

NEW LEFT REVIEW 97

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2016

	ARTÍCULOS	
BENEDICT ANDERSON	Enigmas de Rojos y Amarillos	7
MIKE DAVIS	El desierto que viene	23
ENTREVISTA		
STATHIS KOUVELAKIS	Ascenso y caída de Syriza	45
ARTÍCULOS		
ALBERTO TOSCANO	¿Un estructuralismo del sentimiento?	73
FREDRIC JAMESON	La antiestética de German	97
SANJAY REDDY Y RAHUL LAHOTI	1,9 dólares al día: ¿qué significa esto?	108
CRÍTICA		
ADAM TOOZE	¿Un pánico más?	133
REBECCA KARL	Pequeño gran hombre	145
GREGOR MCLENNAN	Esencia y flujo	159

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

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



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

LA ANTIESTÉTICA DE GERMAN

● QUIÉN NOS RESCATARÁ de la inesperada restauración del reinado de la belleza y su desacreditada ideología, la filosofía de la estética?¹. En una sociedad en la que puede atisbarse la mercantilización casi total del mundo, unida al mercado mundial que ya acecha, la belleza ya no constituye un alivio momentáneo frente al «interés» (así llamaba Kant a los negocios y su fundamento) sino, por el contrario, la ley suprema. Porque aunque intentemos, como muchos hemos hecho, captarlo psicológicamente, el respaldo existencial a la mercantilización universal siempre ha sido la esteticización. Podríamos considerar este hecho como adicción, a medio camino entre las drogas o la pornografía, por un lado, y la manía del coleccionista patológico, por otro; pero entonces el único tratamiento, bastante penoso, resulta ser el de esa «dieta curativa de las imágenes» recomendada por Baudrillard o, en la fórmula de Susan Sontag, una «ecología» de las imágenes². Tal vez fuese más eficaz prohibir completamente la publicidad, reconociendo la función que las imágenes y lo visual en sí desempeñan en la epidemia (véase el ataque de Debord a la irrealidad difundida por el «espectáculo», que él parece haber fusionado con la narrativa en sí).

¹ Este artículo se publicará próximamente con el título de «Suffocating Kinesis: The Late Films of Alexei Gherman», en Seung-Hoon Jeong y Jeremy Szaniawski (eds.), *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, Nueva York, 2016. El artículo de Tony Wood, «El cine de Aleksei German», *NLR* 7, marzo-abril de 2001, explora la obra del director (1938-2013) hasta *¡Jrústaliov, el auto!*, la primera de las dos películas aquí estudiadas, analizando su formación en los círculos culturales de Leningrado en la década de 1950 y la paralización de su carrera cinematográfica en los años de Brézhnev.

² Jean Baudrillard, «La violence de l'image», en Victoria Grace et al. (eds.), *Baudrillard West of Dateline*, Wellington, 2003; Susan Sontag, *On Photography*, Londres, 1979, p. 180 [ed. cast.: *Sobre la fotografía*, Madrid, 2005].

Sin embargo, aislar ese síntoma particular que es la imagen es pasar por alto la fundamental toxina de la belleza como tal. «La belleza es el mal, Yeats», es la advertencia de un contemporáneo de *fin de siècle* citada por Pound; y ciertamente presenta una trampa que es, de hecho, un dilema. Maurice Blanchot, especialista en las paradojas que los que nos movemos en círculos hegeliano-marxistas denominamos contradicciones, observó en una ocasión que el problema de la angustia de Pascal es que estaba expresada con demasiada elocuencia; la belleza de su lenguaje neutralizaba todo el sufrimiento y el dolor, y los convertía en contenido estético³. Buena parte del arte y la literatura modernos, que busca la catarsis en su realización, se encontró enfrentada a este problema insoluble. Por otro lado, en el plano del consumismo actual, es la percepción en sí la que está infectada hasta el núcleo: apreciar la pura apariencia de la mercancía supone ya haber quedado atrapado en sus circuitos. No se trata de un problema estético, sino de la existencia de la estética propiamente dicha; y si hay que situarlo, seguramente sería mejor identificarlo como político, porque el compromiso con la sociedad de las mercancías supone necesariamente abandonar el proyecto para sustituirlo por algo distinto. La conocida actitud de Lenin hacia Beethoven («¡te hace acariciar al enemigo en lugar de [...] morderlo!») es paradigmática del modo en el que, tradicionalmente, la política interrumpía a la estética y se oponía a los estetas (sin, a pesar de ello, descubrir ninguna fórmula satisfactoria para el arte político, que ciertamente en este contexto constituye una contradicción en sí mismo)⁴.

Con esto no deseo negar que en unas cuantas situaciones modernas –la de *fin de siècle*, por ejemplo– la belleza haya podido servir de fuerza negativa y crítica. En este sentido, el despliegue por parte de Godard de imágenes extraordinariamente luminosas fue siempre una ingeniosa modificación de este problema de la forma, ofreciendo lo repugnante con una apariencia sensualmente seductora y fascinante que hacía explotar todos los circuitos. Pero ya en 1827, en el «Prefacio a *Cromwell*», el subversivo ataque de Victor Hugo contra la belleza solo podía teorizarse en términos de otra estética: lo grotesco, tan atractivamente encarnado por Cuasimodo, dejándonos así con otra versión más de la paradoja de Blanchot.

³ Maurice Blanchot, «La main de Pascal», en *La Part du feu*, París, 1949 [ed. cast.: «La mano de Pascal», en *La parte del fuego*, Madrid 2007].

⁴ Vladimir Lenin y Maxim Gorki, *Lenin and Gorky—Letters, Reminiscences, Articles*, Honolulu, 2002, p. 289.

Sin embargo, la posmodernidad –el nombre exacto que se da a la hegemonía de la mercancía, que se va perpetuando en forma de absoluta e ineludible estetización de la vida cotidiana– ha conocido la presencia de unos cuantos meteoritos inexplicables, ya sean las últimas convulsiones de un movimiento moderno prácticamente extinto o las sacudidas que nos llegan de un futuro inconcebible; y estos objetos parecen resistirse a las leyes de nuestro actual mundo consumista. Caminamos alrededor de ellos con cautela, inspeccionando su ininteligibilidad, lamentando el daño que provocan en el paisaje o intentando leerlos como augurios o advertencias, castigos o atisbos de lo desconocido. Estos objetos no son sublimes, porque con independencia de lo imponentes y monstruosos que sean, no logramos asimilarlos estéticamente. De hecho, estéticamente no son accesibles en absoluto y ello no hace sino aumentar su interés y nuestro propio malestar.

En el lecho de muerte de Stalin

Así son las dos últimas películas de Aleksei German, *¡Jrústaliiov, el auto!* (*Khrustalyov, mashinu!*, 1998) y *Qué difícil es ser Dios* (*Trudno byt bogom*, 2013). Quizá el filósofo Oleg Aronson sea el que mejor ha articulado el escándalo que ha supuesto la primera de estas obras, que se resiste a todas las categorías estéticas y alcanza los límites de lo tolerable⁵. Ni buenas ni malas, estas películas simplemente existen, como un desafío a nuestra asimilación, y no hablemos de nuestra apreciación. Y tampoco fascinan en su repulsión: paralizan nuestra recepción, como esos artilugios que mantenían la cabeza de Lincoln inmóvil durante diez minutos mientras la cámara de Matthew Brady interiorizaba su rostro; o esa mortal secuencia televisiva en la que los personajes de David Foster Wallace en *Infinite Jest* [*La broma infinita*] entran en trance y se extinguen. Pero las películas de German tampoco son distopías, por mucho que esa popular clasificación pudiera tentarnos. Hoy, de hecho, en cuanto género fundamental de lo posmoderno, la distopía, lejos de advertir del apocalipsis, lo ha estetizado y transformado en objeto de consumo y satisfacción.

¡Jrústaliiov, el auto! tiene un referente histórico externo en el infame Complot de los Médicos de 1952-1953, con el que el envejecido Stalin se prometió a sí mismo dar una «solución final» propiamente soviética a la cuestión judía; el significado del título, de hecho, solo se aclara cuando descubrimos que la película retrata también la muerte de Stalin,

⁵ Oleg Aronson, *Metakino*, Moscú, 2003, pp. 225-227.

y el mutismo de Beria, que solo habló, al ver el cadáver, para pedir su auto oficial. ¿No podemos entonces consignar sin más esta obra, junto con su no menos repulsiva continuación, a un tardío paroxismo de antiestalinismo (devolviéndola así a una cantidad conocida)? Siento que expresiones de esta intensidad, en cuanto tipos de odio determinados, son opciones vitales que, como en ciertas evocaciones del Holocausto, van mucho más allá de la estimable tarea de perpetuar una memoria; se convierten voluntariamente en un delirio de obsesión que envenena la mismísima existencia, como ese personaje de *Los comulgantes/Luz de invierno* (*Nattvardsgästerna*, 1963) de Bergman, inexplicablemente preocupado por «el peligro amarillo» en su pacífica aldea ártica. Tales obsesiones son, sin duda, inmediatamente apropiables y utilizables por parte del poder estatal; pero su intensidad es también existencialmente aterradora: «pasiones tristes» que amenazan a otros y al propio mundo, por mucho que los «hechos» en sí puedan justificarlas.

Quizá representan, ciertamente, la furia ante la terminación de la pausa provincial de *Mi amigo Ivan Lapshin* (*Moi drug Ivan Lapshin*, 1984), la obra maestra verdaderamente estética de German, que cuenta un triste relato sobre el protagonista epónimo, un policía en la calma experimentada entre el final del impulso colectivizador de 1928-1933 y el comienzo de los juicios de purga unos años después, en 1936. Pero es como si *Jrústaliov, el auto!* se desarrollase en un medio completamente distinto al de la película anterior. Y esta historia tampoco puede contarse de ningún modo comparable. Lo sabemos porque las reseñas más ambiciosas han intentado hacerlo, centrándose en el «héroe», un médico judío rico y poderoso, detenido por la policía secreta y humillado, apaleado e incluso violado sexualmente, hasta el momento en el que llega la orden repentina de devolverlo a Moscú, donde ya está implícitamente rehabilitado por la infructuosa misión de revivir al moribundo Stalin. Pero es improbable que cualquiera que vea completa esta película de tres horas recuerde dichos acontecimientos de esa forma, o de cualquier otra.

Por el contrario, lo que vivimos es una secuencia continua de movimiento de izquierda a derecha, que opera con los mismos principios que los pergaminos de relatos clásicos chinos, o los bajorrelieves de los edificios y los pórticos antiguos. Siempre he sentido fascinación ontológica por estos últimos, frisos que emergen solo parcialmente de su piedra, que nunca alcanzan la autonomía independiente de la escultura, pero, a pesar de todo, conservan el grano táctil de la materia de la que están hechos y le

comunican un impulso y un ritmo –movimiento, metamorfosis, incidentalidad–, que sus parientes escultóricos pierden al ser trasladadas a sus pedestales inmóviles y expuestas a una inspección pública libremente circulante. Los grandes frisos asirios son una especie de completa personificación de este potencial formal, en los que las barbas de los grandes dinastas expresan poder con la mismísima precisión de sus rizos minimalistas. Y tampoco deberíamos olvidar Pérgamo, tan querido por Peter Weiss, con sus fragmentarios dioses y gigantes de barro destruidos por los olímpicos y congelados en las convulsiones de una guerra verdaderamente corporal⁶. Probablemente la gran pintura mural (piénsese sobre todo en Diego Rivera) volvió a captar este espíritu en su doble ansia de emerger del muro y volver a hundirse en él. Pero para captar la importancia de esta antigua forma o medio en las películas de German, necesitamos añadir una curiosidad psicológica y de hecho casi McLuhanista: se dice que nuestra formación alfabetizada nos habitúa a un movimiento ocular y a un patrón de atención que va de izquierda a derecha, de modo que, para una vigilancia y una mejor observación, deberíamos romper ese hábito inspeccionando el espacio en cuestión de derecha a izquierda. Lo que eso podría significar para aquellos hablantes cuya lengua se escriba de derecha a izquierda (no hablemos de la vertical) no se registra, aunque los cambios perceptivos que implica serían un tema ideal para McLuhan. Podríamos añadir aquí la práctica del *boustrófedon* (llamado así en referencia al movimiento del buey al arar), en el que el lector, que ha alcanzado el extremo derecho de una línea, debe leer la siguiente hacia la izquierda, y viceversa. Hitchcock solía exigir movimientos de cabeza a sus espectadores, como en la famosa escena de *North by Northwest* (1959) [Con la muerte en los talones] en la que los dos protagonistas, separados por un bosque de abedules, hablan entre sí desde ambos extremos de la gran pantalla. En German, es un movimiento incesante de izquierda a derecha de la pantalla lo que homogeneiza el contenido de la película con tanta seguridad como el perpetuo régimen de primeros planos lo hace en otros contextos (la reducción concomitante de toda perspectiva a los primeros planos solo se volverá absoluta en *Qué difícil es ser Dios*).

En ¡*Jrústaliou, el auto!*, sin embargo, lo que este movimiento hace es eliminar la distancia escénica, junto con la propia perspectiva; y esta es otra de las razones por las que aquí sencillamente no funciona el resumen de la trama. Este último nos dice, de hecho, que pasamos de una fiesta en casa

⁶ Peter Weiss, *The Aesthetics of Resistance*, Durham (NC) 2005, pp. 3-11 [ed. cast.: *La estética de la resistencia*, Fuenterrabía, 1999].

del médico, en la que se demuestran profusamente su riqueza y su poder, a las acostumbradas rondas de hospital, a un furgón que lo traslada a la cárcel, y de ahí a la clínica (o quizá la *dacha*) en la que el moribundo Stalin yace abandonado. Pero la diferencia entre estos lugares y escenarios, entre estos espacios y arquitecturas, queda prácticamente eliminada, como en un paisaje visto desde un tren en marcha. Se topan unos con otros como en un telón de fondo móvil, mientras que el protagonista, en primer plano, parece en perpetuo movimiento de izquierda a derecha, sin importar cuál sea su suerte o su destino, sin importar cuál sea su posición social y si es agente o receptor pasivo de una acción que está en sí homogeneizada. Solo cuenta la figura en movimiento, y como la historia en sí, el telón de fondo carece prácticamente de importancia. Es el mundo visto por Heráclito, y constituye un impactante cambio respecto al nuestro. La narración queda así subvertida y debilitada, pero de un modo muy distinto al de las omisiones y vacíos o elipsis, las distensiones temporales, las sustituciones o los desplazamientos metafóricos habituales en el movimiento artístico moderno. Aquí la narración queda simplemente aplanada; o relegada al telón de fondo. La absolutización de esta característica cinematográfica particular –uno duda si llamarla técnica o tropo, muy parecido a la interiorización del trávelin, a su transmutación en contenido– conserva su linealidad al tiempo que despoja incluso a la trama de su función organizativa (como, por ejemplo, podría considerarse que la *Odisea* proporciona el marco para los demás tipos de atención exigidos por el *Ulises*). Por eso hasta los personajes pierden su interés en favor de un tono generalizado y de pesadilla, el efecto de totalidad claramente deseado por el propio director. Debe señalarse entonces una medida significativa en su estrategia: la completa exclusión del *pathos* en estos acontecimientos. El protagonista –a diferencia del igualmente autoritario «héroe trágico» de *Quemado por el sol* (*Utomlionnie solntsem*, 1994) de Mijalkov– no tiene en sí nada de agradable ni *sympathisch*: un médico que es también militar de alta graduación, autoritario en lo público y en lo personal, cuya suerte subjetiva (ni siquiera después de la «rehabilitación» recupera su poder, sino que acaba como maquinista de tren) queda borrada por la situación objetiva en sí. Si se observa la película como una denuncia del estalinismo, al menos debemos decir que la lástima y la indignación no entran en su retórica, y que incluso el terror está muy alejado de esta pesadilla, junto con cualquier forma concebible de placer estético. En ese sentido, la película apenas solicita reacción: no le interesan los espectadores; como he observado arriba, simplemente *es*; y en ese sentido se sitúa en los límites externos, como un fenómeno extremo e irrepetible.

Materialismo galáctico

Y tampoco *Qué difícil es ser dios* intenta repetirlo, aunque en ella se manifiestan también muchas de las características que hemos descrito en la obra anterior. Porque esta tiene trama, o al menos se basa en una: la novela epónima escrita en 1964 por los hermanos Strugatski⁷. Vale la pena decir una o dos palabras acerca de esta fuente, puesto que —a pesar de la práctica soviética de editar la ciencia ficción bajo la rúbrica de literatura infantil— estos escritores tan distintivos ocupan un lugar de considerable importancia en el canon de la ciencia ficción, comparable solo al de Philip K. Dick, Ursula Le Guin y Stanisław Lem, en ese crucial momento histórico en el que el género comenzó a emerger de su gueto y producir obras de original calidad literaria.

Los Strugatski tenían un rico historial de adaptaciones y escenarios cinematográficos, principalmente la clásica *Días de eclipse* (*Dni Zatmeniya*, 1988) de Alexander Sokurov. *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski, ofrecía una versión decepcionantemente inadecuada de su obra maestra, *Pícnic de extraterrestres* (*Piknik na obochine*, 1971), aparentemente como resultado de las carencias técnicas de una primera versión, más fiel (la alegoría y el misticismo vacío son útiles para las soluciones de bajo presupuesto, parece). En *Qué difícil es ser Dios*, los hermanos Strugatski operaban en un marco que compartían con Ursula Le Guin y que ambos derivaron de la serie televisiva estadounidense *Star Trek*, a saber, unas Naciones Unidas galácticas (*Star Trek* llamaba la Federación a su alianza, similar a la OTAN, Le Guin llamaba Ekumen a su confederación, menos americanizada), que en ocasiones tropezaban con enemigos globales, pero que ante todo se enfrentaban al problema de planetas o civilizaciones no asimilados. Así, junto con la clásica situación de Guerra Fría (el epílogo de Boris Strugatski a la nueva edición en inglés es ilustrativo a este respecto), el elemento central de la trama hacía referencia a lo que la serie estadounidense denominaba la «primera directiva», a saber, la no interferencia en las culturas de planetas extraños. En torno a esta ley fundamental gira precisamente la acción de *Qué difícil es ser Dios*, y como contexto histórico deberíamos señalar que la rivalidad entre soviéticos y estadounidenses en este periodo promovía la seducción de los llamados países no alineados, en especial las naciones recientemente descolonizadas de África. Sin duda,

⁷ Recientemente reeditada en inglés en una esperada y nueva traducción de Olena Bormashenko: Arkady y Boris Strugatski, *Hard to Be a God*, Chicago, 2014 [ed. cast.: *Qué difícil es ser Dios*, Barcelona, 2010).

China y Cuba ya estaban «perdidas» (como les gustaba decir a los estadounidenses), pero la «modernización» seguía siendo el valor ideológico dominante y la competencia se convirtió en «ayuda» económica y técnica (en 1964, los estadounidenses acababan de empezar su desastrosa aventura en Vietnam, mientras que la análoga invasión soviética de Afganistán –1979– todavía se situaba en un futuro distante).

Los héroes de los Strugatski tienen, sin embargo, una ventaja sobre sus homólogos estadounidenses: están equipados con una teoría de la evolución cultural y la diferencia –el marxismo, aquí renombrado «teoría de base»–, que proporciona la justificación científica para la primera directiva. Es la doctrina de los «modos de producción», que en su forma ortodoxa estipula que una población debe pasar, desde el feudalismo, por una revolución burguesa antes de alcanzar la culminante lucha por el socialismo. Aunque sin negar la premisa del modo de producción como tal, los Strugatski (y sobre todo su protagonista, Rumata) asumen una perspectiva sombría de la «teoría de base» ortodoxa y dramatizan una situación histórica única e imprevista en la que el final del feudalismo no conduce a un tipo u otro de hegemonía burguesa, sino directamente al fascismo. (Es una especie de principio de la contaminación cultural heisenbergiano: la mera presencia del observador lo cambia todo, y aquí Rumata nunca puede estar seguro de que su intervención –aun estando justificada por los instintos de humanidad y simple justicia– no haya causado en sí este resultado imprevisible y no teorizado).

Esta desviación histórica motiva el dilema de los observadores de la Tierra, benévolos espías dispersos como sendos «durmientes» entre la población del extraño y todavía feudal y medieval Arkanar. Están allí para registrar sus observaciones para el Instituto Histórico en el que trabajan; han tenido veinte años para «pasar» convincentemente; de hecho todos piensan que Don Rumata es un vástago de una de las familias nobles más acaudaladas del planeta. No obstante, se ven terriblemente tentados de usar su superior capacidad tecnológica para poner fin a la brutalidad y a la sistemática represión sangrienta del régimen semifascista de Don Reba, un intrigante mediocre, sin base social ni seguimiento, que ha ascendido al poder prácticamente de la nada, y cuyos blancos inmediatos son los intelectuales instruidos, todos aquellos con los que la Tierra contaba para sacar a esta población, mediante la Ilustración, la ciencia y la invención, de su animalidad feudal.

Contra la estética

Es el momento de observar que la película conserva muy poco de esta intrincada dialéctica política. Para caracterizarla de forma más ordenada, necesitamos volver a la cuestión de la belleza con la que empezamos. Me han criticado por evocar un memorable comentario de Pauline Kael en una anterior nota sobre esta película: se consideró frívolo y ofensivo asociar esa ocurrencia con alguien que (tan solo hace poco) ha sido canonicado como uno de los «grandes directores» del panteón cinematográfico, o quizá debería decir de los «estudios cinematográficos» solo recientemente institucionalizados. El actual contexto justifica, sin embargo, su pertinencia. Se dice que Kael observó, acerca de *Battlefield Earth* (2000), la producción que John Travolta hizo de la novela homónima de L. Ron Hubbard, «¡No sé si es la peor película jamás filmada, pero sin duda es la más fea!». Con esta fórmula podemos de hecho completar nuestro análisis sobre la belleza: aquí se demuestra que la fealdad no es el opuesto de la belleza, sino por el contrario el opuesto de la estética propiamente dicha.

¿Es este un efecto que uno debe esmerarse en alcanzar? ¿Es, de hecho, un efecto? Lo que ofrece *Qué difícil es ser Dios* es en último término consecuencia de un espacio lleno. El *Fausto* (2011) de Sokurov ya había avanzado un poco en esta dirección dos años antes; pero la asfixiante claustrofobia de su aldea medieval sigue siendo resultado del arte, un calculado efecto estético que puede seguir reivindicando los placeres de la armonía, aun tratándose de placeres desagradables. Y de hecho hay estéticas vivificantes en las que el espacio lleno tiene el sentido casi metafísico de la saciedad y la eliminación del vacío como tal: pensemos en el Barroco, por ejemplo, y en particular en el estilo churrigueresco español y su equivalente azteca en México. Pero aquí, en *German*, el espacio lleno es basura e inmundicia: el material de viejos colchones viscerados en casas abandonadas, montones de trapos, sofás en vertederos. Si uno siente la tentación de asociarlo *par excellence* con el tejido, y no con la basura, con el polvo y el barro propiamente dichos, queda que estos tejidos siempre estarán gastados, siempre llevarán con ellos, irredimible, la pestilencia de los cuerpos humanos, en comparación con los cuales hasta la suciedad inorgánica siempre está de algún modo limpia. Esta basura es esencialmente *sucia*, tal es el sentido de los desbordantes planos profundos de *German*, e inevitablemente asimilamos su suciedad visual al excremento y dotamos a la imagen cinematográfica del único sentido que no puede transmitir directamente, a saber, el olor.

Todo esto puede sin duda tomarse como un «correlato objetivo» de la misantropía de Rumata en este planeta retardado: el desconocimiento del jabón y el agua no es sino una manifestación externa de la categoría infrahumana de sus habitantes:

Sinceramente los odio y los desprecio [...]. Puedo justificar una estupidez y una brutalidad como las que acabo de pasar –las condiciones sociales, la pésima educación, todo–, pero ahora veo claramente que mi enemigo es él [...]. Y no lo odio teóricamente, como un «espécimen típico», sino por ser él mismo, como individuo. Odio su babeante taza, el hedor de su cuerpo sin lavar, su fe ciega, su animosidad contra todo aquello que no sea sexo y alcohol⁸.

Todo el desprecio de lo «moderno» en pro de lo «premoderno» se manifiesta aquí, a pesar del «humanismo» oficial de la misión de Rumata; la náusea de Occidente por todo lo que no sea la «Ilustración» occidental, la idea misma de la historia como progreso. Pero mientras que los Strugatski diagnostican esta reacción instintiva como una profunda contradicción, en German amenaza con convertirse en condición ontológica, y solo la indignación de Rumata ante la injusticia –tan brutal como es en sí y de por sí– lo eleva por encima del nivel intelectual y cultural de sus vecinos (eso, y la costumbre de bañarse).

Esto está resaltado por el régimen del primer plano, que ahora acompaña a ese inexorable movimiento de izquierda a derecha en el que todas las acciones y gestos de Rumata –sus visitas, encuentros, conferencias, enfrentamientos, rescates, detenciones, encarcelamientos, comunicados, galopes y retos– se han asimilado, como vagamente recordados de la novela: pero no de modo telescópico, como si se observase el pasado desde una gran distancia, sino por el contrario aumentados hasta el punto de volverse ilegibles, fibra a fibra, un cinturón, una borla, la empuñadura de una espada llenando la pantalla en ausencia de cualquier identificación del personaje en cuestión o del espacio aquí en juego. Se aferra a la pared del proscenio –sabemos por Pierre Francastel que el primer drama medieval surgió de la estética del bajo relieve– a tientas, inflexiblemente, como si el hombro de la cámara rozase con ella. La contradicción de este estilo cinematográfico radica en el modo imposible en el que une el desorden del plano profundo y la inspección microscópica de esta mirada entrometida e incansable sobre los mismísimos poros de cosas y rostros sucios, cuerpos, detritos.

⁸ *Ibid.*, p. 127 de la versión en inglés.

Pero ahora los espacios políticos de la novela, una arquitectura cuyos pasillos y salas albergan las intrigas del conflicto de clases –comerciantes contra nobles, bandidos nocturnos, una monarquía senil, ominosos monjes armados junto a venales y corruptos ejércitos oficiales, campesinos y habitantes de las ciudades, y entre todos ellos el inescrutable Don Reba, organizando su propio complot de los médicos contra los intelectuales–, esos espacios ya no pueden ser explorados por este aparato de cámara obsesivamente centrado en avanzar hacia delante. La trama de la novela se ve, por consiguiente, transformada en crecientes choques entre Rumata y las masas de *Untermenschen* [infrahombres], que se encuentra por el camino, hasta que da comienzo un Armagedón a escala completa (el título original de la película iba a ser *Historia de la masacre de Arkanar*), que solo puede concluir con el práctico exterminio de los habitantes y el clímax de la propia película, seguido por su conclusión, en el miserable abrevadero del comienzo, en la frágil calma de la devastación y en la reflexión de Rumata sobre «lo difícil que es ser Dios».

Aun sin ser una acusación contra la ideología de la modernización, la novela ponía al menos en primer plano la contradicción fundamental de la Ilustración como proyecto social. No es posible desplegar juicios de este tipo en relación con el artefacto de German, en el que tienden a deslizarse hipótesis psicológicas del tipo de las que yo asumí al comienzo de este artículo. Si estas últimas películas de Aleksei German pueden tomarse como experimentos, es no obstante improbable que señalen el camino o que abran nuevas sendas para presentes o futuras generaciones de lo posmoderno; tienen lugar, por el contrario, entre los monumentos solitarios de un «tardomoderno» disperso y aislado, junto con las reliquias y los restos de la obra de personas como Albert Serra, Víctor Erice, y otros nombres que esperan la canonización, si no el descubrimiento y la excavación. Esta es, por lo tanto, la pregunta para una meditación teórica sería sobre ellos, una meditación que reproduce el dilema de la yuxtaposición benjaminiana de *Erlebnis* (ocurrencia) y *Erfahrung* (experiencia duradera)⁹: ¿cómo puede hacerse encajar de modo significativo en nuestra experiencia cotidiana una forma de temporalidad tan idiosincrásicamente moldeada, si verdaderamente la experiencia cotidiana normal sigue existiendo en nuestro propio momento distintivo (e incluso idiosincrásico) de la historia?

⁹ Walter Benjamin, «On Some Motifs in Baudelaire», en *Illuminations*, Nueva York, 1969 [ed. cast.: «Sobre algunos motivos en Baudelaire», *Baudelaire*, Madrid, 2014].