquello que este cuerpo híbrido puede hacer es la cuestión misma de que puede la sociedad producir. El conflicto ético alrededor de este cuerpo es una contraposición entre la acción productiva y el gesto no-productivo. El cine moderno de autores como Akerman, Cassavetes y Fassbinder fue crucial para exponer el medio y la producción económica y de significado por unos segundos. La operación esencial del cine sería ingresar a la dimensión del medio puro para detenerse allí por unos segundos, para jugar como un niño y buscar configuraciones del cuerpo y del mundo que no apelen solamente a los regímenes de productividad.

## Capítulo III

### El Cine Contemporáneo y la Interrupción del Imaginario

#### La Condición Obrera en la Contemporaneidad

La última mitad del siglo XX trajo consigo grandes cambios en las relaciones entre clases y en la naturaleza misma de la acción productiva. En el mundo occidental, para la década de 1980, ya era más común ver imágenes de trabajadores sentados detrás de un computador que detrás de una línea de ensamblaje. Muchos autores han intentado describir este cambio paradigmático en nuestras formas de trabajar. De estos esfuerzos conceptuales sobresale la concepción del trabajo material desarrollado por el autonomismo italiano. Maurizio Lazzarato (1996), por ejemplo, fue el primero en acuñar el término de *trabajo inmaterial*, el cual definía como aquel trabajo que produce el contenido informacional y cultural de la mercancía. El trabajo inmaterial no produce carros, ni tornamesas, ni ningún objeto físico. Este trabajo produce información, servicios y otras cosas que no se pueden tocar con nuestras manos – productos inmateriales. En su libro *Multitud* (2005), Michael Hardt y Toni Negri definen el trabajo inmaterial como el trabajo que “crea productos inmateriales como conocimiento, información, comunicación, una relación, o una reacción emocional” (p.108). Estos autores clasifican dos tipos de trabajo inmaterial: uno que es principalmente intelectual y otro que involucra al cuerpo y la mente para la producción de afecciones y sentimientos. Por esto, también surge la idea de trabajo biopolítico para resaltar el aspecto corporal y gestual de este tipo de trabajo.

Este concepto ha sido fuertemente criticado. Por ejemplo, David Graeber (2008) ha criticado la historiografía de este concepto cuando señala que es insostenible afirmar que la mercancía fuese solo material antes del arribo de las industrias de servicio e información. Graeber acude a Marx para afirmar que la mercancía siempre ha sido definida por el contenido inmaterial y de relaciones sociales que esta contiene. Al utilizar una dicotomía de mercancía inmaterial y mercancía material se mistifica el carácter de la mercancía y se borra el progreso conceptual de Marx, quien exponía las mercancías como relaciones sociales y no objetos independientes (Graeber, 2008, p.8). Chaplin ya nos mostraba, en la década de los 1930, que hasta los objetos más materiales siempre han tenido dentro de sí una congelación y coagulación de las relaciones, emociones, y gestos no materiales. Es evidente que ha habido un cambio en la manera en que producimos y como esta producción se organiza, y aunque no se debe exagerar esta transformación tampoco sería prudente ignorarla.



Para los propósitos de esta investigación es crucial examinar la relación ética de la sociedad hacia el trabajo y la productividad. En lugar de intentar precisar de manera definitiva la naturaleza del trabajo contemporáneo vamos a tornar la mirada a las actitudes morales alrededor de la productividad. Kathi Weeks cree que en este contexto contemporáneo la ética del trabajo ha mutado y ahora solicita aún más de los trabajadores ya que ahora intenta reclutar sus fuerzas creativas, relacionales y afectivas. “Si originalmente la ética del trabajo era el medio por el cual los trabajadores ya disciplinados eran entregados a su explotación,” escribe Weeks, “hoy desempeña una función más directamente productiva: donde las actitudes mismas son productivas, una fuerte ética del trabajo garantiza el nivel necesario de compromiso voluntario e inversión subjetiva” (Weeks, 2011, p.5). En esta cita Weeks hace referencia a una situación propia del sector de los servicios y del trabajo afectivo donde las actitudes son parte misma de la producción. En otras palabras, el hacer parecer que uno ama su trabajo hace parte misma del trabajo. En este contexto surge un discurso de “profesionalismo” que funciona como un mecanismo de auto-disciplina y de auto-manejo de las afecciones y actitudes del obrero. Mientras los trabajadores de Chaplin y Clair tenían supervisores que los obligaban a ser productivos, el profesionalismo y la interpelación a ser un trabajador “profesional” llevan al obrero a supervisarse a sí mismo para asegurarse que sus acciones y actitudes son apropiadas. Ya no basta con simplemente ejecutar los gestos y movimientos que llevan a la acción productiva, para ser profesional hay que actuar como si amase llevar a cabo ese movimiento. La acción productiva contrae un elemento performativo mediante el cual el trabajador debe ser capaz de expresar su lealtad a las éticas productivistas mientras lleva a cabo su labor. Mediante sus gestos, actitudes y emociones, el obrero debe ser capaz de significarse a sí mismo como un profesional.

Paolo Virno explora la performatividad en el trabajo contemporáneo a través de la noción de virtuosidad. Virno se vale de la caracterización que Marx hace de los “virtuosos,” es decir los intérpretes o artistas, para concluir que estos se consagran a una actividad que “encuentra en sí su propia realización (es decir, su propio propósito), sin objetivarse en un producto final” (Goddard & Halligan, 2012, p. 184). Como se había señalado al inicio de esta investigación, la ética del trabajo era una ideología y un dispositivo disciplinario que convierte el trabajo en un fin mismo. Lo importante no es aquello que se produce sino producir y ser productivo como bien en sí mismo. La ética productivista pareciese adoptar las actitudes que las personas toman hacia las actividades de expresión personal y artística pero la tergiversan y la transmutan hacia el trabajo. Es una visión del mundo en la que todos los trabajadores son virtuosos, intérpretes y artistas pero sin los beneficios de hacer una labor que le genere a uno

pasión o un tipo de expresión artística. Como se ha señalado, el trabajo no siempre es algo negativo y en algunos casos los trabajadores son capaces de combinar sus pasiones personales con sus procesos laborales. En el contexto contemporáneo, nuestras actitudes y pasiones hacia estas acciones creadoras que ejecutamos diariamente son llevadas a la acción productiva del trabajo. Hoy en día, no basta con cumplir las obligaciones morales de esta ética, ahora también es necesario que el trabajador ponga en escena su acatamiento a la ética productivista y su amor por el trabajo durante cada acción productiva. Para llevar a cabo esta actuación – este rol de “profesional” o “virutoso” – el obrero hace uso de su afectividad, cuerpo, gestos, relaciones, intelecto, textos, iconos y demás elementos que siempre han sido las materias primas del trabajo del interprete y del artista. La lógica y labor del actor penetran en las acciones laborales del obrero. El trabajo contemporáneo puede ser esbozado a través de sus características “inmateriales”, “biopolíticas” y “afectivas” pero también merece la pena mirar sus elementos performativos, sobre todo para los propósitos de esta investigación.

Weeks también señala que este discurso de profesionalismo funciona para extender el trabajo a la vida entera. Para ser profesional y virtuoso es necesario tener el compromiso de cambiar los modos de actuar y de conducta, no solo en el trabajo sino también fuera de él. Dentro y fuera de la fábrica, el obrero debe estar constantemente refinando su identidad e imagen para que coincida con la ética productivista y el discurso del profesional. Cuando el trabajo es entendido no como un solo trabajo sino como una carrera profesional entera, las conductas profesionales se toman no solo la acción productiva sino la identidad misma del obrero. Weeks (2011) escribe que “la relación del profesional con su carrera implica una erosión de los límites temporales entre el trabajo y la vida” (p. 72). Toni Negri llama a esto la subsunción real del capitalismo, la cual define como la hegemonía del capital sin límites. Según Negri (2003) “acá la forma de producción capitalista ha intervenido en y ha ocupado cada espacio de la sociedad. La sociedad como tal ha sido convertida en una fábrica”(p.108). En un contexto donde la hegemonía del capitalismo y la productividad penetran todas las esferas de la sociedad, el poder de la clase obrera como agente político tiende a desvanecer. Cuanto más propende el trabajador a aislarse de sus colegas, a disciplinarse a sí mismo y a poner en escena la ética productivista más despolitiza las relaciones entre la clase trabajadora y la clase capitalista. Entonces nos encontramos ante un paradigma que intenta neutralizar el contenido político y oposicional de la esfera del trabajo, una nueva manera de producir que aprovecha la ética del trabajo para esconder y evitar las oposiciones y conflictos inherentes a estas relaciones laborales.

Al despolitizar las relaciones de producción, el capitalismo contemporáneo busca introducir las lógicas de valor y productividad en la mayor cantidad de eventos y rincones del mundo posible, este busca convertir la realidad entera en una fábrica. Entonces la subsunción real del capitalismo requiere una transformación de la vida política hacia la “nuda vida”. En *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (2010), Agamben distingue entre dos términos de la Grecia antigua: bios y zoe. Bios se refiere a la vida política, la vida en la sociedad, mientras zoe es la vida nuda, ósea la vida “animal,” la vida en sí misma. Por ejemplo, en la Grecia antigua la esfera doméstica pertenecía a zoe, la vida nuda, porque las mujeres y los niños no tenían derechos o deberes políticos. Agamben explica que en la jurisprudencia de la Roma antigua existía un castigo mediante el cual un hombre era expulsado de la sociedad – de la bios – y llevado a la vida nuda, zoe. Al ser excluido de la esfera política, este hombre, el Homo Sacer, puede ser asesinado, aunque no puede ser sacrificado, sin repercusiones. Este hombre solo es incluido en el bios en virtud de su exclusión, el homo sacer viene a ser definido por esta cualidad de otro, de excluido, de chivo expiatorio. Para Agamben (2010), una característica fundamental del estado moderno es que “el espacio de la nuda vida que estaba situada originariamente al margen del orden jurídico va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político...” (p. 19). En otras palabras, el mundo del zoe y del Homo Sacer empieza a volverse el mundo entero y la realidad misma. Las relaciones políticas son despolitizadas y al hombre promedio deviene homo sacer. El estado ya no busca dominar solamente en la vida política sino la vida misma.

Para nuestra investigación es crucial entender que en este contexto contemporáneo una las relaciones del trabajo, las cuales son inherentemente políticas, son despolitizadas y el conflicto es neutralizado para introducir la productividad en la vida entera y para convertir al obrero en homo sacer. Esto no quiere decir que todos los trabajadores pueden ser asesinados con impunidad, sino más bien que mediante esta despolitización de las relaciones productivas, los trabajadores pierden su agencia política. Como Charlot el vagabundo, el obrero ocupa una posición liminal: a pesar de ser trabajadores casuales y de ser perjudicados por las condiciones materiales del capitalismo, el obrero ya no puede acudir a la coaliciones y configuraciones de clase (como los sindicatos y la clase obrera) que intentan combatir estas condiciones porque estas han sido neutralizadas por la fábrica social. En cierta medida se podría comparar la condición del trabajador contemporáneo con la del Charlot como lumpenproletario, esa clase de vagabundos y desempleados del siglo XIX y siglo XX que no pertenecían a la clase obrera pero que tampoco pertenecían a la clase capitalista. En general, el capitalismo y la producción del siglo XXI tiende a atomizar a los trabajadores y a neutralizar sus fuerzas opositivas, y

sus pulsiones de improductividad. Para hablar de la producción y de su interrupción en el cine contemporáneo es crucial tener en cuenta la nueva naturaleza del trabajo, el cual no es necesariamente “inmaterial,” pero que si se caracteriza por la neutralización de la política obrera, la performatividad de la acción productiva y la utilización del cuerpo, los gestos, afectos, identidad, e intelectos del obrero.

### **La interrupción del trabajo y su imaginario en el cine de Lars Von Trier y Claire Denis**

En el contexto neoliberal, postmoderno – o como se le prefiera llamar – el cine ha sido moldeado por estas nuevas condiciones pero también ha surgido como respuesta a estas. Al diluirse la noción de la clase obrera, el cine del final del siglo XX y del siglo XXI parece tener dificultades para crear un tipo de cine laborista de la contemporaneidad. Los cines militantes y los cines políticos de la décadas de los 60s y 70s parecen no tener equivalentes hoy en día donde hay escasos autores que se declaren abiertamente comunistas o marxistas como los Godards, Pasolinis, y Markers de antaño. Sin embargo, asegurar que el cine contemporáneo no ha intentado enfrentarse a los regímenes dominantes de producción sería erróneo. En el Reino Unido directores como Ken Loach y Mike Leigh se enfrentaron directamente a la neoliberalización de ese país por parte del gobierno Margaret Thatcher y hoy en día continúan haciendo películas que ilustran la condición obrera contemporánea.<sup>6</sup> En el continente europeo, los hermanos Dardenne se han interesado por explorar las condiciones de precariedad e inestabilidad de los trabajadores y han denunciado la erosión del estado de bienestar y los derechos que este le brindaba a la clase obrera.<sup>7</sup> Igualmente, Aki Kaurismaki se ha interesado por realizar esta clase de denuncias con métodos más absurdistas y cómicos.<sup>8</sup>

En Estados Unidos, el cine Hollywoodense ha examinado las nuevas condiciones laborales en películas como *The Devil Wears Prada* (2006), *Up in the Air* (2009), o *The Wolf of Wall Street* (2013), pero estos enfrentamientos no siempre han sido políticamente oposicionales. Sin embargo, directores como Kelly Reichardt si se han preocupado por cuestiones de precariedad en el siglo XXI.<sup>9</sup> El cine contemporáneo latinoamericano se ha caracterizado por enfrentarse a las condiciones de trabajo particulares a este contexto, donde muchos trabajan bajo condiciones arcaicas en estas sociedades con gran inequidad económica. La figura de la trabajadora doméstica ha sido retomada en varias películas como *La Nana*

---

<sup>6</sup> Películas como *I, Daniel Blake* (2016) o *Another Year* (2010) sobresalen en este sentido.

<sup>7</sup> *La Promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *L'Enfant* (2005), *Deux jours, une nuit* (2014).

<sup>8</sup> La trilogía proletaria compuesta por *Varjoja paratiisissa* (1986), *Ariel* (1988) y *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990)

<sup>9</sup> Películas como *Wendy and Lucy* (2008) muestran la situación de precariedad en los Estados Unidos.

(2009) de Sebastian Silva, *La Ciénaga* (2000) y *La Mujer Sin Cabeza* (2008) de Lucrecia Martel, *La Teta Asustada* (2009) de Claudia Llosa, *Doméstica* (2012) de Gabriel Mascaro y *Que Horas Ela Volta?* (2015) de Anna Muylaert. En su exploración histórica de la clase obrera en el cine, Julian Casanova escribe que “pese a la desaparición de esa clase obrera histórica, diluida ahora en sociedades con estructuras de clases más complejas y crecimiento del sector terciario, la preocupación por los temas sociales, por la cultura de disidencia y por las experiencias de resistencia de hombres y mujeres, no cesa” (Casanova, 2014, p.26). Entonces, en relación a nuestros propósitos, es necesario examinar cómo esta cultura de disidencia se inserta en la interrupción de la productividad a través del gesto.

Una de las figuras más controversiales y criticadas – en algunas ocasiones con razón – del cine contemporáneo es el director danés Lars Von Trier. Este director ha tenido una relación problemática con la clase obrera, las mujeres y su representación. Por ejemplo, Marta Selva y Anna Sola (2014) señalan que su representación de la mujer obrera en *Dancer in the Dark* (2000) hace uso de un tropo que se fija en el sacrificio o martirio de la obrera como “excusa para la redención y focalización de la centralidad femenina.”(p. 217). Sin embargo la inclusión de esta película es crucial porque contiene una escena que parece casi como una actualización de la escena de Charlot en la fábrica. En ella, el motivo visual de la interrupción de la fábrica por medio del baile aparece explícitamente y con una similitud impresionante a la de Chaplin, lo que sugiere un nexo formal y conceptual entre ambos directores.

*Dancer in The Dark* cuenta la historia de Selma Jezkova, una emigrante checa – interpretada por la cantante Björk – que se muda con su hijo a Estados Unidos en 1964. Selma trabaja en un fabrica industrial fabricando contenedores metálicos, pero su labor se dificulta debido a una enfermedad hereditaria que le ocasiona una ceguera progresiva. A pesar de sus adversidades, Selma es un personaje inocente que se enfrenta al mundo con una sonrisa infantil. Esta personalidad ingenua es nutrida por su amor hacia los musicales clásicos de Hollywood, los cuales ve en el cine con su amiga Kathy/Cvalda (Catherine Deneuve), a pesar de su falta de visión. A menudo, mientras trabaja en la fábrica, Selma se imagina que está en medio de un número musical hollywoodense y ella convierte el ritmo de las máquinas en melodías armoniosas. Selma tiene intensidades e impulsos musicales que frecuentemente interrumpen su realidad y la transportan a fantasías y ensoñaciones sacadas de un musical hollywoodense, Además, a pesar de su dura jornada en la fábrica y de su otra jornada de trabajo independiente empaquetando productos de cabello, Selma también participa en clases de dramática donde está en medio de ensayos para una producción amateur de *The Sound of Music* donde interpreta el rol de Maria.

*Dancer in the Dark* comienza con unos tableaux puestos en movimiento. Una obertura de imágenes abstractas compuestas por formas, líneas, y manchas de colores acompañadas por música orquestal compuesta por la misma Björk. Durante cuatro minutos, estas imágenes se suceden las unas a las otras mientras sus contornos y formas se sobreponen y difuminan creando imágenes compuestas por diversas capas en movimiento. Desde el principio, Von Trier ya sugiere que la imagen digital de esta película está sujeta a las transformaciones y movimientos de un nuevo tipo de aparato, una modalidad de imagen cinematográfica moldeable y transformable como el cuerpo más flexible. Gracias a estas superposiciones, transiciones difuminadas, y cambios de iluminación, estas imágenes inicialmente estáticas y bidimensionales cobran un grado de movimiento y de profundidad de campo. Las líneas y formas se diluyen y se mueven en su sitio; el dispositivo digital crea la ilusión de movimiento en estas imagen inmóviles, se anima lo desanimado en un gesto que recuerda a la operación esencial del cine. La obertura termina con imágenes con un fondo azul y con líneas que se van borrando y empequeñeciendo, y estas refieren al espectador a esos momentos de ensoñación y ocio de un niño que mira las nubes en el cielo mientras intenta vislumbrar formas legibles a partir del caos figural del cielo. La primera escena sugiere al espectador que adopte este tipo mirada y esta manera de relacionarse con la imagen. Como Selma, el espectador ha de fascinarse por los movimientos sin rumbo y sin dirección de la imagen, la película ha de ser observada como en un trance donde se busca divertirse y distraerse con los movimientos estériles y ociosos de la imagen.



Sin embargo antes de que se logre arribar por completo a este campo de contemplación improductiva, la obertura termina y es hora de introducirnos en el mundo de la narración. La siguiente escena se opone a estos tableaux estáticos y ahora son los cuerpos humanos de la diegesis los que se mueven, sin ayuda de la superposición y difuminado del cuerpo fílmico. Hay otro baile, en este caso, Björk y Catherine Deneuve bailan en un escenario humilde y sencillo donde están ensayando su producción de *The Sound of Music*. Björk hace giros mientras intenta seguir el paso del director de la obra y Deneuve ingresa torpemente al escenario. Después, otro miembro del grupo de teatro se acerca al director y le dice: “canta raro... y tampoco baila bien”, refiriéndose a Selma. En esta interacción, Von Trier hace

referencia evidente no solo a Selma el personaje sino también a Björk la estrella de pop islandesa quien había sido criticada por su particular voz y su forma de bailar. Sin apearse a las convenciones de la estrella de pop, Björk es reconocida mundialmente por alterar la música pop con un grado de extrañeza gracias a su voz y acento, pero también gracias a una producción musical que mezclaba elementos de la música experimental, el ambient, el trip hop, con la música pop como nunca antes lo había hecho. La música de Björk era famosa por crear canciones que en teoría no deberían funcionar pero que en la práctica incitan a bailar como cualquier hit de música pop.

Von Trier construye una escena absurda: dos iconos mediáticos, Björk y Catherine Deneuve, bailando en un teatro barato y burlándose de sus estatus como iconos. En un número musical, las actrices deben ladrar y el personaje de Deneuve dice “yo no pienso ladrar” y cruza sus brazos, pero al final se ve resignada y Von Trier hace zoom sobre la musa de Polanski, Buñuel, y Demy rebajada a ladrar como un perro. En esta primera escena el director expone de manera parcial su aversión al ilusionismo del cine y su preferencia por mecanismos de representación que se hacen notar a sí mismos. Esta escena es similar a la de *Opening Night* en la que dos iconos interpretan a interpretes dentro de la diegesis creando así un juego entre tres distintas realidades y haciendo notar el dispositivo fílmico y teatral. Durante la escena, Björk, Selma, y Maria coagulan en un solo cuerpo que baila y es imposible saber en cada momento cuál de las tres habla, porque en realidad siempre habla un híbrido de las tres. De hecho, autores como Jack Stevenson y Claus Christensen han declarado que Cassavetes fue la influencia principal de Von Trier y Thomas Vinterberg en la redacción del manifiesto del Dogma 95 (Koutsourakis, 2009). El Dogma 95 fue un movimiento fílmico de finales de la década de los 90 que buscaba eliminar los elementos costosos y espectaculares del cine enfocándose más bien en la interpretación de los actores y en las locaciones naturales. Aunque esta austeridad estética, y el énfasis en la interpretación, recuerda la estética de Cassavetes, durante la realización de *Dancer in The Dark* Von Trier ignoró bastantes de las reglas de este manifiesto.

Aunque el manifiesto del Dogma 95 busca desglosar la ilusión, artificio y fantasía del cine para llegar a otra “verdad,” es claro que Selma y *Dancer in the Dark* mas bien juegan con este artificio y fantasía, la protagonista y la película utilizan estos mecanismos para enfrentarse a la realidad y jugar con ella. Von Trier no siguió todas las reglas del Dogma 95 en *Dancer in the Dark* pero tampoco es posible afirmar que este realizó una película hollywoodense. La imagen de esta película contiene un cierto grado de amateurismo debido a su uso de cámaras digitales y portátiles. *Dancer in the Dark* es como un híbrido de un gran número de estéticas, géneros, y referencias cinematográficas: un melodrama con tintes performativos del teatro

épico combinado con números musicales hollywoodenses y una severidad emocional de la tragedia. La película también es un texto del cine del trabajo y hay varias escenas en las que Von Trier entra a la fábrica para espiar a Selma mientras trabaja. De manera similar al gesto repetido de Charlot, la obrera debe repetidamente insertar una plancha de metal dentro de una máquina para que esta produzca un contenedor. Pero Selma trae al trabajo su guion del teatro y durante la jornada canta y baila al ritmo de las máquinas. En lugar de atenerse a los ritmos de la máquina, Selma apropia la repetición de sonidos y movimientos de esta para crear un ritmo musical que interrumpe su trabajo. Entonces, mientras el gesto de apretar la tuerca es la materia prima del momento musical de Charlot para Selma esto sería los ritmos de las máquinas.

Durante el curso de la película, la ensoñación infantil del personaje de Björk y su obsesión por los musicales amenazan con interrumpir la productividad de esta fábrica. En una escena, Selma se distrae al escuchar las máquinas rugir y accidentalmente pone dos planchas metálicas en lugar de una, pero antes de que se averíe, Kathy arriba y detiene la máquina. Selma se acerca a la acción productiva como una niña que no sabe que está haciendo, una niña obsesionada con los musicales que fantasea poder empezar a cantar y bailar de un momento a otro. Como Charlot, Selma se relaciona con su lugar de trabajo de manera inusitada, como si entraría a la fábrica por primera vez y no supiera las reglas de comportamiento y de productividad. Selma no logra disciplinarse a sí misma como los demás adultos profesionales y se deja seducir por el sonido y la musicalidad de la fábrica. Aunque en esta escena Kathy logra intervenir y la productividad de la fábrica se interrumpe por tan solo segundos, en otra escena durante el turno más agobiante de la noche, Selma termina averiando la máquina.

En una escena icónica de *Dancer in the Dark*, la fantasía toma control completo del curso de la narración y la película irrumpe en un número musical con docenas de bailarines, una coreografía y una canción original titulada Cvalda compuesta por Björk. Es un momento monumental para el cual Von Trier utilizó cien cámaras, lo cual se nota en el montaje donde las imágenes vienen una tras otra de manera acelerada imitando visualmente el ritmo de la música (Goddard & Halligan, 2012). La escena inicia con la melodía dispuesta por los diferentes actos de los trabajadores: el halar de una palanca, el empujar y soldar las láminas de metal son reunidos en el montaje y el sonido que los gestos producen son fusionados musicalmente. Entonces, Selma apunta con el dedo a los trabajadores como si estuviese conduciendo una orquesta y empieza a bailar en la fábrica con los trabajadores. Los gestos de los trabajadores son la materia prima de este momento musical. Mientras Chaplin utilizaba el



gesto repetido de Charlot para hacerlo bailar, Von Trier utiliza diferentes gestos de diferentes actores y los sutura en el montaje para hacer que el cuerpo fílmico baile al ritmo de la música.

Después, Selma toma a Cvalda de la mano, quien ahora nos recuerda a la Deneuve de *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), y las dos mujeres bailan por la fábrica mientras el resto de trabajadores bailan con escobas, martillos y demás herramientas. Como en *Saute Ma Ville*, el gesto de limpiar el piso con una escoba es transportado al baile mientras Selma canta “el traqueteo de las máquinas, ¡que sonido mágico!” Después todos los bailarines/trabajadores se entrelazan las manos, se paran sobre una gran máquina y empiezan a repetir gestos con sus brazos y piernas que recuerdan al movimiento de los engranajes de la máquina. Acá se vislumbra una oposición: mientras las máquinas están detenidas y sin trabajar, los trabajadores ahora se mueven como ellas pero en función de un baile y del ocio. La acción productiva es interrumpida y transformada en gesto puro, en baile, en movimiento que solo se exhibe a sí mismo y que interrumpe el flujo de la producción. La intensidad de este momento musical llega a su clímax y los bailarines giran, hacen piruetas y saltan, pero de un momento a otro se ven un par imágenes con una disonancia cromática en el montaje. En estas imágenes no-fantásticas, vemos a Selma de vuelta en el “mundo real” poniendo dos láminas de metal en la máquina y el número es interrumpido porque Selma ha averiado la máquina.



La conclusión de esta escena resalta la tragedia de la película. Mientras Chaplin, Akerman y Cassavetes eran capaces de interrumpir la productividad para Björk y Von Trier esto solo es una posibilidad fantástica, un sueño. En *Dancer in the Dark* la capacidad de interrumpir lo productivo es trasladado al ámbito de los sueños, en una película pesimista donde los personajes más nobles son destruidos por la sociedad. ¿Nos está intentando decir Von Trier que enfrentarse al régimen del productivismo solo se puede hacer en sueños y no en la realidad? Tal vez es necesario mirar a la composición intertextual de la película antes de intentar responder esta pregunta. Ya se ha resaltado que *Dancer* brota de la intersección de varios géneros, iconos y textos de la cultura popular y el momento musical en cuestión no es la excepción. De hecho, esta escena está construida primordialmente a través de la intertextualidad: desde su inicio esa elipsis de ensueño es posible gracias a la interacción de Selma con clásicos del género musical, con la presencia de Catherine Deneuve como icono del género, y de Björk la estrella de pop. La escena tiene una mayor saturación del color en comparación al resto de la película lo cual muestra la intención de hacer referencia a los musicales y al technicolor de Hollywood.

Aunque la película tiene lugar en 1964, la interrupción fantasiosa de Selma a partir de la ensoñación es una cuestión patentemente contemporánea. En este contexto, la acción productiva tiene un componente performativo y el obrero utiliza su conocimiento de textos mediáticos, fílmicos y televisivos para crear esta actuación. La ensoñación de Selma no es solamente un escape utópico sino también una intervención en el mismo imaginario que utilizamos para crear y moldear nuestros gestos y movimientos. Si entendemos el proceso laboral contemporáneo como aquel que requiere que el obrero utilice sus afectos, gestos, cuerpo, y conocimiento para crear una interpretación es fácil ver como Selma hace esto. El personaje de Bjork, sin embargo, no utiliza los textos de acción productiva sino en aquellos que muestran el gesto puro. Si la imagen cinematográfica ofrece al espectador oposiciones entre la acción productiva y el gesto puro, Selma decide no imitar las mociones de la acción productiva sino aquellas del gesto puro. Selma manipula las imágenes cinematográficas que conoce para hacer un ejercicio de creación representacional en el cual los movimientos de los cuerpos pueden ser estériles, divertidos, inútiles. Es decir, Selma crea una realidad a través de imágenes pero esta es una realidad alternativa donde el ocio suplanta al trabajo. Selma crea una imagen, una realidad imaginaria, donde el gesto puede reemplazar a la acción productiva. Selma se introduce en el imaginario colectivo para crear sus propias imágenes que se contraponen a la imágenes de la acción productiva.

En este sentido, la interrupción de la productividad tiene lugar en la esfera de la imagen y de los medios de comunicación porque es allí donde habita el trabajo hoy en día. Sin embargo, es claro que para arribar a esta lectura de *Dancer in the Dark* quizás es necesario alargar las intenciones de Bjork, Von Trier y el personaje a sus extremos, hay que jugar con la imagen de manera exagerada. Entonces, aunque es posible que la intención no sea comunicar una interrupción del régimen representacional del trabajo aquí si se vislumbra un tipo de trabajo, de acción productiva, que no se atiene a las ideologías productivistas. Es decir, ese tipo de acción creadora que no es gesto puro porque produce algo pero que tampoco es acción productiva porque lo que produce no es una mercancía. El ensueño es como una forma de acción creadora que subvierte a la acción productiva porque en lugar de trabajar solo con los elementos de la realidad, el ensueño trabaja con los potenciales no realizados para buscar nuevas formas de navegar el mundo. El ensueño puede ser entendido como la acción creadora que ayuda a “organizar el placer de cambiar la realidad.”

Von Trier se interesa por el aspecto performativo del trabajo contemporáneo de manera más explícita en *El Jefe de Todo Esto* (2006). En esta película, Kristoffer es un actor que es contratado para interpretar el rol del jefe de una compañía por una semana, ya que el jefe verdadero oculta su identidad para caerle bien a sus colegas (empleados). Kristoffer tiene una obsesión con Gambini, un teórico ficticio del teatro que se parece un poco a Brecht. Al inicio de la película, el verdadero jefe, Ravn, le explica a Kristoffer que todo debe ser confidencial y le dice “Pero no es nuevo para ti, tu no subes al escenario y disparas a alguien y luego le dices al público ‘¡eh es solo teatro!’”. A esto Kristoffer responde “pues no sé, justamente este tipo de afirmaciones son la gracia de muchos de los anti-personajes del dramaturgo Gambini.” Acá Von Trier hace una referencia explícita a un tipo de estrategia actoral mediante la cual el intérprete expone los mecanismos del dispositivo, un mecanismo bastante similar al teatro épico de Brecht. El director invoca estas teorías para hacer notar el dispositivo, lo cual ya hace al inicio de la película mediante la narración, pero también para comentar acerca de la cultura laboral de la Dinamarca del siglo XXI. Este actor vanguardista opera bajo una estrategia completamente distinta a los demás empleados, cuya performatividad es tal vez más realista y naturalista, y entonces su presencia en la empresa crea disonancia e introduce conflictos en una empresa donde las relaciones laborales eran despolitizadas por un patrón que ni siquiera se mostraba.

Kristoffer no tiene acceso a la interioridad psicológica del personaje porque Ravn ha construido un personaje bastante distinto para cada uno de los empleados. Sin la posibilidad de una unidad identitaria, Kristoffer se ve obligado a apoyarse en el “teatro de improvisación,” y

Ravn le aconseja hacer que el público (ósea el personal de la empresa) trabaje. Entonces, Kristoffer copia e imita los gestos, maneras de actuar, y discursos de los trabajadores del sector informático, y de esta manera revela que, en gran medida, la labor en esta industria consiste en interpretar las convenciones estéticas y gestuales del mundo corporativo. Por ejemplo, en una escena en una sala de juntas, uno de los empleados usa el termino “externalización.” En la escena anterior Ravn le dice a Kristoffer que lo único que debe saber acerca de la industria informática es que cuando la gente usa este término en realidad quiere decir deslocalización. Entonces, durante la reunión Kristoffer interrumpe al empleado diciendo “has dicho externalización pero querías decir deslocalización.” Con este gesto vacío Kristoffer se gana el respeto de los demás trabajadores quienes ya no dudan su falta de conocimiento del negocio, todo gracias a una pequeña manipulación de jerga y gestos de la industria. Al final, Kristoffer es capaz de hacer el rol de “jefe de todo esto” por una semana sin siquiera saber que es “todo esto.” Von Trier se mofa de la vacuidad de los gestos, discursos y relaciones de la cultura empresarial, en la cual es quizá más importante interpretar el rol de profesional que ejecutar una labor. El teatro de Gambini, que usualmente sirve para exponer el proceso de interpretación en el teatro, sirve para exponer los mecanismos actorales del trabajador contemporáneo, cuando este es puesto en contraste a la actuación naturalista de estos trabajadores. Von Trier hace una crítica cómica de la productividad contemporánea a partir de la acción productiva, en este caso, la acción productiva definida por las convenciones estéticas y performativas de una industria.

Como *Dancer in the Dark* con sus 100 cámaras de video, *El Jefe de Todo Esto* es un experimento formal. Von Trier utilizó un programa informático llamado Automavision, el cual escoge los planos y el montaje de la película de manera aleatoria. Según Michael Goddard y Benjamin Halligan (2012), la película opera a partir de “encuadres bizarros, jump-cuts constantes, continuidades falsas, y especialmente a partir de la no-enmarcación de objetos y sujetos que normalmente se enfatizarían, y en vez llamando la atención a objetos de poca o ninguna importancia narrativa” (p.183). Es cierto que el director corta el cuerpo fílmico de manera abrupta mediante un mecanismo que, de nuevo, hace notar el dispositivo del montaje pero que también sirve para romper el cuerpo unificado de la película. El montaje de *El Jefe de Todo Esto* se construye a partir de una compilación de imágenes independientes, las cuales saltan y emergen de manera sorpresiva y disonante, como si se opusiesen a ser suturadas en función de un todo o de un cuerpo entero. En *Dancer in the Dark*, la disonancia entre planos se hacía evidente a partir de cambios cromáticos de la imagen y a través de la cantidad exagerada de cámaras que brindaban cientos de perspectivas de una misma acción. Por su parte,

en *El Jefe de Todo Esto* esta discordancia entre imágenes se evidencia en estos cortes sin continuidad que interrumpen el flujo linear del visionado.

Sin embargo, el potencial irruptor de esta ruptura de la linearidad y continuidad del cuerpo debe ser puesto en cuestión en un contexto postmoderno donde estos mecanismos son comunes, y en su gran mayoría, funcionan no para interrumpir la narración sino para apoyar su curso. Por ejemplo, *En el Jefe de todo Esto*, las metaficciones y a la auto-reflexión del texto desde el principio es un elemento esencial para entender el hilo narrativo. Como Chaplin y Gena Rowlands mostraban, el espectáculo es extremadamente eficiente cuando se trata de apropiar e incorporar mecanismos irruptores para después usarlos a su favor. Aun así, la importancia de este gesto radica en que este apunta a diferentes posibilidades de moldear el cuerpo fílmico. Es decir, la película no siempre tiene que cumplir la función de linearidad ni atenerse a las lógicas de retorno y producción que señalaba Lyotard. El cuerpo fílmico de Von Trier es particular porque este apunta hacia afuera y no necesariamente hacia dentro. En lugar de meramente cumplir la función de unión y conexión de causas y consecuencias, los planos de estas películas también señalan las potencialidades que existen fuera de la película. Las imágenes tienen una intensidad centrífuga que intentan jugar con la realidad fílmica utilizando los eventos que no sucedieron a favor de los que existen y destrozando el cuerpo del *film*.

En *Dogville* (2003) Von Trier hace una fábula moralista que busca, entre otras cosas, denunciar un mundo donde el obrero ya no tiene agencia política ni social. En esta película, Von Trier edifica un pueblo estadounidense como un set de teatro brechtiano: en lugar de casas y edificios el director traza líneas sobre el piso para demarcar calles y espacios, y escribe sus nombres con tiza. Grace Mulligan (Nicole Kidman) llega a Dogville escapando de un grupo de gangsters, y aunque al principio los habitantes se muestran reacios a la llegada de una extraña, Grace intenta ganar su confianza realizando labores domésticas y otros trabajos para los habitantes del pueblo. Esta misión se dificulta porque la gente del pueblo no encuentra labores para designarle; no hay nada que se necesite hacer en este pueblo austero y frugal que ya tiene todo lo que necesita. En una escena, Grace y Tom (Paul Bettany) intentan convencer a tres mujeres de que le den alguna labor a Grace, y ante la negativa de estas mujeres que dicen no necesitar ayuda, Tom pregunta “¿que tal algo que no necesiten?”, a lo que Grace agrega que ella puede hacer “algo que les gustaría que se hiciese, pero que no lo consideren necesario.” Entonces Ma Ginger (Lauren Bacall) le propone a Grace trabajar limpiando los groselleros silvestres y posteriormente vemos a Grace y Ma Ginger con una pala llevando a cabo esta labor. En esta escena, Von Trier expone la futilidad de este trabajo ya que en la escenografía sobria en realidad no hay groselleros, solo una figura pintada en el piso que indica donde estarían los

groselleros. Entonces vemos a Kidman y Bacall realizando el mismo gesto de limpiar los groselleros con palas y escobas una y otra vez de manera, pero el gesto es completamente fútil e inútil porque las actrices están haciendo las mociones sobre el aire, sobre el espacio vacío de la escenografía. Gracias a este mecanismo brechtiano de austeridad y anti-ilusionismo escenográfico, el director logra deshacerse del fin de esta labor y exponer el gesto puro. Aunque no lo hace a partir de un momento musical, acá Von Trier vuelve a separar el fin de los medios y se vuelve absurdamente evidente que la acción productiva puede ser fácilmente abstraída al gesto: los movimientos del cuerpo que supuestamente producen son revelados en su medialidad.

La escena siguiente es un montaje de diferentes labores que a los habitantes del pueblo ‘les gustaría que se hiciesen, pero que en realidad no son necesarias’, como cuando Grace vuelve las páginas de una partitura mientras una habitante del pueblo finge tocar el piano. La extranjera se gana la confianza del pueblo pero a medida que avanza la historia, este contrato – previamente voluntario – se transforma sutilmente en un arreglo obligatorio mediante el cual estos se aprovechan cada vez más de la productividad de Grace y la amenazan con delatarla ante las autoridades. Debido a su posición de precariedad ante la ley, Grace se convierte en un chivo expiatorio de la comunidad; en un homo sacer al cual pueden violar y violentar con impunidad y al que pueden obligar a realizar labores, así estas ni siquiera sean necesarias. Muchos reprocharon el carácter expresamente didáctico de esta película, la cual no intenta esconder su crítica social de la sociedad norteamericana, específicamente de su manera de tratar a sus inmigrantes y extranjeros y su banalidad del mal. En función de los intereses de esta investigación es necesario agregar que Von Trier también hace una crítica de las ideologías productivistas de esta sociedad a través del gesto. Específicamente, como se ve en la escena discutida, Von Trier amonesta la manera en que los extranjeros, inmigrantes, y personas con una carga de otredad deben ganarse el respeto de la ciudadanía por medio de su productividad, de su acción productiva, así está ni siquiera produzca algo que se necesite.

Notablemente, el cine de Claire Denis se interesa por investigar la perspectiva del intruso, del otro (del homo sacer), y también por mostrar los regímenes de corporalidad que disciplinan los movimientos del obrero. Rafael Ruiz Pleguezuelos es uno de los primeros autores en llevar las películas de Denis de un análisis puramente interesado en la figura del intruso hacia la esfera del trabajo. En su ensayo *Foreignness and Employment: A Study of the Role of Work in the Films of Claire Denis* (2014), el autor traza la representación del trabajo a través de su filmografía y sintetiza tres formas diversas en que Denis lo representa: el trabajo para los europeos, el trabajo para los inmigrantes, y el mundo de la delincuencia y las

actividades ilegales (p.170). Según Ruiz Pleguezuelos, la directora crea personajes y mundos donde estas tres esferas interactúan para mostrar las condiciones laborales desfavorables del otro. El autor argumenta que el trabajo siempre aparece de manera realista en el cine de Denis. Aunque sus películas a menudo se remiten a un mundo formalmente fantástico, en las escenas de trabajo, su representación siempre apela a una estética realista (p.169-170). Sin embargo, esta argumento debe ser puesto en duda ya que, además de sus consideraciones por la figura del intruso, Claire Denis también se ha caracterizado por su experimentación y juego con las convenciones formales del medio. Algunos han criticado esta tendencia como mero formalismo pero es claro que Denis nunca deja de lado las preocupaciones conceptuales y éticas en sus textos. En las películas de Denis, el cuerpo de sus personajes y el cuerpo del medio de representación se mueven y bailan para interrumpir diferentes regímenes de productividad y disciplina. A saber, los experimentos formalistas de Denis no pueden ser aislados de las apuestas conceptuales del contenido de sus textos.

Un texto que exhibe esta comunión entre forma y concepto de manera sublime es *Beau Travail* (1999). En esta película Denis se concentra en el trabajo del soldado, en particular, en las relaciones y procesos laborales de una legión extranjera francesa en Djibouti. *Beau Travail* empieza con una contraposición: dos imágenes de cuerpos que se posicionan en cada polo del movimiento. Tras los créditos de apertura, la cámara de Agnes Godard hace un travelling horizontal que muestra un mural – un tableau no vivant – de unos soldados pintados con pintura negra contra el fondo rojizo. La cámara se mueve y revela poco a poco los detalles de esta imagen estática e increíblemente plana, una aglomeración de cuerpos en total detención mientras la cámara se mueve de manera bidimensional. La imagen de estos soldados aparece como una silueta, no hay detalles más allá del contorno de sus cuerpos y los gestos que ejecutan extremidades. El mural congela a los soldados en medio de la ejecución de su labor y a la vez aplanada, vacía y detiene estos cuerpos. El movimiento de la cámara ante estos cuerpos congelados aparece casi como una burla de su condición, mientras ella se mueve libremente estas figuras se ven obligadas a permanecer en su gesto militar/laboral por la perpetuidad. Como un Sísifo que debe mover la misma roca por toda la eternidad, estas figuras estarán congeladas en su acción laboral por siempre. Pero este enfrentamiento entre quietud y movimiento lateral produce algo más: Si Von Trier moviliza la imagen estática a partir de la acumulación de capas y de transiciones borrosas, Denis lo hace a través del movimiento de la cámara. Mediante este gesto, la directora transporta la imagen estática al reino de la imagen en movimiento. Este mural ya no se presenta como un cuerpo unificado el cual se puede atisbar en un solo instante, al agregarle una dimensión de temporalidad y duración, esta imagen es

fragmentada y puesta a merced del dispositivo cinematográfico y de la lógica del movimiento. El dispositivo libera a esta imagen del régimen laboral del cuerpo, así esto suceda solo a nivel del imaginario, de la ensoñación, y de la imagen.



Durante todo este recorrido, en el fondo es posible oír una canción de marcha militar que dice “bajo el sol ardiente africano, Cochinchina, Madagascar, una poderosa falange levantó nuestras banderas. Su lema, ‘honor y valor’, hace para los soldados valientes. Su bandera, la de Francia, es un signo de gloria.” Es posible ver esta apelación al patriotismo francés como otra manera de animar la imagen quieta a partir de la musicalidad pero lo más crítico acá es entender qué tipo de animación este canto sugiere. Esta música no es la música sin sentido de Chaplin o Akerman, y tampoco es la música de alguien que intenta escapar un régimen de disciplina. Por el contrario, esta música solidifica la unión de los cuerpos de los soldados bajo un solo cuerpo. Como los trabajadores de Clair que marchaban como soldados afuera de la fábrica, la musicalidad expone uno de sus secretos más conocidos: la música y el baile pueden ser fácilmente utilizados para interpelar a los cuerpos a la disciplina. Este carácter disciplinario del trabajo se hace aún más claro cuando Denis lo contrapone con la música pop de la siguiente escena.

Cuando la cámara termina su recorrido horizontal, esta se detiene y aparecen los créditos con los nombres de los cuatro actores principales. Después de esto Denis nos adentra a un espacio de ocio y vicio: un club nocturno donde una mujer lanza un beso en el mismo instante que emerge el sonido de un beso de la canción *Simarik* del artista turco Tarkan. La mujer ríe y empieza a bailar, oscilando sus hombros y caderas de un lado a otro contagiada por el ritmo de la canción. La cámara se empieza a mover de nuevo y muestra otras dos mujeres bailando que miran a la cámara y sonríen como si esta fuese una persona en la pista de baile. Y de hecho, la cámara se mueve como tal; esta abandona su movimiento puramente lateral de la escena pasada y empieza a orbitar y moverse como si bailase mientras persigue a estas mujeres que bailan con soldados de la legión extranjera. Denis muestra por primera vez a los personajes principales de su película en un contexto completamente opuesto al del mural de la escena anterior. Acá los soldados bailan y se mueven sin la ayuda de la cámara, estos obreros



están en un momento de ocio, y lo saben aprovechar, moviendo sus hombros y brazos descontroladamente con el único propósito de cortejar a estas mujeres pero sobretodo de disfrutar el propio acto de mover sus cuerpos. En la escena anterior, la cámara iniciaba el movimiento pero en esta escena de baile parece que es la cámara la que intenta mantener el paso de los soldados.



Sin pronunciar una palabra, Denis ya pone en escena los conflictos que organizaran la película utilizando solo los cuerpos y sus movimientos. Cuando la cámara ya está sumergida en esta orgia de cuerpos aparece un cuerpo cuyos movimientos sobresalen debido a su desentono con los otros en el bar. En lugar de bailar al ritmo de la música, el personaje de Gilles Sentain (Grégoire Colin) se mueve hacia delante atravesando la pista de baile sin imitar los movimientos bailarines de sus compañeros. La cámara remolonea antes de fijarse en el por unos segundos y luego esta voltea su mirada a una mujer que está siendo abordada por otro hombre. El héroe/anti-héroe de la historia, el sargento Galoup, permanece quieto detrás de esta mujer, y aunque duda por unos segundos, este empieza a incorporarse en este aglomeración de cuerpos que se mueven al mismo ritmo formando un solo cuerpo gigante. Sentain subvierte, o por lo menos ignora, los ritmos, gestos, y movimientos del cuerpo unificado que forman sus colegas, y de esta manera, Denis ya connota el rol de otredad que este personaje asumirá luego en la película. De igual manera, el sargento Galoup brota como un cuasi-intruso; un personaje que no está ni acá ni allá y que más bien oscila entre el adentro y afuera, y esta oscilación será lo que lo lleve a su perdición final. Pero de manera más crucial, Denis sugiere el carácter corporal del trabajo de estos soldados-obreros. Estos legionarios, que vienen de diversos

lugares del mundo, se han unido a este ejercito por razones económicas y su labor consiste en aplanar y deshacerse de sus diferencias individuales para ingresar en la unidad de la legión. En lo que sigue de la película, Denis mostrara como la acción productiva de estos cuerpos es la de ejecutar los mismos gestos y movimientos al unísono, para así formar un tipo de coreografía disciplinaria. En esta escena de ocio la directora ya sugiere que estos cuerpos disonantes e inarmónicos amenazaran la unidad del todo, y por ende, la productividad de este particular equipo de trabajadores.

Laura McMahon (2014) escribe que Denis y el coreógrafo Bernard Montet orquestaron “escenas estilizadas de los Legionarios moviéndose juntos para dar la impresión de lo que Denis llama ‘un solo cuerpo... un ideal militar’”. (p.210). Denis utiliza los cuerpos de sus soldados/actores/trabajadores en diversas escenas para crear esta impresión de un solo cuerpo comunal. En una de estas escenas, los soldados se organizan en un círculo con el sargento en el centro y todos marchan al mismo ritmo moviéndose hacia los lados para que el círculo gire sobre sí mismo, cada 6 pasos los soldados dan un paso más agresivo hacia el centro. Estos movimiento armonizados y disciplinados hacia el mismo régimen sirven para crear un solo cuerpo a partir de muchos. Este círculo aparece como un cuerpo comunal, una corporalidad construida a partir de la unidad de distintos cuerpos individuales. Luego Denis nos transporta a otro lugar donde los soldados se organizan en tres líneas y realizan gestos de combate al unísono como en una coreografía de una película musical o como la escena de baile en la fábrica de *Dancer in the Dark*. En otras escenas, Denis organiza los cuerpos en una sola línea y los hace caminar sobre una montaña mientras los muestra en un plano general, creando así una imagen que se asemeja al mural del inicio de la película.

Denis constituye este cuerpo comunal con el único propósito de resquebrajarlo. La llegada de Sentain y sus movimientos divergentes trastocan al sargento quien se ve atraído y repelido simultáneamente a este personaje. En una escena, sus cuerpos se enfrentan en una pelea tras la cual el sargento termina castigando a Sentain y lo convierte en un homo sacer al que puede mandar al desierto sin preocuparse por su seguridad. Al perder uno de sus individuos, el cuerpo de la Legión pierde una de sus extremidades, ya no es capaz de funcionar de la misma manera. Este cuerpo siempre ha vivido en una tensión insostenible entre la diferencia de la individualidad y la igualdad de la comunidad. En estas escenas de coreografías de gestos la directora también logra exhibir la futilidad de estos gestos. Como Von Trier, Denis extrae a estos movimientos de su dimensión de utilidad. Los soldados no están en realidad peleando con nadie y durante toda la película nunca se les muestra en combate. La situación de los soldados es absurda en cuanto se les muestra entrenando arduamente, con una ética y

disciplina rigurosa pero nunca se esclarece cual es el fin de todo esta preparación. Denis construye una coreografía a partir de los movimientos de combate, ósea los movimientos “productivos” del soldado, y de esta manera transporta esta acción productiva a la dimensión del Bailey del gesto. Como Nicole Kidman utilizando una pala en el vacío de Dogville estos soldados combaten con la nada, y lo único que queda es el movimiento por sí solo.

En la escena de baile inicial ya se atisban las grietas en esta unidad y se muestra la fragilidad del cuerpo comunal donde un solo movimiento divergente puede interrumpir el flujo de unidad. En esta escena, las mujeres también juegan un rol en la fisura de este cuerpo unificado ya que, con sus movimientos libres y vestimenta colorida, aparecen como un contraplano a los trabajadores uniformados con el pelo rapado. Igualmente, en un gesto brechtiano, estas mujeres exhiben el aparato en su proceso de representación cuando reconocen la presencia de la cámara y le sonrían o le lanzan besos. Como ya se ha afirmado, este guiño puede servir para interrumpir el flujo narrativo pero, asimismo, es fácilmente incorporado en la lógica de la narración. En este caso, la exhibición del artificio hace un poco de ambos: el reconocimiento de la cámara obstaculiza la ilusión del medio cinematográfico y a la vez también sirve para poner en escena las tensiones entre unión y división y entre movimiento y estasis que animan las intensidades de la película. La estructura narrativa de *Beau Travail* incorpora esta escisión y presenta diferentes viñetas sin respetar el flujo linear de la temporalidad. El guion salta de los instantes en Djbouti a la vida del sargento en Marsella tras ser despedido de la Legión. Como *El Jefe de Todo Esto*, *Beau Travail* señala una modalidad de encarnación del cuerpo fílmico que trabaja a través de fuerzas centrifugas que apuntan hacia fuera de sí y fragmentan la unidad del cuerpo en elementos distintos y discretos.

Al final, las tensiones que se estaban gestando en el cuerpo del sargento llegan a una explosiva resolución en otra escena de baile. En Marsella, Denis muestra al sargento haciendo su cama con toda la disciplina y cuidado de un soldado, y luego el personaje de Denis Lavant se tiende en la cama con una pistola. Por unos segundos la cámara explora el cuerpo semidesnudo de Lavant hasta llegar a su brazo donde el plano detalle hace énfasis en una vena de que palpita, recordando al espectador que al final son los ritmos biológicos los que determinan nuestras intensidades, y aunque el régimen de productividad se esfuerce por suprimirlos, estos a menudo encuentran una manera de volver a reclamar su independencia. Aunque la directora sugiere que el sargento se suicidará ella nunca lo muestra explícitamente. Después de este plano detalle Denis nos devuelve al club nocturno del inicio, pero esta vez, el sargento se encuentra completamente solo, parado contra los espejos de la pared. Lavant empieza a caminar lentamente al ritmo de la canción *Rhythm of The Night* mientras fuma un

cigarrillo y luego empieza a bailar. Los movimientos de este baile final son completamente distintos a las coreografías militares y al baile unificado de la escena en el bar. Acá el sargento realiza un baile frenético y delirante. El personaje salta, hace piruetas, se voltea, y mueve sus extremidades como un demente, o como un niño que apenas está aprendiendo que puede hacer con su cuerpo. En esta fantasía de baile, el personaje de Lavant explora aquellas potencialidades de su cuerpo que estaban prohibidas bajo el régimen laboral-militar. Si el niño de Chaplin era una figura que entraba por primera vez a la fábrica, y por esto no sabía cómo moverse, el niño de Lavant ha salido de la fábrica. En lugar de fenomenología pre-laboral está un tipo de visión del mundo post-laboral, una celebración de las formas de moverse y de gesticular que no se pueden hacer realidad en el nihilismo del movimiento de los regímenes productivos.

La detención absoluta del movimiento, por medio del suicidio connotado, sin embargo resalta algo siniestro acerca de la condición obrera contemporánea. Si la fábrica se extiende a todos los rincones de la existencia y la realidad ¿es el suicidio la única salida a la fábrica? Acá es donde se vuelve crucial cuestionar una lectura puramente realista del cine de Claire Denis. Más allá de si ocurrió un suicidio o no, la última escena de esta película señala que la poética fílmica de esta directora está llena de fantasía y ensoñación. Como Björk, el personaje de Lavant está viviendo su ensoñación; su fantasía anti-laboral y anti-militar tiene lugar en el reino de los sueños y no en el de la realidad. Estos dos personajes intervienen en la productividad pero lo hacen a partir de la imagen. Es decir, su contestación de la productividad, y de los regímenes disciplinarios que esta conlleva, se hace a partir del imaginario y de la imaginación, pero esta intervención es crucial porque el imaginario es también el lugar donde se crean los mitos e ideologías que animan las éticas productivistas. En otras palabras, la intervención de ellos es una intervención formal y discursiva que busca jugar con la realidad.

En *Vers Mathilde*, Claire Denis explora la posibilidad de intervenir en la labor productiva a través de la manipulación de la imagen. En este documental la directora francesa se aproxima al trabajo de la coreógrafa Mathilde Monnier. Este acercamiento de Denis al género documental es más poético que realista; *Vers Mathilde* no utiliza las convenciones estéticas y formales de un género que usualmente intenta crear un ambiente de realismo y de contar una historia de manera lineal. La película se fija en los gestos de la coreógrafa para bailar con ellos. Por ejemplo, al inicio de la película, Denis muestra un plano detalle de las manos de Monnier que flotan y bailotean en el aire. La imagen crea una topografía a partir de estos movimientos que son en realidad bastante extraños y sin sentido. El baile moderno de Mathilde Monnier se caracteriza por llevar el cuerpo al límite, sus coreografías exploran

nuevas formas de moverse y de utilizar las extremidades. Denis intenta moldear el cuerpo fílmico de esta manera, la directora no busca realizar una biografía de Monnier sino examinar como el cuerpo fílmico puede acercarse a los experimentos del cuerpo humano que realiza la coreógrafa. Como en estas imágenes de un par de manos al inicio, el documental está compuesto por una variedad de movimientos que la directora hace extraños; diferentes extremidades, mociones y gestos son sacados de su contexto, son cortados por el encuadre de los planos detalle, para que el espectador se concentre en la extrañeza y sublimidad de los elementos que componen el todo.

Para los personajes ficticios de Chaplin, Akerman, Rowlands, Bjork y Lavant el cuerpo era la materia prima de trabajo, pero esta era una verdad implícita. Era un secreto que los respectivos directores intentaban hacer manifiesto mediante sus técnicas distanciadoras. Para Monnier, por su parte, el cuerpo es evidentemente su lugar de trabajo. Denis no tiene nada que revelar porque el trabajo de esta coreógrafa radica en la utilización de su cuerpo. Entonces, el baile aparece en este documental no solo como un gesto que apoya y sostiene el movimiento en su medialidad, como señala Agamben, sino como danza en la dimensión productiva. Sin embargo, cuando Denis entra al lugar de trabajo de Monnier su intención es fragmentar el cuerpo entero, mostrar los gestos que componen el todo de la acción productiva. *Vers Mathilde* acaba de manera similar a *Beau Travail*, una figura baila sola ante una desenfreno de luces y colores. La bailarina de la escena final es la misma Monnier que ejecuta una de sus coreografías frente a una pantalla que muestra la misma coreografía. Es una fragmentación del cuerpo que lleva este a la multiplicidad y hace pensar acerca de la infinitud de configuraciones que cada movimiento pudo haber tenido. La realidad es transformada cuando Denis invoca aquello que no fue, aquello que se debió prevenir para que lo es pudiese ser. Es un conflicto y una fragmentación que Denis subraya aún más cuando hace uso de la pantalla dividida en esta escena multiplicando el cuerpo aún más.

Lo más crucial de este gesto formal es que aunque el baile es la acción productiva de Monnier, Denis hace bailar el cuerpo fílmico como gesto puro, es decir, la directora se enfrenta al baile productivo con un baile improductivo – un baile que busca revelar la medialidad de la producción estética en lugar de narrar una historia. Como escribe Laura McMahon (2014), “el movimiento del cuerpo permanece misteriosamente transformador; engendra y sobrepasa el significado simbólico evocando lo que Jean-Luc Nancy llama – en sus discusiones con Monnier – ‘la transmisión de un gesto y no de un conocimiento’ configurado como un ‘gesto separado de la finalidad’” (p.215). Denis transforma el lugar de trabajo de Monnier a través de su manipulación y juego con la imagen. En lugar de impartir una lección o contar una historia

acerca de la vida y obra de Monnier, Denis fragmenta su trabajo y su cuerpo para mostrar el gesto en su medialidad. Es decir, aun cuando el baile es trabajo, Denis se esfuerza a través de la imagen para devolverlo al reino de la medialidad. Como Björk y Lavant en su ensoñación, Denis interviene en la productividad a partir de la superestructura entendida como el ámbito de la representación, del imaginario, y de la imagen – y de esta manera señala la difuminación de las líneas teóricas que separan la base de la superestructura.

### **El cine imagina otra realidad**

Una exploración de la condición obrera contemporánea a partir del cine de Lars Von Trier y Claire Denis parece, a primera vista, un ejercicio dudoso. Estos directores son más reconocidos por sus experimentos con el medio que por una intención de adentrarse a las condiciones sombrías de la marginalidad humana. Como se mencionó anteriormente, Ken Loach es quizá una de las figuras cinematográficas más importantes en cuanto a la representación de la clase obrera en la contemporaneidad. En películas como *Riff-Raff* y *I, Daniel Blake*, Loach muestra a esta nueva configuración obrera, el neo-lumpenproletariado de la Inglaterra neoliberal, para mostrar las condiciones de precariedad y miseria. Pero como señalan Carmina Gustrán y Alejandro Quiroga (2014), el cine post-Thatcher “no proponía un cambio social sino que dejaba entrever una cierta nostalgia hacia ciertos derechos sociales y laborales que le habían sido arrebatados a la clase obrera en los años de Thatcher” (p.199) Aunque el cine de Ken Loach ha reivindicado a la clase trabajadora sus películas no operan dentro de las preocupaciones de esta investigación que intenta explorar las maneras en que el gesto interviene en la productividad y propone un cambio social. Similarmente, las películas de los hermanos Dardenne siguen una fórmula parecida en la cual los directores buscan explorar las condiciones de miseria del proletariado belga pero su intención de jugar o transformar la realidad o el espacio laboral es menos claro. En cierta medida, el cine de realismo social de Loach y los Dardenne es el contrapuesto formal del cine de Von Trier y Denis. Aunque todos estos directores se adentran al ámbito laboral, los primeros lo hacen para retratarlo fielmente y denunciar su miseria mientras los segundos lo hacen para transformarlo y destrozarlo.

La oposición entre el realismo social de Loach y de los Hermanos Dardenne y las películas de Von Trier y Denis señala que aunque el cine contemporáneo ya no tiene los mismos autores radicales del cine moderno que hacían películas abiertamente contestatarias, esta nueva época del cine aun ofrece un campo fértil de textos disidentes. Entonces es crucial

aclarar que esta oposición no se hace en función de decir que hay un tipo de cine que sea mejor que el otro, el contraste se hace para señalar que tipo de películas son más aptas para la presente investigación. El realismo social contemporáneo es aun crucial para evidenciar las condiciones materiales de explotación y precariedad de los obreros y, en esa medida, ayudar a crear una conciencia de clase en un contexto donde esta parece no existir. El contraste entre estos dos modos de hacer cine sirve para resaltar que el medio puede asumir esta de multiplicidad de visiones. A saber, entre más modos de mostrar la condición del trabajo, mas configuraciones del cuerpo del trabajador se pueden descubrir.

En cuanto al cine del gesto puro, este tipo de cine que interrumpe la productividad y la realidad a partir de la medialidad, se evidencia en la contemporaneidad una continuación de los mecanismos modernos. A saber, las tendencias de cineastas como Godard, Akerman, Cassavetes y Fassbinder de experimentar con el cuerpo fílmico para interrumpir el trabajo y la narración por unos segundos continua en el cine de Lars Von Trier y Claire Denis. Sin embargo, esta nueva generación de cineastas adaptó estos métodos al espíritu de su época; lo transformaron para reflejar un contexto socio-histórico en el cual la imagen hace parte misma del trabajo. Si la acción productiva en el siglo XXI esta inextricablemente ligada a un manejo performativo de emociones y a la manipulación de información, símbolos e imágenes, la interrupción del trabajo a partir del cine es cada vez más crucial.

Guy Debord ya había notado la centralidad del “espectáculo” para la producción capitalista en su *Sociedad del Espectáculo* (1967) pero Jonathan Beller ha llevado esta noción directamente al cine. Para Beller (2011), el cine no es solo un aliado de la producción sino el locus central de la producción, para él la producción post-industrial es el “modo cinematográfico de producción”. En su libro *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle* (2011), Beller argumenta que la tendencia industrial hacia la abstracción y racionalización de la mercancía se puede entender como un devenir-imagen, es decir, todos los objetos y sujetos se convierten en imagen. Es por esto que para Beller el mirar es trabajar pero acá merece la pena agregar que el imaginar también es trabajar. Es decir, crear imágenes es parte crucial del trabajo y cuando un obrero crea imágenes que se oponen a la productividad esta operación es tan emancipadora como un Charlot que interrumpe la máquina. Mientras Chaplin interrumpe la línea de ensamblaje, Bjork y Denis Lavant interrumpen el proyector fílmico. Aunque Beller dice que la imagen cinematográfica es el lugar de producción también es necesario matizar esta noción, ya que, a partir de intervenciones en el imaginario también es posible encontrar maneras de interrumpir esta producción. Por esto en la contemporaneidad el cine del realismo social y el cine del gesto interruptor deben entenderse

como aliados y no como opuestos. Mientras el primero da cuenta de las condiciones actuales, el segundo interviene en la imagen para intentar transformar estas condiciones a partir del imaginario colectivo.

El baile, el momento musical y la detención del cuerpo surgen como elementos formales que pueden animar los gestos puros y movimientos estériles del cine. Cuando Chaplin decidió insertar el cine en la cadena de ensamblaje, el director-actor puso en escena de manera explícita el conflicto ético y social que el capitalismo y las ideologías de productividad intentan ocultar. Chaplin resolvió este conflicto entre acción productiva y gesto improductivo a favor de un momento musical breve que interrumpía la productividad. Entonces, otros directores del siglo XX con visiones del mundo similares en cuanto a su infantilidad y aversión a la productividad, tomaron este gesto y lo hicieron explotar. Chantal Akerman decidió enfrentarse a la productividad domestica mientras John Cassavetes intentaba desafiar la performatividad del trabajo y la vida entera. Como Chaplin, estos dos directores organizaban sus planos de manera oposicional y conflictiva y de esta manera ayudaron a revelar el conflicto interno de la imagen y de la productividad por medios visuales. Además Akerman y Cassavetes utilizaron el mismo dispositivo cinematográfico como medio fundamental para intervenir en la productividad y en el cuerpo.

En el siglo XXI, el conflicto de la imagen cinematográfica es aún más crucial que nunca. Aunque muchos hablan del trabajo inmaterial como el paradigma laboral de la época, es evidente que el cuerpo humano continúa siendo el agente clave de la productividad. Lars Von Trier y Claire Denis han sido dos directores que han retomado el conflicto ético del trabajo y su representación y lo han complicado aún más. Aunque estos dos directores tienen acercamientos al cine increíblemente divergentes, ambos confluyen en su intención de expresar conflictos visualmente, por medio de la alineación conflictiva de cuerpos y movimientos. Ambos juegan y experimentan con el cuerpo humano y el cuerpo fílmico para llevarlos a los extremos más inusitados y así explorar distintas disposiciones que el cuerpo humano puede asumir. Uno de los aspectos más interesantes de la intervención improductiva de estos directores contemporáneos es su interés por intervenir en el imaginario y la imagen como sitios de trabajo y producción. Para Denis y Von Trier crear un imagen alternativa que se oponga al imaginario del régimen dominante es tan crucial como detener el flujo de la cadena de ensamblaje.



## Conclusiones

Los hombres actúan siempre con vistas a un fin, a saber: con vistas a la utilidad que apetecen, de lo que resulta que sólo anhelan siempre saber las causas finales de las cosas que se llevan a cabo, y, una vez que se han enterado de ellas, se tranquilizan, pues ya no les queda motivo alguno de duda... Además, como encuentran, dentro y fuera de sí mismos, no pocos medios que cooperan en gran medida a la consecución de lo que les es útil, como, por ejemplo, los ojos para ver, los dientes para masticar, las hierbas y los animales para alimentarse, el sol para iluminar, el mar para criar peces, ello hace que consideren todas las cosas de la naturaleza como si fuesen medios para conseguir lo que les es útil.

(Spinoza, 2015, p.110)

En una realidad donde todo es un medio hacia la realización de un fin, el cuerpo se convierte en otro más de estos instrumentos. Para Spinoza, el ser humano se ha caracterizado históricamente por construir una realidad donde todos los elementos se convierten en herramientas para conseguir un fin. Acá se refiere específicamente a los dientes y ojos pero en general su pregunta de “¿Qué puede un cuerpo?” debe ser retomada para preguntarse ¿puede el cuerpo asumir configuraciones, movimientos, gestos y ritmos que se escapen a la lógica de medios hacia la realización de un fin? ¿Puede el cuerpo ser algo más que un instrumento o una herramienta para la producción y ejecución de fines? Para Akerman, Cassavetes, Chaplin, Clair, Denis y Von Trier la respuesta es sí. El cuerpo humano también puede ser un juguete, un objeto con el que se puede experimentar y jugar simplemente para fascinarse con todas sus diferentes potencialidades sin necesariamente acudir a sus actualidades. Es decir, estas películas y sus personajes hacen un pausa breve en la linealidad de las causas y consecuencias, de los medios y los fines, para fascinarse por el medio. Es evidente, sin embargo, que al estar inscritos en la misión de la narración este recreo es tan solo una desviación momentánea, la cual está colmada de intensidades y capacidades latentes. Lo que estas pausas pueden hacer es exhibir diferentes maneras en que la realidad pudo haber sido pero nunca fue. El cine de estos directores juega con todas las potencialidades ontológicas que debieron negadas hacia la realización de la realidad actual.

Esta investigación surgió, esencialmente, de una problemática y una curiosidad personal por entender mi propio cuerpo, aquello que él puede hacer, y sobre todo, como se ve reflejado en el cine. Al estar implicado en economías productivas como trabajador y estudiante

he notado una falencia y escases en las películas que veo y me he preguntado ¿porque es tan difícil imaginar un cuerpo que no trabaja y que no produce? Tras acercarme de nuevo al cine, con esta perspectiva en mente, noté que en realidad estos cuerpos yacen escondidos dentro de muchas imágenes. Akerman, Cassavetes Chaplin, Clair, Denis, Fassbinder y Von Trier me ayudaron a notar que, como hermeneuta, en mis manos reposaba la posibilidad de jugar con sus imágenes para encontrar aquello que me hacía falta, para vislumbrar cuerpos-juguetes, movimientos aberrantes y divertidos, y gestos que me ayudaran a detener el paso del tiempo por unos segundos. Porque, ¿para que me servía mi amor por el cine sino para jugar con él y para imaginar mundos nuevos? Al asumir esta mirada infantil note que el cine es trabajo pero también puede ser el punto de partido de una acción creadora; el cine como el germen de un ejercicio de imaginación que me ayudaría a des-crear mi mundo para crear uno nuevo.

En este ensayo he intentado entrar en el estrecho campo analítico del trabajo en el cine para concentrarme particularmente en las ocasiones de su interrupción. En aras de re-imaginar el cuerpo como algo más que una herramienta de trabajo decidí desarrollar una hermenéutica cinematográfica que tuviera al cuerpo como su elemento principal. Los movimientos estériles y los gestos no-productivos surgieron como coyunturas formales para llevar a cabo una interrupción del trabajo desde el cuerpo. En estos momentos, el cuerpo humano y el cuerpo de la película asumían configuraciones y ordenamientos que se oponían, en cierta medida, a la producción. Es evidente que los regímenes políticos y económicos de la sociedad contemporánea adoptan una visión del cuerpo y de los elementos de la realidad como medios para conseguir lo que es útil. La realidad y sus elementos son tan solo instrumentos hacia la producción de un fin y la ética del trabajo transforma este proceso de producción en el fin en sí mismo. Esta óptica utilitaria del mundo es similar a la perspectiva ontológica que adopta la ética de la productividad. Es por esto que la introducción del gesto puro es una cuestión tanto estética como ética. Es un problema ético porque, por un lado, los sistemas capitalistas de producción quisieran orientar todas las potencias del cuerpo hacia producir más valor, mercancía, y utilidad. Pero por el otro lado, el gesto puro puede ser visto como una intervención en los imaginarios que componen las éticas productivistas y que moldean al cuerpo como una herramienta de utilidad.

Aunque, como señala Lyotard, el cine narrativo es una construcción de la realidad a partir de principios de causa y efecto (una realidad donde los eventos siempre están contruidos en función de aquello que producen) también es cierto que el cine tiene el potencial de interrumpir esta realidad. El baile, el momento musical, y la detención – en otras palabras, el gesto puro, improductivo – emergen como estrategias formales para empezar esta fantasía casi

infantil de crear un universo estéril, improductivo y aberrante. Sin embargo, estas tres estrategias formales no son las únicas, y este ensayo es tan solo el inicio de una investigación de las capacidades improductivas del cine. Además, por motivos de espacio, solo fue posible considerar a fondo el cine de pocos directores y fue inevitable ignorar las contribuciones importantísimas de otros textos y cineastas. Es por esto que las consideraciones presentadas acá deben ser descritas como consideraciones preliminares. A partir de la hermenéutica del cuerpo y de la tensión fundamental que se ha planteado, se pueden examinar con mayor detalle otros textos para encontrar modos en que el cine se resiste a la productividad y puede imaginar diversas capacidades para el cuerpo humano. Entonces esto es solo el inicio de un proyecto analítico que pretendo ampliar y refinar; es la introducción a una nueva manera de imaginar el cuerpo a partir del cine.

Hay una infinitud de consideraciones futuras que se pueden desarrollar alrededor del cuerpo, el trabajo y la improductividad en el cine. Sería interesante realizar investigaciones que enfoquen aún más el estudio alrededor de distintos periodos históricos y/o tipos de trabajo. Sería pertinente adentrarse en las particularidades de las diferentes industrias y su representación para sí descubrir de qué manera el cine puede interrumpir estas labores. Igualmente, sería crucial llevar a cabo otra investigación que combine los objetivos del genero laborista realista con los propuestas de interrupción del cine del gesto. El cine debe verse a partir de los conflictos éticos que este contiene, la imagen cinematográfica no puede ignorar las condiciones actuales donde el trabajo inunda toda nuestras vidas y las condiciones sociales son cada vez más precarias, mas atomizadas. Los directores contemporáneos que he considerado en este ensayo demuestran es esencial crear nuevas imágenes que se opongan a las imágenes dominantes de productividad y valor. Entonces la misión de un hermeneuta sería enfrentarse al cine y formar nuevos imaginarios a partir de imágenes improductivas. De esta manera sería posible crear una conciencia de clase donde ya no la hay, pero de un nuevo tipo de clase. Una que se caracterice no por estar obligada a trabajar sino por su determinación a interrumpir el trabajo para buscar otras acciones y actividades para auto-realizarse. El cine puede ayudar a crear un nuevo tipo de clase obrera que no sea obrera, un nuevo cuerpo humano que disfrute del ocio y la distracción.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2002). Difference and Repetition: on Guy Debord's Films, en Tom McDonough ed., *Guy Debord and the Situationist International* (pp. 313 -319). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Agamben, G. (2002). Difference and Repetition: on Guy Debord's Films, en Tom McDonough ed., *Guy Debord and the Situationist International* (pp. 313 -319). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Agamben, G. (2010). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida* (A. G. Cuspinera, Trans.). Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin: notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Baudrillard, J., & Agoff I. (1980). *El espejo de la producción o la ilusión crítica del materialismo histórico*. Gedisa.
- Beller, J. (2011). *The cinematic mode of production attention economy and the society of the spectacle*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.
- Benjamin, W., Eiland, H., & Smith, G. (2002). *Selected Writings: 1935-1938 (Vol. 3)*. Harvard University Press.
- Berliner, T. (1999). Hollywood Movie Dialogue and the "Real Realism" of John Cassavetes. *Film Quarterly (Archivo)*, 52(3), 2.
- Boon, J. (1982). Narrative Voices in a nous la liberté. *The French Review*, 55(4), 514-519..
- Brannigan, E. (2010). *Dancefilm: choreography and the moving image*. Oxford University Press.
- Brecht, B. (2010). *Escritos sobre teatro* (G. Dieterich, Trans.). Barcelona: Alba Editorial.

- Casanova, J. (2014). La clase obrera, sus luchas y sueños revolucionarios. En C. F. Heredero & J. Fernández (Eds.), *De Lumière a Kaurismäki: La clase obrera en el cine* (pp. 21-26). Donostia: Donostia Kultura.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I: Bergson y las imágenes* (S. Puente & P. Ires, Trans.). Buenos Aires: Cactus.
- Dyer, R. (2002). Entertainment and Utopia. En *Only Entertainment* (pp. 19-35). Psychology Press.
- Eisenstein, S. M., Arendt, H., & Benjamin, W. (2010). *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro.
- Elsaesser, T. (1990). From Anti-illusionism to Hyper-realism: Bertolt Brecht and Contemporary Film. En Pia Kleber y Colin Visser eds., *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film* (pp. 170 – 185). Cambridge: Cambridge U.
- Flaig, P. (2010). Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism. *Brecht/Marxism/Ethics: The Brecht Yearbook*, 35, 39-58.
- Gemünden, G. (1994). Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder's German Hollywood. *New German Critique*, (63), 55-75. doi:10.2307/488475
- Goddard, M., & Halligan, B. (2012). Cinema, the post-Fordist worker, and immaterial labor: From post-Hollywood to the European art film. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 172-189.
- Graeber, D. (2008). The Sadness of Post-Workerism or “Art and Immaterial Labour” Conference a Sort of Review. *The Commoner*, 1, 48.
- Gustrán, C. & Quiroga, A. (2014). Reino Unido: 1979-2010: Contra el thatcherismo. en C. F. Heredero & J. Fernández (Eds.), *De Lumière a Kaurismäki: La clase obrera en el cine* (pp. 21-26). Donostia: Donostia Kultura.

- Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Multitude: War and democracy in the age of empire*. Penguin.
- Koutsourakis, A. (2009). 'John Cassavetes: The First Dogme Director?'. *Bright Lights Film Journal*, 63.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. A&C Black.
- Lukács, G. (1977). Realism in the Balance. En Theodor W. Adorno ed., *Aesthetics and Politics*. Verso. Pp 28-59
- Lyotard, J. F. (1978). Acinema. *Wide Angle-A Quarterly Journal of Film History Theory Criticism & Practice*, 2(3). (pp. 52-59).
- Mazierska, E. (2012). Introduction: Cinema and the Realities of Work. En Ewa Mazierska ed., *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53.1 (pp. 149-154).
- Mazierska, E. (2013). *Work in cinema: labor and the human condition*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- McMahon, L. (2014). Rhythms and Relationality: Denis and Dance. (M. Vecchio, Ed). En *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border* (pp. 167-178). London: I.B. Tauris.
- McDonough, T. (2004). *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*. Cambridge, MA: MIT.
- Naremore, J. (1988). *Acting in the cinema*. Berkeley: Univ. of California.
- Negri, A. (2003). N is for Negri: Antonio Negri in conversation with Charles Guerra, *Grey Room*, 11: Spring, pp. 86–109.
- Rivaya, B., & Besteiro González, C. (2008). *Trabajo y cine: una introducción al mundo del trabajo a través del cine*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.

Ruiz Pleguezuelos, R. (2014). Foreignness and Employment: A Study of the Role of Work in the Films of Claire Denis (M. Vecchio, Ed.). En *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border* (pp. 167-178). London: I.B. Tauris.

Selva, M & Solà A. (2014). Las mujeres y los trabajos: La exigencia de forzar los márgenes. En C. F. Heredero & J. Fernández (Eds.), *De Lumière a Kaurismäki: La clase obrera en el cine* (pp. 21-26). Donostia: Donostia Kultura.

Spinoza, B. (2015). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.

Staiger, J. (1985). The eyes are really the focus-Photoplay acting and film form and style. *Wide Angle-a Quarterly Journal of Film History Theory Criticism & Practice*, 6(4), 14-23.

Torrell, J. (2014). Unión Soviética: de la Revolución al Deshielo: Entre la épica y la propaganda. En C. F. Heredero & J. Fernández (Eds.), *De Lumière a Kaurismäki: La clase obrera en el cine* (pp. 77-90). Donostia: Donostia Kultura.

Vaneigem, R., & Fullerton, J. (1983). *The book of pleasures*. Box 99, 234 Camden High Street, London NW1: Pending Press.

Williams, R. From Reflection to Mediation; Typification and Homology; Hegemony, Dominant, Residual, and Emergent; y Structures of Feeling. *Marxism and Literature* (pp.95-114, 121,135). New York, NY: Oxford UP.

## Filmografía

*La Huelga* (Stachka), Sergei Eisenstein, 1925  
*A Nous La Liberte*, René Clair, 1932  
*Modern Times*, Charlie Chaplin, 1936  
*El Angel Exterminador*, Luis Buñuel, 1962  
*La Noire De...*, Ousmane Sembène, 1966  
*Saute Ma Ville*, Chantal Akerman, 1968  
*Tout Va Bien*, Jean-Luc Godard, 1972  
*A Woman Under the Influence*, John Cassavetes, 1974  
*El Viaje a la Felicidad de Mama Kusters* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*), Rainer Werner Fassbinder, 1975  
*Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*, Chantal Akerman, 1975  
*Numéro Deux*, Jean-Luc Godard, 1975  
*Opening Night*, John Cassavetes, 1977  
*Riff-Raff*, Ken Loach, 1991  
*La Promesse*, 1996)  
*Beau Travail*, Claire Denis, 1999  
*Dancer in the Dark*, Lars Von Trier, 2000  
*Dogville*, Lars Von Trier, 2003  
*Vers Mathilde*, Claire Denis, 2005  
*La Promesse*, Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1996  
*Rosetta*, Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999  
*L'Enfant*, Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2005  
*El jefe de todo esto* (*Direktøren for det hele*), Lars Von Trier, 2006  
*Wendy and Lucy*, Kelly Reichardt  
*Another Year*, Mike Leigh, 2010  
*Deux jours, une nuit* (2014).  
*I, Daniel Blake*, Ken Loach, 2016