

# NEW LEFT REVIEW 129

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO-AGOSTO 2021

## ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN	Desigualdad y democracia	7
MICHAEL DENNING	Todos legisladores	33
JAVIER MORENO ZACARÉS	¿Euforia del rentista?	51
NICK BURNS	La política de Pessoa	75
MARCUS VERHAGEN	Arte y tiempo	103
PERRY ANDERSON	Timpanaro en la angloesfera	115

## CRÍTICA

SASKIA SCHÄFER	Revoluciones contrastadas	130
ERIKA BALSOM	Visiones radicales del cine	141
TONY WOOD	Problemas en Ecuador	150
JOY NEUMEYER	Enterrar al Homo Sovieticus	160

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

**ts**  
d traficantes de sueños



Annette Michelson, *On the Wings of Hypothesis: Collected Writings on Soviet Cinema*, Rachel Churner ed., Cambridge (MA), MIT Press, 2020, 232 pp.

Annette Michelson, *On the Eve of the Future: Selected Writings on Film*, Cambridge (MA), MIT Press, 2017, 325 pp.

ERIKA BALSOM

## CAMERA LUCIDA

En no menos de tres ocasiones a lo largo de los textos reunidos en *On the Eve of the Future: Selected Writings on Film*, Annette Michelson cita una afirmación que se le atribuye a Theodor Adorno: «Me gusta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla». Una frase con el regusto de un chiste, que suscita una sonrisa inmediata. Al mismo tiempo tiene una densidad aforística, que obliga a tirar de los hilos de su espesa urdimbre. Es bien conocido que a Adorno no le gustaba el cine; lo excluía del campo del arte, lamentaba su ilusionismo figurativo, lo consideraba un ejemplo de la narcosis manipulativa de las masas propia de la industria cultural. Pero, ¿cuál era la atracción de esta insinuación ambivalente para Michelson, para alguien que, después de una carrera temprana como crítica de arte en las décadas de 1950 y 1960 dedicó décadas al estudio y la defensa del cine, concediéndole un lugar en su pensamiento transdisciplinar sin parangón con cualquier otro medio? Michelson también lamentaba la mímesis y el sometimiento a las pautas comerciales, pero estaba convencida de que las cosas podían ser de otra manera. Si tan solo la «imagen sobre la pantalla» fuera diferente [...] ¿Qué pasaría entonces? A partir de la objeción de Adorno, y de la profunda frustración que expresa, Michelson exprime una gota de utopía. El desencanto ante las repeticiones cinematográficas convencionales impulsa una pasión por recordar lo que una vez fue, por lo que podría haber sido, por lo que aún podría ser. En resumen, abre la puerta a una evaluación de las alternativas modernas.

Michelson, que falleció en 2018 a la edad de 95 años, se dedicó a este proyecto con erudición y fervor. Mediante sus actividades como escritora, comisaria, traductora, profesora y editora (primero en *Artforum* y después como cofundadora de *October*, una revista que tomaba prestado el nombre de la película homónima de Eisenstein de 1927), defendió aquellos momentos en los que asomaba a la vida fugazmente un atisbo de un cine diferente. Los dos volúmenes de ensayos que recopiló en sus últimos años de vida, que incluyen textos escritos entre 1971 y 2001, se corresponden con los dos ámbitos de actividad que más atrajeron su atención en este frente: *On the Eve of the Future* analiza el cine experimental estadounidense de la posguerra y sus precursores, como Marcel Duchamp y Joseph Cornell, mientras que la colección publicada póstumamente *On the Wings of Hypothesis: Collected Writings on Soviet Cinema*, editada por Rachel Churner, se concentra en Sergei Eisenstein y Dziga Vertov.

La división entre los libros es lógica, pero se arriesga a implicar una bifurcación en el pensamiento de Michelson que apenas existe. Su proyecto intelectual está unificado y en cada una de las recopilaciones figura de manera prominente el contexto al que está dedicada la otra. Juntos, estos veintiún ensayos presentan un potente argumento, tan basado en los hechos históricos como preparado para espolear futuras empresas: si se libera de los imperativos comerciales y se desliga de la exigencia de reproducir la «realidad», el cine podría asumir el lugar que se merece entre las artes modernas, convirtiéndose en una máquina epistemológica, en un dispositivo filosófico capaz de inducir reflexiones sofisticadas sobre la naturaleza de la percepción y de la cognición. Sus textos prolongan y aumentan esos raros momentos en los que esta potencialidad ha dado sus frutos, envolviéndolos en una abundante genealogía, poniéndolos a conversar con pensamientos avanzados de otras disciplinas. El *behemoth* del clasicismo hollywoodiense se convierte en una mera nota al pie, mientras que Michelson argumenta audazmente por la persistencia de una modernidad cinematográfica basada no en una única estética, sino en la problematización de la referencialidad mimética, en el íntimo trenzado de teoría y práctica, en el rechazo de las normas industriales y, por encima de todo, en la convicción de que el cine es capaz de producir conocimiento. Su análisis del sueño de Eisenstein de un cine intelectual, de un cine de conceptos e ideas, atrapa limpiamente su propia postura: «El cine sin duda será filosófico o no será en ningún sentido, excepto en el más trivial».

Se trata de una concepción del medio que se sitúa a una inmensa distancia de las ideas más familiares: el cine como entretenimiento, como relato, como vehículo de expresión personal, ventana hacia el mundo. En un momento en el que el campo de los estudios cinematográficos estaba ganando terreno en la academia estadounidense, especialmente como retoño de los departamentos de Lengua y Literatura, Michelson jugó un papel central a la hora de

establecer lo que se convertiría en uno de los programas más influyentes de la disciplina. En la Universidad de Nueva York, donde impartió clases entre 1967 y 2004, afirmó una visión del cine en tanto que arte, en diálogo con la pintura y la escultura. Se posicionaba en contra del realismo baziniano y contra la recuperación del Hollywood comercial, que caracterizó la *politique des auteurs* y su réplica estadounidense promulgada por Andrew Sarris en su polémico artículo «Note on the Auteur Theory» de 1962.

El título de su primer gran texto sobre cine, «Film and the Radical Aspiration», inicialmente pronunciado como discurso inaugural del Festival del Cine de Nueva York en 1966 (y curiosamente ausente en *On the Eve of the Future*) nombra ya la veta que ella cultivaría. El ensayo abarca décadas, sentando una narración redentora de fracaso y renovación que su autora ya no abandonará: «La historia del cine es, como la historia de la revolución en nuestro tiempo, una crónica de esperanzas y expectativas, suscitadas y suspendidas, probadas y engañadas». Michelson plantea que el «pecado original» ocurrió en torno a 1929, una fecha que alinea aproximadamente con la llegada del sonido sincronizado y el auge del realismo socialista en la Unión Soviética, que conjuntamente pusieron punto final prematuro a un rico periodo de experimentación con la plasticidad del montaje. Eisenstein, con sus proyectos inacabados –la adaptación no realizada de *El capital*, por encima de todos los demás– es tan ejemplar «en su derrota como en sus logros». Todo no estaba perdido, sin embargo: en la obra de Jean-Luc Godard y Alain Resnais, por una parte, y en el bisoño cine experimental de Estados Unidos, por otra, Michelson identifica dos lugares en los que las brasas de la potencialidad cinematográfica se avivaron en su época.

Si en su primer ensayo Michelson establece una pelea transatlántica en dos frentes por la renovación de la aspiración radical, que presenta un paralelismo importante con las «dos vanguardias» que Peter Wollen delinearía nueve años más tarde en las páginas de *Studio International*, pronto cambiaría el rumbo. Su regreso a Estados Unidos procedente de París en 1965 coincidió con una sorprendente eflorescencia de un cine independiente y arriesgado, especialmente en la ciudad de Nueva York, ciudad en la que se instaló después de una breve estancia en Los Ángeles. Figuras como Stan Brakhage y Michael Snow estaban en el centro de una reinención multifacética del cine, que desafiaba por completo sus convenciones figurativas e industriales, trabajando de manera artesana en el formato no profesional de 16 mm y produciendo películas formalmente audaces que testaban los parámetros de su medio. El interés crítico de Michelson por el cine narrativo de su tiempo disminuyó ante esta valiente empresa. La perspectiva amplia de las reseñas de exposiciones que había escrito en París y en los primeros momentos tras su regreso a Estados Unidos se contrajo en un interés más focalizado dotado de una punzada de marginalidad, aunque todavía hacía

incurSIONES ocasionales en otros ámbitos. En una mesa redonda de *October* sobre el cine de vanguardia estadounidense celebrada en 2002, Michelson señala que sus primeros encuentros con ese medio la condujeron a «pensar que hacer cine era la última de las ocupaciones heroicas», lo cual aducía como una de las razones de su apartamiento de la pintura y la escultura. Junto con Jonas Mekas y P. Adams Sitney se convirtió en una de las más incansables y dotadas defensoras de la manifestación estadounidense de lo que Wollen denominó «el movimiento Co-op», publicando artículos que evaluaban su presente y le dotaban de un pasado.

«Toward Snow», el primer artículo incluido en los volúmenes que se editan ahora, es emblemático del entusiasmo de Michelson hacia este «movimiento» y de su concepción de las capacidades epistemológicas del cine experimental. Este estudio clásico impulsó al artista canadiense y en particular a su película *Wavelength* (1967) a la portada de *Artforum* del verano de 1971, una revista que antes de la participación de Michelson nunca había prestado demasiado atención al cine. El artículo es sintomático de un desplazamiento de la localización discursiva sobre el cine experimental, que sale del *underground* contracultural y entra en la legitimación institucional, un reajuste que se consolidaría aún más en el número especial sobre cine de la publicación que dirigió Michelson en septiembre de ese mismo año. *Wavelength* es lo que Sitney llamaba una película «estructural»: Snow orquesta un *zoom* sin pausa de cuarenta y cinco minutos a lo largo de un *loft* del SoHo, complicando esta forma aparentemente minimalista con filtros de colores, sobreimpresiones y una banda sonora sinusoidal. Como explica el artista, «la película es un *crescendo*, un espectro dispersado que trata de utilizar los dones, tanto de la profecía como de la memoria, que solamente el cine y la música pueden ofrecer». «Toward Snow» retoma esta invocación de la «profecía y la memoria», extendiendo en un escenario temporal una reflexión que Michelson ya había desarrollado en relación con la escultura minimalista de Robert Morris: «Nuestra percepción de la obra de arte nos informa de la naturaleza de la conciencia. Esto es lo que queremos decir cuando decimos, como digo yo, que, aunque el arte ya no significa ni se refiere a nada, tiene una función cognitiva profunda». En *Wavelength* ella discierne un acto de reducción fenomenológica, una reflexión sobre la subjetividad trascendental. En su opinión, esta película paradigmática no es, ni más ni menos, que una analogía de la conciencia en la que «la investigación epistemológica y la experiencia cinematográfica convergen, por así decirlo, en una mimesis recíproca».

*Wavelength* es una obra canónica del antiilusionismo, que puede reconducirse con facilidad hacia un discurso sobre la especificidad del medio basada en la purga autotélica de cualquier elemento no esencial para el soporte material. Sin embargo, la ontología no es la preocupación principal

de Michelson. Por mucho que figure en su discurso, es un medio más que un fin. El rechazo de la transparencia del medio es importante para ella, primero y ante todo por su capacidad de activar las facultades cognitivas del espectador, objetivo que puede alcanzarse mediante las estrategias rigurosamente materialistas de Snow, pero también mediante otras técnicas. Su decisión de acercarse a la vanguardia de posguerra a través de las lentes de la epistemología le permitía encontrar el mérito de cineastas que trabajaban de acuerdo con modalidades estéticas diversas, incluso antitéticas. Adora los planteamientos reduccionistas basados en reglas de Snow y Hollis Frampton, pero también el expresionismo lírico de Brakhage, que asalta de maneras muy diferentes el espacio perceptivo de la representación. Intentando liberar la percepción de las rejas del lenguaje, Brakhage creó lo que Michelson llama un «cine de la conciencia hipnagógica», un cine que reemplaza «la escena fílmica de acción por una pantalla de imaginario eidético, proyectando la naturaleza de la propia visión como el sujeto del cine». Maya Deren, mientras tanto, adquiere reconocimiento en tanto que teórica y práctica de la metáfora fílmica, «abriendo de nuevo, dentro del contexto de los Estados Unidos de posguerra, las cuestiones planteadas por la dirección, las formas y la escala del proyecto de Eisenstein».

A Michelson le gustan esos movimientos del caballo ajedrecístico, le gusta hacer conexiones sorprendentes a través de las épocas y de las categorías establecidas. En ningún otro lugar estas conexiones suceden de una manera tan impresionante como en su valoración comparativa de Brakhage y Eisenstein, que juntos forman el tema de «Camera Lucida/Camera Obscura», el artículo principal del número especial de *Artforum* dedicado por ella a la extraña pareja en enero de 1973. A través de su experto análisis, estos dos cineastas, aparentemente tan distantes el uno del otro en tantos sentidos, no siendo el menor de ellos su actitud hacia el lenguaje, se emparentan. La genealogía que ella traza en este ensayo, como en toda su obra, es de naturaleza dialéctica. La vanguardia estadounidense adquiere legitimidad reclamando al canónico Eisenstein como su precursor y, a su vez, las intervenciones medio siglo después permiten que el soviético aparezca de una forma que nunca se le permitió en su propia época: no como alguien que se aventuró en una dirección sin futuro, silenciado por el estalinismo y el sonido, sino como quien «en un asombroso salto de la imaginación, inventó sobre el papel el tenor esencial, la forma, el impulso y las estrategias del cine independiente estadounidense».

La idea de un paraíso perdido invade los compromisos serios con el cine. Muchos cineastas y académicos, como Noël Burch, el gran amigo de Michelson, encuentran su Edén en el «cine de atracciones» anterior a 1907, adoptándolo como un lugar inmaculado de potencial incipiente. El momento privilegiado de Michelson se localiza un poco después, en la década de 1920,

reiterando una narrativa histórica establecida que André Bazin había rechazado, es decir, que la plaga del sonido sincronizado provocó una ruptura violenta, cercenando el progreso del medio justamente cuando estaba alcanzando la madurez. A diferencia de quienes fijaban en el cambio de siglo los senderos no hollados para así desestabilizar la inevitabilidad del clasicismo, Michelson articula un concepto prescriptivo de lo que el cine debería ser, exhumando un sendero que sí se tomó, pero que quedó bloqueado, y volviendo de forma concertada a la década de 1920, regreso que comienza en 1972 con su artículo: «From Magician to Epistemologist: Vertov's *The Man with the Movie Camera*».

Michelson no era la única que en aquel momento estaba cerrando el círculo volviendo a los soviéticos. Otros estudiosos y estudiosas del cine escrutaban a través de las décadas, impulsados por la nostalgia de la revolución o el compromiso, para intentar trasladar sus posibilidades al momento presente; otros trataban de identificar los precedentes para la teorización del cine en tanto que sistema de significación semejante al lenguaje, un enfoque metodológico en ascenso a rebufo del giro estructuralista registrado en las ciencias humanas. A Michelson le impulsaba otra cosa: una fascinación con la «euforia epistemológica» que una vez había rodeado al medio y que ella consideraba que estaba gozando de una resurgencia contemporánea. Con un entusiasmo contagioso la localiza en la Francia de la década de 1920 en la excitada convicción de Jean Epstein de que la cámara lenta contiene «la posibilidad de revelación que podría ganar para nosotros un grado de certeza», así como en la deliciosa *Paris qui dort*, de René Clair (1924), que elabora una investigación reflexiva sobre la «propensión analítica» a partir de un sencillo guion de ciencia ficción. Su mayor admiración, no obstante, se reserva para Eisenstein y Vertov, porque ellos superaron a sus pares franceses ligando el metacine al proyecto revolucionario de rehacer la conciencia, proclamando que el pensamiento montaje y el pensamiento dialéctico eran lo mismo. «La intención general —escribe Michelson— era nada menos que la transformación de la condición humana a través de una intensificación cinemática de la exactitud cognitiva, de la precisión analítica y de la certeza epistemológica. Tales fueron la promesa y la carga de lo que acabó por denominarse, en la frase de Eisenstein “cine intelectual” y su agente afectivo era el montaje».

A través de la creación y de la teorización de construcciones fílmicas desvinculadas de las exigencias de la verosimilitud y la cronología, como la famosa secuencia «por dios y la patria» de *Octubre*, Eisenstein elaboró un cine de pensamiento basado en operaciones de fragmentación, yuxtaposición y síntesis. De la misma manera que *Wavelength* nos invita como espectadores a imaginar con anticipación e intencionalidad, así *Octubre* acompaña al espectador a un proceso de razonamiento fílmico en consonancia con la convicción que su director compartía con Marx: «No solamente

el resultado, sino el camino es también parte de la verdad». Vertov, por su parte, reunía todas aquellas «anomalías cinemáticas» arrinconadas en nombre del realismo –el movimiento inverso, la cámara lenta, el fotograma congelado– para desvelar los mecanismos del aparato, interrogar la causalidad y avanzar las películas como un medio revelador mediante el cual podría ocurrir la «decodificación comunista del mundo». Para muchos el cine era un culto de distracción y siempre había sido eso. Michelson se dedica a poner de manifiesto una vocación alternativa del medio, insistiendo que en momentos especiales podría transformarse, como decía el título de su ensayo sobre Vertov, de «mago en epistemólogo».

La propuesta de que el cine tiene el poder de aumentar la certeza implica una concepción del aparato y de su espectador que aparta a Michelson de la corriente mayoritaria de la teoría filmica angloestadounidense de la década de 1970 y que tal vez explica por qué su nombre aparece tan pocas veces en las bibliografías dedicadas a esa historia, a pesar de su señalada importancia y de la riqueza conceptual de sus escritos. En un texto de 1990 sobre Vertov articula con triunfante claridad una afirmación que puede encontrarse en toda su obra: «La euforia que se siente ante la mesa de montaje es la de un foco cognitivo que se agudiza y la de una soberanía lúdica basada en la profunda gratificación de una fantasía de omnipotencia infantil abierta a quienes, desde 1896, han jugado, como nunca se había jugado antes en la historia del mundo, con el *continuum* de la temporalidad y con la lógica de la causalidad». En el acto de mirar, el espectador del cine epistemológico experimenta el mismo placer demiúrgico. Como admite Malcolm Turvey (exalumno de Michelson y autor del prólogo de *On the Wings of Hypothesis*), esta «confianza en la capacidad de reflexión del espectador individual [...] parece venir directamente de la Ilustración». Ello se halla muy alejado de la teoría de la función del cine como un aparato ideológico entendido de acuerdo con los correspondientes conceptos tomados de Althusser y Lacan, un *topos* que probablemente constituye la cuestión central de la investigación de los estudios filmicos de la década de 1970. Los aspectos del cine que Michelson elogia (la reapropiación de la certeza perdida, la sensación de dominar el mundo) eran centrales también en ese discurso, pero se identificaban como mistificaciones ideológicas que había que asaltar, no como atributos que celebrar. Imperturbable ante las vicisitudes del posestructuralismo, ajena a cómo se produce la subjetividad en la modernidad capitalista y desinteresada respecto al papel del cine en este proceso, Michelson plantea el sujeto como pura racionalidad. Idéntico a sí mismo, este sujeto está lastrado por un cuerpo, libre de sometimiento, intacto ante nada que pudiera marcarlo con una diferencia.

Que Michelson evite la crítica de la ideología puede explicarse, al menos en parte, por la elección de su objeto. Después de todo, la experiencia de ver *Wavelength* tiene poco en común con los circuitos de la identificación y la



objetivación que recorren una película de Hitchcock. En lugar de ensañarse con los placeres regresivos del cine dominante, ella apoya prácticas de oposición que aparentemente no atraen sospechas. Su aversión a diagnosticar los mecanismos del poder es, no obstante, parte de un retraimiento general de lo social. Michelson atiende principalmente a las innovaciones formales, pues es ahí, y no en ninguna capacidad figurativa, donde localiza el potencial cognitivo del medio. Esta actitud determina la selección de sus cineastas favoritos y las lecturas que de ellos ofrece. Las dimensiones sociopolíticas del cine experimental, que han sido de una importancia crucial para una generación de investigadores más reciente, apenas se abordan. En gran medida, la racionalidad prevalece sobre la corporeidad y la sensación; la forma prevalece sobre el contenido y el contexto. Cuando, en su performance de 1975, *Interior Scroll*, Carolee Schneemann, desnuda, sacó un papel enrollado de su vagina, leyendo en él sobre un «hombre feliz, un cineasta estructuralista», que no podía soportar ver sus películas por su «basura personal, por la persistencia de sus sentimientos, por la sensibilidad a flor de piel, por la indulgencia diarista», muchos dieron por sentado que se refería a su pareja de entonces, Anthony McCall. Schneemann revelaría más tarde que la destinataria imaginaria no era ni un hombre ni una cineasta, era Michelson.

«Al cine de la vanguardia estadounidense se le ha acusado con frecuencia de ser apolítico», indica Michelson, considerando esa acusación «totalmente injusta». Y lo es, pero si conociéramos ese cine únicamente a través de sus escritos, sería perdonable que saliéramos con una impresión así. Su preocupación filosófica por los mecanismos de la conciencia tiene como resultado un incesante giro hacia el interior, que se arriesga a olvidar algo que Eisenstein y Vertov sabían bien: que las capacidades epistemológicas del cine no solamente producen conocimiento sobre la cognición humana; pueden ejercerse para lidiar con la lucha y con la alegría de estar en el mundo, en toda su particularidad. A pesar de sus convicciones antiilusionistas, Michelson no se adhiere a lo que Sylvia Harvey llamó «modernidad política», un discurso posterior a 1968 que también se inspiraba en los soviéticos y que defendía el matrimonio de la reflexividad formal y del contenido radical. Con casi cincuenta años en el momento de los *événements*, ella es *tout court* moderna, una posición que, en la década de 1970, necesariamente lleva consigo un deje de conservadurismo. Otros críticos que se dedicaban a la «aspiración radical» intentaban fortalecer el vínculo entre el cine y los movimientos sociales emancipatorios; Michelson situó el medio cinematográfico en la compañía de Eliot y Joyce, como si la proximidad a un prestigio así ayudara a sacarlo de las cloacas del culto de masas y colocarlo en el panteón artístico de una vez por todas.

La crítica tiene muchas funciones, entre ellas la promoción y la legitimación. Estas eran centrales para Michelson, que explicaba en una entrevista

en 1986: «Siempre, en cierto sentido, he concebido mi labor como estar haciendo algo útil, algo que no se estaba haciendo en otros lugares. Por eso nunca he impartido un seminario sobre *Psicosis*». El cine experimental, ese hijo pobre y adoptado tanto del cine como del arte, la necesitaba. Ella demostró con talento su seriedad y su complejidad, conduciéndolo a un mayor reconocimiento y conformando un canon. El cine experimental la necesitaba, pero ella también lo necesitaba. En 1970, una modernidad recalcitrante no habría encontrado mucho sobre lo que entusiasmarse en el pulso de las bellas artes. El sol se ponía para ellas, mientras que, para el cine, era mediodía. El despliegue histórico del arte moderno dentro de esta «última de las ocupaciones heroicas» se rige por una temporalidad diferente, que el trabajo de Michelson visibiliza, de forma que las ideas de maestría, de medio y de genio atormentado siguen siendo esenciales, aunque fueran cada vez más atacadas en otros lugares. Actitudes que de otro modo apestarían a ortodoxia anticuada adoptan un sentido de urgencia vanguardista, cuando se convocan para sostener un medio reproducible que se considera ampliamente sinónimo de entretenimiento popular. A pesar de la comparación del cine con la revolución que aparece en «Film and the Radical Aspiration», Michelson es, en último término, una reformista: no pretendía tanto derrocar las categorías estéticas establecidas como garantizar un lugar para el cine dentro de ellas. Si la emoción de su prosa no fuera suficiente, el cambio de estatus que hoy goza la imagen en movimiento, situada en el centro del arte contemporáneo y tema de rigurosos estudios académicos, es un testamento del éxito de su empresa.