

CRÍTICA DE LIBROS

Pardo, José Luis, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Madrid, 2007, pags. .

Esto no es música tampoco es una novela. Si tuviera que parecerse a algo sería a una bitácora de viaje, a las notas desenfadadas de un explorador que va apuntando las cuentas de una travesía que no acaba y que no termina de comenzar. Esta travesía, hay que advertir, no relata ninguna hazaña, ni ningún heroísmo –aun cuando el mismo superman aparezca entre sus personajes-, más bien, si tuviera que parecerse a alguna otra travesía, sería a la nuestra, anónima, común y corriente, a nuestra propia vida no narrada, compleja en la maraña que tejen y destejen nuestros propios personajes en el espectáculo de un mundo que pareciera caerse a pedazos con todos sus ídolos. Se preguntarán por qué no hablo directamente de esta obra en vez de buscar sus parentescos o filiaciones.

La respuesta, para mí, es obvia luego de su lectura: porque para hablar de algo es común primero clasificarlo, ponerlo en un sitio como un estante o una gaveta para cogerlo o dejarlo a nuestra disposición, cosa que con *Esto no es música* es imposible (aun cuando puedan hacer este mismo fraudulento ejercicio ustedes mismos), porque tampoco es filosofía, ni poesía, ni crítica cultural, ni nada parecido. Su ambigüedad incomoda lo mismo que seduce pues constata una situación singular (suponiendo que no todas gocen de este apelativo). No se parece a nada que se haya visto leído o escuchado. Nunca vi a Bob Dylan en un cruce con Hegel, o a Edipo con el Coyote y el Correcaminos, quien si haya tenido la oportunidad fuera de sus sueños, perdonará mi sorpresa. Para darle sentido deba quizá decir que tampoco es éste un simple encuentro, como lo sería el de un diálogo ficticio o figurado, donde alguien elige unos personajes de la historia del pensamiento e imagina una situación caricaturesca en la que se ridiculiza o se desdibuja la importancia e influencia de un filósofo, por ejemplo, como Hegel. Nada de eso. Tomando por diana El disco de 1967 de los Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Pardo, realiza un viaje a través de la historia de la filosofía, la imaginería e iconografía contemporánea para dar cuenta de la “heteropía pop” de la portada del disco en la que supone se escondería,

en su misma superficie, los “secretos” de “nuestro” tiempo (sin secretos pues todo está en la superficie en el tiempo de un nosotros problemático). Si tuviera que definir en tres palabras esta obra, diría que es la continuación de un trabajo iniciado por Nietzsche y Deleuze para comprender, sin la autorización platónica, la potencia del simulacro y su independencia de las copias y el original: ese es el estatuto del Pop, diríamos según la lectura de Pardo, simulacro que impugna tanto la tesis de encontrarse a medio camino entre la alta y la baja cultura, como la de relegarlo a una imagen degradada de la alta cultura. Este “tomar en serio” el Pop permite notar tanto su influencia en la filosofía contemporánea, como lo que tiene de síntoma del malestar en la cultura de masas.

Esto no es música, incomoda, finalmente, pues deja entrever que el desentenderse de la producción cultural actual nos deja sin armas a la hora de querer comprender la peculiaridad de una situación en la que se percibe que toda acción política está pasada de moda –por ello tal vez confiamos cínicamente a Superman nuestro cuidado. Quizá Elvis tenga algo que decirnos sobre el *american way of life* y su mundialización o, más sugerente aún, quizá Lennon sobre Marx. De todas maneras, más que lamentarnos porque La Caverna esté ahora a plena luz del día (y no oculta como todo lo que nos avergüenza) y sus sombras sobre la pared sean los vídeos que proyecta MTV, habría que decir con Nietzsche, Deleuze y Pardo, que ya no hay tal caverna (su misma posibilidad se ha invalidado) pues la ficción es la misma realidad (el “espectáculo” es categoría ontológica pues media toda relación social, decía Debord y sus *Boys*) que permite que vivamos en y por un horizonte “heterotópico”. De este no podemos desentendernos sin pagar su precio. Tal vez, no otra cosa pretenda mostrarnos este notable pensador español que tendríamos que leer como quien echa a rodar *Sticky Fingers*, de The Rolling Stones.

Patricio Landaeta Mardones²⁶⁶

²⁶⁶ Patricio Landaeta Mardones, Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente trabajando su tesis doctoral junto a José Luis Pardo en la Universidad Complutense de Madrid. E-mail: patricio.landaeta@gmail.com

Félix Duque, *Terror tras la postmodernidad*, Abada Editores, Madrid, 2004, págs. 107.

“Después del 11-S el postmodernismo está herido de muerte” (p. 90). Esta afirmación de Félix Duque es la constatación de un cambio en la sensibilidad cultural y artística operado desde el atentado terrorista al *World Trade Center*. Lo que hasta hace poco tiempo parecía ser el término clave para definir una sensibilidad y una actualidad determinadas ya no es pertinente. Este término, más allá de las divergencias conceptuales, fue el denominador de un lapso cultural que poseyó un semblante distintivo: “(...) sólo esa época creyó reunir de veras en sí a todas las demás épocas, formando algo así como una laguna o *pool* de los tiempos, en donde todos ellos venían a remansarse y a juntar sus aguas –luego revueltas según gustos y capacidades de los ‘contemporáneos’ (...). Siguiendo una convención universal, y aunque a casi nadie le haya gustado la denominación (incluyendo a quienes la pusieron en circulación), llamamos a esa época *postmodernismo*” (pp. 9-10). Lo que hace Duque en *Terror tras la postmodernidad* es rastrear el nacimiento, la puesta en forma y la crisis de esta postmodernidad, aunque dando cuenta previamente del período y la sensibilidad inmediatamente anteriores (poniendo de este modo la problemática en perspectiva), a la luz de los indicios estéticos que han sido el eco y la figura visible de estos desplazamientos históricos. Se trata particularmente de los indicios visuales que muestran en qué grado las experiencias de violencia y amenaza extremas son plasmadas en el arte.

La postmodernidad se caracteriza por ser una sensibilidad artística que aprehende la situación amenazante mediante la experiencia del “horro”. La cuestión es vista en contraposición a la experiencia que es su predecesora y también su formulación más intensa, la del sentimiento del “terror”. El terror se define en el plano artístico “*como el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro*” (p. 15). El escenario de este sentimiento es la guerra fría y la consecuente amenaza nuclear. En la medida en que se trata de un desarrollo posibilitado por la técnica, lo que aquí está en juego es una vuelta de la razón

contra sí misma, una sinrazón de la razón. De manera que lo que provoca terror es precisamente esta irracionalidad totalmente amenazante de la racionalidad, vislumbrada como una aparición extraña e incomprensible. Este Otro absolutamente extraño y pavoroso diluye, pues, todas las categorías de lo subjetivo y lo objetivo impidiendo cualquier posible control, categorización o domesticación por parte de los esquemas racionales. Visualidades que dan cuenta de esta situación de peligro son, por ejemplo, los filmes *La naranja mecánica* y *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick. A diferencia de esta amenaza pavorosa, el horror que aparece en las visualidades postmodernas (aproximadamente desde fines de los 60 y principios de los 70) está regulado, esto es, se reintegra rápidamente en los esquemas de control de la subjetividad. Desde el cine *gore* hasta el *body-art* de Marina Abramovic, pasando por las *performances* de Chris Burden, lo que se hace es mostrar lo extremo, lo amenazante, como una ausencia de belleza sólo momentánea y débilmente peligrosa. Aún hay un cierto terror, pero un terror más bien blando y, finalmente, consolador, al interior de las condiciones dadas por un sistema económico-político que bajo la apariencia de pluralidad, esconde el miedo a lo extraño, a lo Otro, y persigue enfermamente el sosiego de lo Mismo. El horror: “ese ‘sucedáneo’ burgués del terror” (p. 28).

La sección final del libro despliega -agregando una tercera variante histórica del terror- un diagnóstico de la situación de amenaza plasmada en el arte después del postmodernismo, después del 11-S. El recorrido culmina en el análisis de un nuevo sentimiento de terror que aparece después de la caída de las torres gemelas. La relación de este sentimiento con el arte es altamente problemática: no han tenido lugar verdaderas experiencias artísticas del evento. La amenaza actual, imposible de ser banalizada y domesticada, es en tan alto grado ubicua y simultáneamente tan inabarcable que el mutismo pareciera ser la única respuesta, mientras nos seguimos escudando en la ilusión de la tolerancia hacia las diferencias, obviando una asunción seria de lo Otro. “Fin del arte, comienzo de la construcción *artificial* del Otro, tras cuya imagen desaparece el Otro distinto, el *revenant* que aterroriza” (p. 103). Este ensayo de Félix Duque es,

en el despliegue de las sensibilidades históricas y artísticas próximas, una alerta exhibida contra el conformismo y la ceguera voluntaria.

Luis Ramón Sánchez G²⁶⁷.

²⁶⁷ Luis R. Sánchez González es Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Magíster por la misma Universidad. Su e-mail: kleistontheground@live.cl

Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue*, seguido de *J-L G cinéaste de la vie moderne: Le poétique dans l'historique* par Youssef Ishaghpour, Farrago, Tours, 2000, 122, págs.

Arqueología del cine y memoria del siglo recoge un diálogo llevado a cabo los días 21 y 22 de noviembre de 1998 en Rolle entre el cineasta Jean-Luc Godard y el teórico Youssef Ishaghpour. La discusión se desarrolla sobre todo en torno a *Histoire(s) du cinéma*, serie de ensayos en video que busca ser una interpretación de los avatares del último siglo a partir de un pensamiento configurado desde las imágenes. En esta obra la historia es concebida como determinada por la aparición de la maquinaria de producción masiva de imágenes y como marcada por las repetidas eclosiones brutales del horror (particularmente los campos de concentración), de las cuales la gran industria cinematográfica es responsable por omisión, por no haberlas denunciado, por no haberlas hecho realmente visibles en el momento justo. Aunque también aparecen en la historia del cine momentos intersticiales de resistencia (Lang, Cassavetes, Rocha) frente a las situaciones de dominación. Incluso -a ratos, de manera más o menos velada, pero no menos intensa y gravitante- el cine es presentado en estos ensayos godardianos como promesa y vehículo de redención de una memoria y de una política necesarias. En este sentido, la cinematografía es (o debiese ser) una apuesta, un ejercicio de resistencia ante las visibilidades y discursos de dominación homogeneizadores. En fin, en *Histoire(s) du cinéma* Godard da cuenta de la posición del cine en relación a su propia historia, en relación a la historia del arte y en relación a la historia en general. Se trata de la posición del cine en el siglo XX: el cine como eco o intérprete de la historia y ésta, a su vez, como determinada por la invención y el desarrollo de la cinematografía. *Arqueología del cine y memoria del siglo* será la resonancia estrictamente textual de esta concepción de la historia como caída y de este intento de redención de la experiencia.

El texto es también una repetición de las problemáticas algo más particulares expuestas en *Histoire(s)*: los variados antecedentes del cine en otros campos artísticos – sorprendentemente, pictóricos (Goya) y literarios (Baudelaire)-; las reapropiaciones godardianas de los grandes nombres del cine (Eisenstein, Welles, Rossellini, Vertov); el

estatuto del video y del digital en relación a la cinematografía tradicional; el montaje; el rol de la música en las secuencias fílmicas; la relación entre texto e imagen. Así también, este diálogo es un eco del estilo de *Histoire(s)*, principalmente en las intervenciones de Godard: conexiones inesperadas, interrupciones abruptas, derivas intencionadas, eventuales hermetismos. Esto que pudiese parecer un defecto argumental al momento de elaborar un pensamiento de la historia del cine y de la historia en el cine es, muy por el contrario, el método reflexivo del texto (su astucia), en la medida en que el modo en que Godard concibe el pensamiento en la Imagen puede ser trasladado al ejercicio estrictamente textual: pensar en el intersticio, reflexionar según el movimiento de asociaciones inesperadas. “Lo que es más bien la base es siempre dos; presentar siempre al inicio dos imágenes más que una es lo que yo llamo la imagen, esta imagen hecha de dos, es decir, la tercera imagen”²⁶⁸. Es una constatación: “hay imágenes, es decir, un pensamiento”²⁶⁹. Así toma cuerpo una arqueología que busca trazar una reinterpretación crítica de las visibilidades que han traducido el siglo XX, a la vez que lo han determinado.

La segunda parte del libro la constituye el ensayo de Youssef Ishaghpour *J-L.G. Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico*²⁷⁰, segunda resonancia de *Histoire(s)*. Para Ishaghpour lo histórico se concibe como un espacio actual e inmediato, sin trascendencia, sin una esperanza utópica fundada en una línea de progreso. Este espacio está recorrido por la repetición del horror. El arte moderno en la imagen del cine, desprendido de toda aspiración a una belleza trascendente, da cuenta, mediante los medios técnicos puestos a disposición por la coyuntura histórica presente, de una actualidad que deviene poética al producir constelaciones de elementos dispares (metafóricas) extrañas a los medios de comunicación dominantes. Estas constelaciones abren nuevas posibilidades al presente para poder desplegar sus virtualidades y, de este modo, redimir el pasado. “Crear en el arte como en un ‘a pesar de todo’ marcado por la carencia y por su propia imposibilidad no es desligarse de la historia sino, por el contrario, la capacidad de exponerse a ella, de atravesar su horror sin sucumbir a él, de realizar la obra afrontando su propia

²⁶⁸ p. 27.

²⁶⁹ p. 73.

²⁷⁰ Este texto nace en el encuentro *Godard et le métier d'artiste*, realizado en Cerisy-La-Salle en agosto de 1998.

imposibilidad para mantener la exigencia de lo aún-no-acontecido (...). Al alejarse la utopía, el arte y esta mística han hecho su reaparición en Godard como línea de fuga de la relación de redención entre lo histórico –cargado de sufrimiento y desesperanza- y lo poético”²⁷¹.

La totalidad, pues, de este texto gira –con sus variadas inflexiones de sentido- en torno a la consideración estético-política de una historia reciente cuyo signo notorio es la maquinaria de producción masiva de imágenes. Se tratará de dar cuenta de la impotencia y omisiones de esta maquinaria frente a lo atroz y al horror, pero también de su fuerza y potencia de crear nuevas posibilidades, para así dotar, por fin, al ejercicio cinematográfico de una memoria alerta.

Luis Ramón Sánchez G.

²⁷¹ p. 116.