laFuga

Marx y el montaje

Sobre Noticias de la antigüedad ideológica de Alexander Kluge

Por Fredric Jameson

Tags | **Cine político | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Alemania**

Artículo originalmente aparecido en la revista New Left Review y cedido especialmente por Editorial Akal Frederic Jameson es una de las principales figuras del debate cultural internacional, cuyos aportes han renovado las perspectivas marxistas, así como la crítica literaria y la teoría política. Es profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Duke. Entre sus numerosas obras publicadas cabe citar Documentos de cultura, documentos de barbarie; Perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo; El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado y La estética geopolítica, estos dos últimos publicados por Paidós. Su más reciente obra es Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción, Akal, 2009.

Siempre es bueno tener un nuevo Kluge, si sabemos qué nos aguarda. Su película más reciente, *Noticias de la antigüedad ideológica* –unas nueve horas de duración– se divide en tres partes: I. Marx y Eisenstein en la misma casa; II. Todas las cosas son personas embrujadas; III. Paradojas de la sociedad del intercambio [1]. Se rumorea que Kluge ha filmado aquí el que fuera proyecto de Eisenstein en 1927-1928 de llevar al cine *El capital* de Marx, aunque de hecho sólo la primera parte trata de este atractivo asunto. El rumor lo han extendido los mismos que creen que Eisenstein escribió, de hecho, un boceto para una película sobre *El capital*, cuando sólo escribió unas veinte páginas de anotaciones en un periodo de medio año [2]. Y al menos parte de ellos saben que durante el mismo periodo le entusiasmaba el *Ulises* de Joyce y que «planeó» hacer una película sobre este libro, un hecho que distorsiona también las fantasías que se hacen sobre el proyecto de *El capital*. Pero si todas las notas de Eisenstein para los proyectos cinematográficos tenían este aspecto, hasta que algunas de ellas se convertían en películas «reales» –es decir, de ficción o narrativas–, es justo advertir a los espectadores que las películas «reales» de Kluge se parecen más a las notas de Eisenstein.

Muchos intelectuales importantes han apoyado –por así decirlo, a título póstumo– el marxismo: pensemos en *Spectres de Marx* de Derrida y el irrealizado *Grandeur de Marx* de Deleuze, junto con otros testigos contemporáneos de la crisis mundial («ahora todos somos socialistas», etc.). ¿Es la nueva película de Kluge una de esas confirmaciones? ¿Sigue siendo marxista? ¿Lo ha sido alguna vez? ¿Y qué significaría hoy «ser marxista»? El lector angloestadounidense bien puede preguntarse cómo se relacionan los alemanes en general con su gran clásico nacional, cuando se rumorea la aparición de cientos de grupos de lectura de *El capital* bajo los auspicios del ala estudiantil del Linkspartei. Kluge lo dice en el material impreso adjunto: «La posibilidad de que se produzca una revolución europea parece haberse desvanecido; y junto con ella la creencia en un proceso histórico que la conciencia humana puede modelar directamente» [3]. Ese Kluge cree en la pedagogía colectiva, sin embargo, y en la reapropiación de los procesos de aprendizaje negativos por los positivos, en lo que podríamos denominar una reorientación de la experiencia mediante una reconstrucción de «sentimientos» (un término clave o técnico para él): esto no sólo se evidencia en los comentarios interpretativos sobre sus diversos relatos y películas, sino también en enormes volúmenes teóricos como *Geschichte und Eigensinn* (Historia y obstinación), escrito en colaboración con Oskar Negt.

Todas estas obras se basan en la historia; y de pocos países puede decirseque han vivido una historia tan variada como Alemania. La obra de Balzac habría sido imposible sin la extraordinaria variedad de experiencia histórica con la que se encontraron los franceses, desde la Revolución hasta el Imperio mundial, desde la ocupación extranjera hasta la reconstrucción económica, y sin excluir el sufrimiento y el fracaso indecibles junto con los crímenes y las atrocidades de la guerra. Los relatos, o

anécdotas, o *faits divers* de Kluge –varios miles de páginas– se inspiran en una masa comparable de materia prima histórica.

Pero la historia es algo que uno tiene que desenterrar y atacar: como Gabi Teichert, la protagonista de Kluge buscando en *Die Patriotin*, que saca literalmente la pala y excava con frenesí en busca de claves del pasado en huesos y fragmentos de cerámica. Y no necesariamente en vano: en otra película, la rodilla del esqueleto de un soldado alemán atestigua y cuenta unas cuantas anécdotas de guerra «útiles». De hecho, *Noticias de la antigüedad ideológica* tiene su propia porción de momentos irrisorios o incluso idiotas: un par de actores leyendo en alto y al unísono, uno a otro, prosa incomprensible de Marx, un instructor de la RDA explicando la «liquidez» a un alumno recalcitrante, e incluso un especie de sátira concluyente en la que el (un tanto cansino) comediante Helge Schneider interpreta diversos personajes inspirados en Marx, con peluca, barbas postizas y otra parafernalia circense incluidas. Porque como nos cuenta Kluge, «debemos permitir que Till Eulenspiegel pase por Marx y Eisenstein, para crear una confusión que permita combinar el conocimiento y las emociones de modos nuevos» [4].

Por otro lado, en un nivel menos jocoso, se nos presenta una serie a veces interminable de comentaristas –Enzensberger, Sloterdijk, Dietmar Dath, Negt y otras autoridades– enfrentados a la típica entrevista de Kluge, que en parte suscita y en parte dirige las preguntas, y en parte interroga a sus propios testigos. Atisbamos un extraño proyecto de Werner Schroeter, en el que se representa el *Tristán e Isolda* de Wagner mediante el conflicto del puente en *El acorazado Potemkin* («el renacimiento de Tristán en el espíritu del Potemkin»); junto con extractos de óperas de Luigi Nono y Max Brand, y no hablemos de los clásicos. Vemos un corto de Tom Tykwer sobre la humanización de los objetos, secuencias sobre el asesinato de Rosa Luxemburgo y, en la nota más ligera, una velada con Marx y con Wilhelm Liebknecht. Se intercalan muchos fragmentos y fotogramas de películas, la mayoría del cine mudo, y dramáticas imágenes gráficas de textos marxianos y eisensteinianos dejan claro que los intertítulos del cine mudo podían ser de hecho electrizantes, si se resucitan en un color audaz y una tipografía espectacular. Es la propia versión de Kluge sobre el «montaje de atracciones» eisensteiniano (este cineasta podría decir «de sentimientos»). A los espectadores no acostumbrados a estas prácticas bien puede parecerles un increíble revoltijo. Pero también ellos pueden aprender finalmente a navegar por este prodigioso espacio arqueológico: sin llegar a ser un museo pleno y profesionalmente organizado, ésta es una inmensa excavación, en la que todo tipo de personas, aficionados y especialistas por igual, se mueven en diversos estados de actividad, algunos arreglándose las cejas o comiéndose un emparedado, otros tumbados en el suelo para limpiar el polvo de una mandíbula, y otros más clasificando objetos varios en las cajas adecuadas sobre mesas protegidas por una tienda, cuando no echando una siesta o enseñando a un novato, recorriendo una estrecha senda para no pisar los vestigios. Es nuestro primer contacto con la antigüedad ideológica.

La versión de Eisenstein

Entre los fragmentos más reconocibles se encuentra, a buen seguro, esa «obra nueva sobre libreto de Karl Marx», el «tratado cinematográfico» que era supuestamente el proyecto de Eisenstein siguiente a *Octubre*, la supuesta película sobre *El capital*. Como siempre, las notas de Eisenstein son otras tantas reflexiones sobre la propia práctica del cineasta, pasada y futura; característicamente, reinterpretan su propia obra a modo de progresión de formas, como el avance en la experimentación científica. No hay razón para no reconocer este narcisismo: es la fuente de buena parte de la vehemencia pedagógica y didáctica, y del entusiasmo de sus escritos; pero no tenemos que aceptar necesariamente las evaluaciones que hace de su propia trayectoria profesional, en especial porque variaron mucho a lo largo de su vida.

Aquí, por ejemplo, interpreta su obra desde el punto de vista de la abstracción: como la conquista progresiva de la abstracción desde *El acorazado Potemkin* hasta el proyecto actual, pasando por *Octubre*. (Tal vez prefiriésemos que la caracterizase como la ampliación de su conquista cinematográfica de lo concreto para incluir la abstracción, pero no importa.) De manera predecible, pasamos de la sublevación de los valientes de *El acorazado Potemkin* a ese «tratado sobre la deidad» que es la secuencia de los iconos/ídolos en *Octubre* [5]. Estos momentos deben considerarse, por consiguiente, interrupciones verticales en un relato horizontal; y por eso precisamente la discusión Eisenstein-Joyce es irrelevante aquí.

Diversos comentaristas –no sólo Kluge– se han aferrado al apunte «un día en la vida de un hombre» como prueba para creer que Eisenstein ha imaginado una secuencia argumental como la del Bloomsday de Joyce [6] . Más tarde, señalan la adición de otra «línea argumental», la de la reproducción social y «las "virtudes domésticas" de la esposa de un trabajador alemán», junto con el recodatorio: «durante toda la imagen la mujer cocina la sopa para el marido que regresa», el hombre «inespecífico» de la secuencia anterior se ha convertido, como es bastante lógico, en un trabajador. Este montaje paralelo de la supuesta rutina –al que uno debería añadir probablemente el día en la vida de un capitalista o de un comerciante– se medita en el mismísimo momento histórico en el que, como señala Annette Michelson, Dziga Vertov rueda *El hombre de la cámara* [7] .

Es cierto que «Joyce puede ser útil para mi propósito», anota Eisenstein. Pero lo que sigue es completamente distinto de la fórmula «un día en la vida de». Porque Eisenstein añade: «desde un tazón de sopa hasta los barcos británicos hundidos por los ingleses» [8] . Lo que ha ocurrido es que hemos olvidado la presencia, en *Ulises*, de capítulos estilísticamente diferentes de ese formato de la rutina diaria. Pero Eisenstein no: «En el *Ulises* de Joyce hay un notable capítulo de este tipo, escrito a modo de catecismo escolástico. Se hacen preguntas y se dan respuestas»¿Pero a qué se refiere cuando dice «de este tipo»?.

Está claro que Kluge ya conoce la respuesta, porque en su análisis cinematográfico de las notas, el tazón de sopa se ha convertido en tetera que hierve y silba: la imagen se repite en varios momentos de la exposición (las notas de Eisenstein proyectadas en gráficos en los intertítulos), de tal modo que este objeto corriente se «abstrae» hasta convertirse en el símbolo mismo de la energía. Hierve con impaciencia, exige con vehemencia ser usada, ser controlada, es el silbato para trabajar, para dejar de trabajar, para las huelgas, o la potencia motriz de toda una fábrica, una máquina para la producción futura... Por otra parte, ésta es la esencia misma del lenguaje del cine mudo, mediante la insistencia y la repetición transformar sus objetos en símbolos mayores que la vida; un procedimiento íntimamente relacionado con el primer plano. Pero esto es también lo que Joyce hace en el capítulo del catecismo; y la primera gran afirmación del *Ulises*, el primer «sí» atronador, se produce aquí y no en las últimas palabras de Molly: es la fuerza esencial del agua que corre del embalse hasta Dublín y al fin encuentra su lugar indomablemente en el grifo de Bloom [9] . (En Eisenstein el equivalente sería la desnatadora en *La línea general*).

La esposa del trabajador alemán

En este punto es donde observamos lo que Eisenstein tiene realmente la cabeza a este respecto: una especie de versión marxiana de la asociación libre freudiana: la cadena de eslabones ocultos que nos conduce la superficie de la vida y la experiencia cotidianas a las fuentes de la producción. Como en Freud, ésta es una zambullida vertical en el abismo ontológico, lo que él denominaba «el ombligo del sueño»; interrumpe el banal relato horizontal y organiza un grupo asociativo cargado de afecto. Vale la pena citar en este punto la anotación completa de Eisenstein:

Durante toda la película la esposa cocina sopa para cuando su marido vuelva. NB podrían ser dos temas entrelazados por asociación: la esposa que cocina la sopa y el marido que vuelve a casa. Completamente idiota (bien en las primeras fases de una hipótesis de trabajo): en la tercera parte (por ejemplo), la asociación se traslada de la pimienta con la que sazona la comida. Pimienta. Cayena. La Isla del Diablo. Dreyfus. El chauvinismo francés. Fígaro en manos de Krupp. Guerra. Barcos hundidos en el puerto. (¡¡¡Obviamente, no en tal cantidad!!!) NB Bueno en su no banalidad – transición: pimienta-Dreyfus-Figaro. Sería bueno cubrir los barcos ingleses hundidos (de acuerdo con Kushner, 103 DÍAS EN EL EXTRANJERO) con la tapa de una cacerola. Podría incluso no ser pimienta, sino queroseno para una estufa y la transición al petróleo [10] .

Eisenstein propone hacer a este respecto lo que Brecht intentó en el debate sobre el café en el metro en *Kuhle Wampe:* seguir los síntomas visibles hasta sus causas ausentes (o insumables). Pero el intento del dramaturgo está secuestrado por nuestra inevitable atención a los personajes que discuten, mientras que el objetivo de Eisenstein, aunque sea inexacto («completamente idiota», pero es sólo la primera redacción), es el de dibujar todo el complejo de vertido hasta alcanzar la luz como un montaje de imágenes. (Las referencias cruzadas más apropiadas siempre fueron la omisión del comentario por parte de Benjamin en las constelaciones de las Galerías, e incluso los ideogramas de Pound, ambos también proyectos de un tipo de representación histórica sincrónica.) La inevitable teorización por parte de Eisenstein sobre lo que él denomina la «película discursiva» se centra en la

«desanecdotización» como proceso central, y enseguida encuentra su analogía en «la teoría operativa de las "alusiones" [11] que él desarrollaría un año después en su ensayo «La cuarta dimensión cinematográfica», en el que la formulación en función de «estímulos fisiológicos» intentará desplazar la doctrina formalista rusa, ampliamente aceptada, de renovación de la percepción, de *ostranenie*, «extrañamiento», de la estética. A este respecto no sólo habría un conflicto entre la temporalidad del cine (montaje) y la simultaneidad de los eslabones causales o asociaciones, sino también una tensión entre lo afectivo y lo cognitivo. Así escribe de *La línea general:*

Este montaje no se basa en dominantes particulares, sino que toma como guía la estimulación total mediante todos los acicates. Ése es el complejo de montaje original dentro de la toma, derivado de la colisión y la combinación de los estímulos individuales inherentes en ella [12] .

La teoría de las «alusiones» no sólo tendía a destacar la naturaleza corpórea del sentimiento puro –«la *cualidad fisiológica* de Debussy y Scriabin»– sino también, por medio de términos musicales técnicos como el «dominante» y el contrapunto, junto con alusiones y connotaciones «visuales», para mantener vigilada la complejidad de toda esta «cuarta dimensión», que ha inspirado tanta actividad contemporánea en la denominada teoría del afecto. Parece probable que el viejo mito de la «persistencia de la visión» –la imagen previa que subsiste brevemente en la retina a medida que la nueva percepción pasa a superponerse a ella y sustituirla, una concepción que tiene su analogía musical en las notas pedales– sugiere una posible síntesis entre la sucesión temporal del cine y los contenidos de las imágenes individuales. Pero no resuelve la tensión que los modelos de afecto más desarrollados mantienen con el contenido cognitivo de estos complejos; o, en otras palabras, la atención marxiana a la producción, la distribución y el consumo en funcionamiento tras la superficie fenomenológica de la vida cotidiana y la experiencia, produciéndose entre bambalinas, como Marx lo describe en *El capital*. El viejo problema del arte didáctico no se resuelve aquí, a no ser que pensemos que el conocimiento del capitalismo va unido a la furia (*Potemkin*) o que la construcción del socialismo va unida al disfrute sublime, como en la visión trascendental de la desnatadora en *La línea general*.

Kluge no intenta reproducir la secuencia de la pimienta; pero sí hace algo con otro motivo eisensteiniano:

Medias de mujer llenas de agujeros y unas de seda en un anuncio de periódico. Empieza con un movimiento entrecortado, para multiplicarse en 50 pares de piernas: Revista, Seda, Arte. La lucha por el centímetro de medias de seda. Los estetas están a favor de ellas. Los obispos y la moral en contra [13] .

Pero el ensayo bastante decorativo que Kluge hace de este objeto social multidimensional –también él podría haber incluido el «ornamento masivo» al estilo del Busby Berkeley de Kracauer– apenas alcanza las complejidades alegóricas que el propio Eisenstein percibía en último extremo:

En este nivel uno podría resolver:

Ein Paar seidene Strumpfe: arte.

Ein Paar seidene Strumpfe: moralidad.

Ein Paar seidene Strumpfe: comercio y competencia.

Ein Paar seidene Strumpfe: ¡mujeres indias obligadas a incubar capullos de seda en sus sobacos! [14]

Este último detalle nos devuelve al plano anecdótico, que supuestamente había sido neutralizado en el nuevo lenguaje cinematográfico «discursivo»: pero seguramente es lo que da interés a este montaje vertical, de igual modo que la Isla del Diablo y Dreyfus aportan mordacidad a la secuencia de la pimienta. Y de hecho, las notas están ya llenas de detalles anecdóticos, de *faits divers* «lo crean o no» que nos conducen al corazón mismo del capital. A mí me gusta éste: «Algún lugar de Occidente. Una fábrica en la que es posible birlar piezas y herramientas. No se cachea a los trabajadores. En su lugar, la puerta de salida es un punto de control *magnético*» [15] . A Chaplin le habría gustado ver el espectáculo de piezas básicas, martillos y llaves inglesas, salir volando de los bolsillos de los trabajadores.

Antigüedades

Afinidades electivas: la propia obra de Kluge es muy anecdótica en este sentido, la doble toma narrativa, el inesperado *punctum* en el corazón de lo que al principio parecía una ocurrencia banal, un gusto por la incongruencia que se compendia en las relaciones de Kluge con las grandes ideas. La magnífica fórmula de Deleuze –«un Marx afeitado, un Hegel barbudo»– no le sería ajena, porque sugiere incansable nuevas remodificaciones del patrimonio estereotípico en los términos que considera adecuados: la reconstrucción futura de la experiencia, los afectos obligatorios y el conocimiento con nuevas maneras de unirse.

Es un futuro que exige la constitución de una antigüedad adecuada a él. ¿Pero no es simplemente esta «antigüedad ideológica» otro modo de decir que Marx está desfasado, y el marxismo con él? Las secuencias cómicas de la película de Kluge, la joven pareja en diversos momentos de la historia atormentándose mutuamente con un recital coránico de las abstracciones de Marx, podrían llevar a pensarlo. Y Eisenstein tampoco es no desfasado, con su equipaje de melodrama pasado de moda, su cine mudo pasado de moda, su montaje pasado de moda. ¡Lenin y los intertítulos! En sí una perspectiva sombría para una posmodernidad digital...

Pero uno recuerda vagamente los propios sentimientos de Marx hacia la Antigüedad: Prometeo y la teoría aristotélica del valor, Epicuro y los pensamientos de Hegel acerca de Homero. Y está también la cuestión con la que empieza la gran introducción del borrador de los *Grundrisse* en 1857: «la dificultad no radica en entender que el arte y la poesía épica griegos están ligados a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad es que todavía nos proporcionan placer estético y están considerados en ciertos aspectos un patrón y un modelo inalcanzables» [16] . Marx era todo menos nostálgico, y entendía que la polis era una formación social limitada y por lo tanto contradictoria, a la que uno difícilmente podía volver; y también que cualquier socialismo futuro sería mucho más complejo que el propio capitalismo, como en una ocasión observó Raymond Williams.

Porque el concepto de Antigüedad tal vez tenga la función de situarnos en una nueva relación con la tradición marxiana y con el propio Marx, así como con Eisenstein. Marx no es ni actual ni desfasado: es un clásico, y toda la tradición marxista y comunista, de duración más o menos igual a la edad de oro ateniense, es precisamente esa edad de oro de la izquierda, a la que se volverá una y otra vez con los resultados más apabullantes y fanáticos, productivos y contradictorios. [17] .

Y si se objeta que sería una abominación exaltar una época que incluyó las ejecuciones estalinistas y la muerte por inanición de millones de campesinos, también sería adecuado recordar la sangrienta historia griega: la eterna vergüenza de Megara, por no hablar de las desgracias no menos abominables de la propia sociedad esclavista. Grecia era tanto Esparta como Atenas, tanto Sicilia como Maratón; y la Unión Soviética fue también el toque de difuntos del nazismo y el primer Sputnik; la República Popular China el despertar de incontables millones de nuevos sujetos históricos. La categoría de la Antigüedad clásica tal vez no sea el marco menos productivo en el que una izquierda planetaria reinvente para sí misma un pasado estimulante.

Notas

1

Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, 3 DVD, Fráncfort, 2008.

2

Están publicadas en inglés con el título de «Notes for a Film of *Capital*», traducido por Maciej Sliwowski, Jay Leyda y Annette Michelson, en *October: The First Decade*, Cambridge (MA), 1987, pp. 115-138; se publicaron por primera vez en *October*, 2 (1976).

3

A. Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, cit., p. 4.

4

Ibid, p. 16.

5

S. M. Eisenstein, «Notes for a Film of *Capital*», cit., p. 116.

6

Ibid., p. 127.

7

Ibid., p. 127, nota 19.

8

Ibid., p. 127. Esta enigmática referencia es ella misma objeto de referencia en sí en la cita más larga de la página 129, dada más adelante.

9

Véase Fredric Jameson, «*Ulysses* in History», en *The Modernist Papers*, Londres y Nueva York, 2007.

10

S. M. Eisenstein, «Notes for a Film of *Capital*», cit., p. 129. Respecto al cocinado de la sopa, Eisenstein ha señalado: «las "virtudes domésticas" de la esposa de un trabajador alemán constituyen el mayor mal, el obstáculo más fuerte para un levantamiento revolucionario. La esposa de un trabajador alemán siempre tendrá algo caliente para su marido, nunca lo dejará ir *completamente* hambriento. Y ahí está la raíz de su función negativa que ralentiza el ritmo del desarrollo social. En la trama, esto podría adoptar la forma de «*residuo caliente*», y el significado de esto a «escala mundial», *ibid.*, p. 128.

11

Ibid., pp. 116-117.

12

Ibid., pp. 116-117.

13

S. M. Eisenstein, «Notes for a Film of *Capital*», cit., p. 129.

14

Ibid., p. 137.

15

Ibid., p. 121.

16

Marx y Engels, *Collected Works*, vol. 28, Nueva York, 1986, p. 47.

17

Algo así es lo que puede decirse que intenta Peter Weiss en *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Hiru, 1999.

Como citar: Jameson, F. (2009). Marx y el montaje, *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/marx-y-el-montaje/361