laFuga

La clase como evento

(Cronotopos de la precariedad contemporánea)

Por Francesco Sticchi

Francesco Sticchi es profesor de Estudios de Cine en la Universidad Oxford Brookes. Es autor de los libros Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television: Chronotopes of Anxiety, Depression, Expulsion/Extinction (2021) y Melancholy Emotion in Contemporary Cinema: A Spinozian Analysis of Film Experience (2018). Sus investigaciones más recientes se concentran en una concepción ecológica del cine y en la construcción de contra-subjetividades a través de la experiencia audiovisual en la era de la precarización

Traducción del italiano y notas por Claudio Celis Bueno [1]

> "La clase no es un mundo individuado, constituido de singularidades fijas y organizadas en series convergentes, no está compuesta de individuos determinados de una vez y para siempre. Es un 'punto aleatorio' referido por un posible proceso de composición sobre el cual influyen prácticas diversas."
>
> Roberto Cicarelli (2018), *Forza Lavoro*

Aquellos análisis que han conseguido examinar de modo eficiente la composición de clase en las sociedades contemporáneas concuerdan en que una de las mayores dificultades para una organización alternativa y creativa es la imposibilidad de seguir pensando la fuerza de trabajo y el cuerpo social como categorías claramente delimitadas –como lo fueron, o al menos se creía que lo fuesen, en el pensamiento decimonónico–. Tal problemática parece tanto más urgente en aquellos lugares en donde no es posible distinguir entre los conflictos que se manifiestan "al interior" del lugar de trabajo y las complejas formas de explotación, extracción de valor, y gestión de los cuerpos que acontecen en todos los espacios de reproducción social –aquello que se ha tendido a llamar "fábrica social"–. En un contexto transnacional en el cual las clases sociales no se nos presentan ya como estratificación (y por ello que sean más fáciles de controlar y movilizar en nombre de exigencias soberanas contingentes) ni, menos aún, como objetos visibles o reconocibles, ¿puede el cine apelar a una casi inexistente conciencia de clase, o incluso llegar a crearla? Gilles Deleuze diría que el arte y el cine siempre han asumido esta función, balbuceando, intentando hablar lenguas no escritas, trazando mapas, nunca con la intención de explicar o resolver las cosas, sino más bien dejando que las fuerzas disruptivas del devenir sacudan a las imágenes. El Neorrealismo Italiano, y los varios 'nuevos cines' que lo prosiguieron, por ejemplo, no encontraron su potencia en un supuesto humanismo piadoso, sino en su puesta en escena de la ciudad moderna y del vagabundear desesperado de sus habitantes. Pero, si el cine de las décadas pasadas narró con una potencia extraordinaria las calles del devenir no representado de la vida metropolitana, ¿cuál será el cine capaz de cartografiar los espacios precarios de la contemporaneidad?

Existiría un grupo de películas aparecidas en los últimos años en la escena internacional (*The Florida Project; Wind River; Good Time; Certain Women; A Ciambra; Fiore; Deux jours, une nuit; I Daniel Blake*, etc. – la lista es demasiado larga) que parecen dar cuenta, de modos muy diversos, de una exigencia por representar aquellos espacios y aquellas formas de vida aún no definidas. A pesar de su diversidad estilística, técnica, y autoral, estas películas comparten un deseo por dar vida a la "precariedad" (ambiental, económica, existencial) y a las diversas formas en que esta dimensión de lo

contemporáneo se manifiesta. De hecho, aquello a lo que referimos por precariedad (como muchos han ya señalado) no es un concepto abstracto, reducible a transformaciones específicas del trabajo o a la sucesión de eventos históricos que ha generado dichas transformaciones. Lo precario define espacios y tiempos vitales –"cronotopos" diría Bakhtin (1981: 84) [2] . Ahora bien, entender la precariedad como un cronotopo tiene una doble implicancia. En primer lugar, pensar la precariedad como una construcción de espacio y tiempo significa pensar la precariedad no en términos abstractos sino como un modo de actuar y de experimentar el mundo. Esta experiencia precaria del mundo por lo general implica diversas formas de expulsión temporal y espacial. Según Saskia Sassen (2014: 2), sin embargo, es importante recordar que estas expulsiones no son el resultado de un simple abandono sino que deben ser producidas activamente por instrumentos concretos (instituciones, tecnologías, reglamentos, etc.). De este modo, los cronotopos de la precariedad contemporánea implican una producción particular de los cuerpos y de sus relaciones con el mundo y con los otros.

En segundo lugar, pensar la precariedad como cronotopo permite pensar el rol del arte, y en particular del cine, como herramienta de visibilización de esos procesos de producción de "cuerpos expulsados". Si la precariedad no es solo una categoría económica abstracta pero un modo concreto de experimentar el tiempo y el espacio, entonces el cine podría ofrecer ese balbuceo de bloques de espacio-tiempo a través de los cuales hacer aparecer las formas de exclusión contemporáneas y dar pequeños indicios para pensar una resistencia. En lo que sigue quisiera referir de manera muy breve a seis obras recientes en las cuales el cine está puesto al servicio precisamente de estas tareas.

The Florida Project (Baker, 2017) nos sumerge, a través de los zapatos de la pícara Moonee y de su pandilla, en la exploración de un mundo periférico y marginal. La película está ambientada en un contexto de viviendas sociales (llamado irónicamente "Magic Castle"), similar a tantos otros en diversas partes del mundo, pero cuya singularidad es haber sido construido a espaldas del colorido parque de *Disney World*. Aquí habitan muchos de los rostros del proletariado moderno: trabajadores ocasionales, madres solteras, inmigrantes, pequeño-burgueses arruinados. Todos ellos inmersos en una vida paralela respecto de esa vida contigua y al mismo tiempo lejana de los centros urbanos, de la que se depende y en la cual se busca reintegrarse. La mirada y los juegos irónicos de los niños transforman el cielo de estas desoladas periferias en un horizonte de posibilidades. De igual forma, los paseos de Moonee y de sus amigos sortean los límites de la periferia, mostrando así la existencia de una porosidad y continuidad con el centro. Así, lo que el final de la película nos sugiere es que este centro puede ser alcanzado, violentado y puesto en cuestión.

El hábitat "floridiano" de Moonee no dista demasiado de la Ciambra representada por Jonas Carpignano (*A Ciambra*, 2017). En ella, Pio ha perdido la ilusión de otro mundo, de un afuera, y la libertad solo le es pensable ya a través de los cuentos de su abuelo [3] . En su lugar, aparece la posibilidad de la integración, del ingreso a una adultez donde la rebeldía queda reducida a la mera apariencia. En realidad, el actuar de Pio se encuentra completamente disciplinado y en sintonía con el lugar social que determinadas relaciones de poder le han otorgado: aquellas impuestas por la familia, por la mafia para la cual él y su hermano no son más que mano de obra barata, y por el ambiente mismo de Ciambra, la cual, como dirían Deleuze y Guattari, define paradójicamente un espacio de inclusión a través de la segmentación, de integración a través de la expulsión.

Otro tipo de expulsión es aquella representada en *Wind River* (Sheridan, 2017). En este caso, estar segregado significa también perder la posibilidad de todo vínculo, come le ocurre a las tribus Arapaho y Shoshone que habitan la reserva india de Wind River, una de las más grandes de los Estados Unidos. Ninguno de sus habitantes recuerda ya las antiguas usanzas, los rituales de pintura de rostro. Y la alguna vez madre y amiga naturaleza aparece hoy como un feroz guardián. Solo un nuevo vínculo con la tierra, no ligado ya a la esperanza de recuperar tradiciones perdidas sino que abierto a nuevos y no menos problemáticos mestizajes, podrá devolver la vida a los gestos de los habitantes de la reserva. Al observar los gestos de los nativos y del mestizo Cory, no se puede sino pensar en aquellos "Water Protectors" que se encadenan a los oleoductos de Dakota del norte no simplemente motivados por una voluntad de identidad vinculada a "su" territorio, sino principalmente por un deseo de redefinir qué es hoy el común y en vistas a descubrir cómo componer nuevas subjetividades en el mundo contemporáneo.

En todas estas experiencias cinematográficas la precariedad se experimenta como una forma de expulsión. Al mismo tiempo, sin embargo, la precariedad aparece como un modo de revolucionar los

espacios de control y disciplina. Los cronotopos de la precariedad de *Certain Women* (Reichardt, 2017), por ejemplo, se levantan sobre recorridos y duraciones dolorosamente extensos. Ocho horas de viaje a través de un valle desolado para una hora de clases. Todo con la esperanza de conseguir algo de experiencia que ayude en su futura vida laboral. Beth, la joven abogada, es incapaz de establecer vínculos con las otras mujeres, quienes, como ella, viven en la permanente desilusión de las expectativas y promesas de futuro. Este estado de desilusión permanente se torna la nueva experiencia de normalidad en la precariedad del capitalismo contemporáneo. La contracara del "imperativo de felicidad" que denuncia Sarah Ahmed (2019) es el estado permanente de expectativas y promesas fallidas [4] . La precariedad es aquí presentada como un continuo trabajo sobre sí misma para "merecer" un avance en la jerarquía social. Al mismo tiempo, somos testigos de una marginalización violenta del cuerpo femenino, el cual es invisibilizado en su condición de fuerza de trabajo –en su libro *Forza Lavoro*, Roberto Ciccarelli (2018) analiza de manera precisa este proceso particular–. Pero este mismo cuerpo marginalizado es a la vez posible territorio de malestar y de resistencia.

Lo mismo ocurre en *I, Daniel Blake* de Ken Loach (2016), película en la cual la marginalización va acompañada de una burocratización radical como dispositivo de subjetivación. El mayor logro de esta película es haber conseguido dar espacialidad y temporalidad al infinito y doloroso proceso de ese "trabajo de sí" que se torna necesario para ser merecedor del seguro de desempleo. Con ello se hace visible que el asistencialismo va de la mano de un profundo aparato de vigilancia estatal que se encuentra en el corazón de aquellas sociedades que proclaman la libertad individual. El mérito, como ha insistido Andrea Fumagalli, adquiere hoy la doble función de instrumento disciplinar y de mecanismo de control [5] . En el filme, el mérito se transforma en el fantasma de la consciencia moral de Daniel quien, derivado constantemente de una oficina a otra, de una farsa burocrática a otra, encuentra la fuerza para sostener una relación solidaria con sus vecinos y con la joven Katie, madre soltera "expulsada" de Londres por su incapacidad de pagar la renta. La depresión, que surge como resultado de no ser económicamente eficiente o de la dependencia de sistemas punitivos de asistencialismo, se torna un componente esencial de la subjetividad, transformándose así en un instrumento de permanente auto-mortificación.

De estas mismas pasiones tristes dan cuenta los hermanos Dardenne en *Deux Jours, Une Nuit* (2014). Aquí el cronotopo de la precariedad se construye a través de la figura de Sandra quien, perturbada por su inminente despido, es incapaz de separar su fracaso emocional y profesional de una sensación permanente de culpa. Aquí, tal como en la película anterior, la solidaridad no es tanto un sentimiento noble sino que funciona como única estrategia posible para salir de una subjetividad automatizada y precarizada. La resistencia no se hace aquí en nombre de una grandeza moral sino que depende de esos cuerpos para quienes la fuerza de trabajo es a la vez el origen del malestar precarizado pero también el fundamento de nuevas relaciones y fuerzas afirmativas.

Las seis obras mencionadas, así como muchas otras, comparten una intención clara de explorar los bloques espaciales y temporales de la precariedad y de la exclusión contemporánea. Al hacerlo, sin embargo, no pueden sino dar cuenta de una potencia que emerge precisamente a partir de esos cuerpos sometidos a las despóticas fuerzas de control que determinan a los personajes de estas obras. De hecho, es en el corazón mismo de estas pasiones tristes que asistimos al acontecer de un "evento": el descubrimiento de poseer cuerpos conflictuados, de pertenecer a una clase cuya vida entera ha sido puesta a trabajar. Pero al mismo tiempo, de contener en esos cuerpos el poder de subvertir y de inventar nuevas formas de existencia colectiva contra el tiempo y el espacio que nos circunda. La potencia de estas películas y de sus protagonistas reside en su intento por hablar nuevas lenguas al interior del discurso dominante, de generar una polifonía –o, siguiendo una vez más a Bakhtin (1981: 67), una "heteroglosia"– capaces de romper y transformar los modos de la comunicación actual. Con ello se abre la posibilidad de crear nuevos vínculos y encuentros [6] más allá de las lógicas identitarias. El evento, por lo tanto, coincide con una toma de conciencia de clase. Pero no se trata simplemente de una experiencia negativa ante aquello de lo cual continuamos siendo sometidos, sino también como posibilidad de un descubrimiento ético de la potencia de actuar. Esta potencia depende de una conciencia de que los cuerpos, por más codificados que estén ante el desdibujamiento del trabajo en la totalidad social, pueden siempre encontrar la fuerza de su propia autonomía.

Bibliografía

Ahmed, Sarah (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Bakhtin, Mikhail (1981). *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas Press.

Ciccarelli, Roberto (2018). *Forza Lavoro: Il lato oscuro della rivoluzione digitale*. Roma: Derive e Approdi.

Fumagalli, Andrea (2017). *Economia Politica del Comune: Sfruttamento e Sussunzione nel Capitalismo Bio-Cognitivo*. Roma: Derive e Approdi.

Sassen, Saskia (2014). *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Notas

1

Una versión anterior de este artículo fue publicada en italiano en la revista *Euronomade* (http://www.euronomade.info/?p=10566)

2

Para Bakhtin (1981: 84), un cronotopo refiere a la "conexión intrínseca entre relaciones espaciales y temporales" que son expresadas a través de las formas artísticas. En esta línea, una de las tesis sugeridas por Francesco Sticchi en este artículo consiste en que habrían ciertas obras cinematográficas recientes cuyo mérito residiría precisamente en su capacidad para producir y cuestionar ciertos "cronotopos de la precariedad contemporánea"

3

En su texto *¿Es el museo una fábrica?*, Hito Steyerl (2014) se pregunta por la relación entre cine y política en el contexto del capitalismo posfordista. La singularidad del contexto actual, nos dirá Steyerl, es que el valor de uso del trabajo (así como la distinción entre trabajo y ocio) ha perdido su rol constitutivo de un afuera al capital: "si la fábrica está en todas partes, entonces ya no hay una puerta por la que salir: no hay por donde escapar de la productividad incesante. El cine político podría entonces convertirse en la pantalla a través de la cual la gente podría salir del museo-como-fábrica-social. ¿Pero en qué pantalla podría tener lugar esta salida? En aquella que carecemos, por supuesto." (Steyerl 2014: 79). En esta línea, ¿no sería posible sostener que la producción de cronotopos de la precariedad en las películas identificadas por Sticchi pareciese dar cuenta de ese intento por construir esa pantalla-salida que falta y que se hace más urgente que nunca?

4

La pregunta por la felicidad, dice Ahmed (2019: 49), "es inseparable de la pregunta respecto de la distribución de la felicidad a lo largo del tiempo y del espacio." Por ello que reconstruir la historia de la felicidad sea "reconstruir la historia de su distribución. La felicidad se distribuye de muchas y complejas maneras." (Ahmed 2019: 49). Como podemos ver, también la felicidad y la infelicidad pueden ser pensadas como cronotopos. Más aún, Ahmed insiste en que es necesario hoy "suspender la creencia generalizada de la felicidad como algo bueno" (2019: 39). Solo así podremos comprender cómo el imperativo de felicidad se ha tornado un verdadero cronotopo a través del cual se organiza un

cuerpo social y se distribuyen en él las partes (y se produce también la exclusión). Desde esta perspectiva, el carácter crítico de las películas mencionadas por Sticchi, al producir cronotopos de la precariedad, se alinearía con el llamado de Ahmed a realizar una crítica cultural del imperativo de la felicidad. En ambos casos se trata de pensar de manera crítica la distribución de las partes en el capitalismo contemporáneo.

5

Ver por ejemplo Fumagalli (2017: 63-65).

6

assemblaggi

Como citar: Sticchi, F. (2020). La clase como evento, *laFuga*, 23. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-clase-como-evento/975