



Jacques Rancière La fábula
cinematográfica Reflexiones sobre la
ficción en el cine

Una niña y su asesino frente a un escaparate, una silueta negra descendiendo las escaleras, la falda arrancada de una campesina soviética, una mujer que corre ante las balas: estas imágenes —firmadas por Lang, Murnau, Eisenstein o Rossellini— singularizan el cine y esconden sus paradojas. Un arte es siempre, al mismo tiempo, una idea y un sueño del arte. La identidad entre voluntad artística y mirada impasible ya había sido concebida por la filosofía y ensayada, a su modo, por la novela y el teatro. El cine viene a colmar esa espera, a costa, sin embargo, de contradecirla. En los años veinte fue considerado como un nuevo lenguaje de las ideas, finalmente sensibles, que abolía el viejo arte de las historias y los personajes. Pero también iba a restaurar las intrigas, los tipos y los géneros que la literatura y la pintura habían hecho saltar por los aires.

Jacques Rancière analiza las formas de ese conflicto entre dos poéticas que es el alma del cine. Entre el sueño de Jean Epstein y la enciclopedia desencantada de Jean-Luc Godard, entre el adiós al teatro y el encuentro con la televisión, adentrándose en el Oeste tras el rastro de James Stewart o en el país de los conceptos en pos de Gilles Deleuze, el autor muestra cómo la fábula cinematográfica es siempre una fábula contrariada. Por eso disuelve las fronteras entre el documento y la ficción. Sueño del siglo XIX, esa fábula nos explica la historia del siglo XX.

Prólogo.

Una fábula contrariada

«En general, el cine traduce mal la anécdota. Y en él la “acción dramática” es un contrasentido. El drama que actúa está ya resuelto a medias y se desliza por la pendiente curativa de la crisis. La verdadera tragedia está en suspenso. Amenaza a todos los rostros. Está en el visillo de la ventana y en el cerrojo de la puerta. Cada gola de tinta puede hacerla florecer en la punta de la estilográfica. Se disuelve en el vaso de agua. Toda la habitación se satura de drama en todas sus fases. El cigarro puro humea como una amenaza sobre la garganta del cenicero. Polvo de traición. La alfombra despliega unos emponzoñados arabescos y tiemblan los brazos del sillón. El sufrimiento está ahora en sobrefusión. Espera. Aún no se ve nada, pero el cristal trágico que creará el bloque del drama ha caído en algún lugar. Su onda avanza. Círculos concéntricos. Corre de relé en relé. Segundos.

»Suenan el teléfono. Todo está perdido.

»Entonces, hasta ese punto le interesa a usted saber si se casan al final. Pero ES QUE NO HAY películas que aca-

ben mal, y uno entra en la felicidad siguiendo el horario previsto.

»El cine es verdad. Una historia es una mentira.«^[1]

Estas líneas de Jean Epstein ponen de relieve el problema planteado por la noción de fábula cinematográfica. Escritas en 1921 por un joven de veinticuatro años, dan la bienvenida bajo el título de *Bonjour cinéma* a la revolución artística de la que, según él, el cine es portador. Sin embargo, los términos con los que Jean Epstein sintetiza esa revolución parecen invalidar el propósito mismo del libro: el cine es al arte de las historias lo que la verdad a la mentira. Con ello no sólo está diciendo adiós a la infantil espera del desenlace del cuento, con su boda y sus muchos hijos, sino a la «fábula» en sentido aristotélico, a la orquestación de acciones necesarias o verosímiles que, mediante la ordenada construcción del nudo y el desenlace, permite que los personajes pasen de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad. Esta lógica de las acciones ordenadas definía no sólo el poema trágico, sino la idea misma de expresividad del arte. Pero este joven nos dice que esa lógica es ilógica. Que contradice a la vida que aspira a imitar. La vida no conoce historias. No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abiertas en todas direcciones. No conoce progresiones dramáticas, sólo un movimiento largo, continuo, constituido por infinidad de micro-movimientos. Finalmente, esa verdad de la vida ha encontrado el arte capaz de explicarla: el arte donde la inteligencia que inventa reveses de la fortuna y voluntades en conflicto se somete a otra inteligencia, la inteligencia de la máquina que no quiere nada ni construye historias sino que registra esa infinidad de movimientos que hace a un drama cien veces más intenso que cualquier revés dramático de la fortuna. En el principio del cine se encuentra un artista «escrupulosamente honesto», un artista que ni engaña ni puede engañar, pues no hace otra cosa que registrar. Ese registro, sin embargo, ya no es esa reproducción idéntica de las

cosas que Baudelaire consideraba la negación de la invención artística. El automatismo cinematográfico dirime la querella entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo «real». No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser, en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas.

Por esta razón, el arte de las imágenes en movimiento se encuentra en condiciones de invertir la vieja jerarquía aristotélica, que privilegiaba el *muthos* —la racionalidad de la trama— y desvalorizaba el *opsis*, el efecto sensible del espectáculo. No es sólo que el arte de lo visible se haya anexado, merced al movimiento, la capacidad de relatar. Ni tampoco que una técnica de la visibilidad haya sustituido al arte de imitar las formas visibles. Es el acceso abierto a una verdad interior de lo sensible, que resuelve las querellas de prioridad entre las artes y los sentidos porque antes que nada resuelve la gran querella entre el pensamiento y lo sensible. Si el cine revoca el viejo orden mimético, es porque resuelve la cuestión de la *mimesis* en su raíz: la denuncia platónica de las imágenes, la oposición entre la copia sensible y el modelo inteligible. Epstein nos dice que lo que ve y transcribe el ojo mecánico es una materia equivalente al espíritu, una inmaterial materia sensible hecha de ondas y corpúsculos. Esa materia elimina cualquier oposición entre las engañosas apariencias y la realidad sustancial. El ojo y la mano que pugnan por reproducir el espectáculo del mundo, el drama que explora los resortes secretos del alma, pertenecen al arte del pasado porque pertenecen a la ciencia del pasado. La escritura del movimiento mediante la luz reduce la materia de ficción a la materia sensible. Reduce la negrura de las traiciones, la ponzoña de los crímenes o la angustia de los melodramas a la suspensión de las motas de polvo, al humo de un cigarro o a los ara-

bescos de una alfombra. Y reduce estos últimos a los movimientos íntimos de una materia inmaterial. Ése es el nuevo drama que ha encontrado con el cine a su artista. El pensamiento y las cosas, el exterior y el interior quedan atrapados en una misma textura, indistintamente sensible e inteligible. En la frente queda inscrito el pensamiento «con pinceladas de amperios» y el amor de la pantalla «contiene lo que ningún amor había contenido hasta ahora: su parte justa de ultravioleta».^[2]

Es obvio que esta visión pertenece a un tiempo distinto del nuestro. Varias son, sin embargo, las maneras que tenemos de medir esa distancia. La primera es nostálgica. Consiste en comprobar que, si dejamos a un lado la fortaleza incombustible del cine experimental, la realidad del cine lleva mucho tiempo traicionando la hermosa esperanza de una escritura lumínica, oponiendo la presencia íntima de las cosas a unas fábulas y personajes de antaño. El joven arte cinematográfico no sólo ha renovado el viejo arte de las historias, sino que se ha convenido en su guardián más fiel. No sólo empleó sus poderes visuales y sus medios experimentales para ilustrar viejas historias de conflictos de intereses y desventuras amorosas: las puso al servicio de una restauración de todo el orden representativo postergado por la literatura, la pintura y el teatro. Restauró tramas y personajes típicos, códigos expresivos y viejos resortes del *pathos*, e incluso la estricta división entre géneros. La nostalgia culpabiliza entonces a la involución del cine, atribuida a dos fenómenos: la ruptura del sonoro, que dio al traste con las tentativas de crear una lengua de las imágenes; la industria hollywoodiense, que confinó a los creadores cinematográficos en el papel de ilustradores de guiones fundamentados, en aras de la rentabilidad comercial, en la estandarización de las tramas y la identificación con los personajes.

La segunda manera es condescendiente. Nos dice que, sin duda, hoy andamos muy lejos de ese sueño. Pero sólo

porque ese sueño no era más que una utopía sin sustancia. Era sincrónico con la gran utopía del momento, con el sueño estético, científico y político de un mundo nuevo, donde todo el lastre material e histórico iba a disgregarse en el reino de la energía luminosa. Desde la década de 1890 a la de 1920, esa utopía paracientífica de la materia disuelta en energía inspiró tanto las ensoñaciones simbolistas del poema inmaterial como la empresa soviética de construcción de un nuevo mundo social. Bajo el pretexto de definir la esencia de un arte partiendo de su dispositivo técnico, Jean Epstein se limitó a darnos su particular versión del gran poema de la energía cantado e ilustrado por su época de mil maneras: en manifiestos simbolistas como el de Canudo y futuristas como el de Marinetti; en los poemas simultaneístas de Apollinaire y Cendrars a mayor gloria de la TSH, o en los poemas de la lengua transmental de Klebnikov; en los dinamismos de bailes populares como los de Severini y en los dinamismos de círculos cromáticos como el de Delaunay; en el cine-ojo de Vertov, la escenografía de Appia o la danza luminosa de Loïe Fuller... Hechizado por esa utopía del nuevo mundo eléctrico, Epstein escribiría su poema del pensamiento impreso con pin celadas de amperios y del amor con su justa parte de ultravioleta. Celebró un arte que ya no existe, por la sencilla razón de que nunca existió. No es el nuestro, pero tampoco fue el suyo, ni el que anunciaban las salas de su tiempo ni el que él mismo hizo... y donde también contó historias de amores desgraciados y otros desengaños sentimentales a la antigua. Cantó un arte que sólo existía en su cabeza, un cine que era sólo una idea en las cabezas de unos pocos.

No es seguro que la condescendencia resulte más instructiva que la nostalgia. ¿En qué consiste exactamente esa realidad simple del arte cinematográfico a la que nos remite? ¿Cómo se establece el vínculo entre un dispositivo técnico de producción de imágenes visibles y un modo de contar historias? No han faltado los historiadores deseosos

de aposentar el arte de las imágenes en movimiento en la sólida base de sus medios específicos. Pero tanto los medios de la máquina analógica de ayer como los de la máquina digital de hoy han demostrado idéntica aptitud para filmar por igual desventuras amorosas y danzas de formas abstractas. La relación entre un dispositivo técnico y determinado tipo de fábula sólo puede plantearse en nombre de una idea del arte. *Cine*, al igual que *pintura* o *literatura*, es algo más que el nombre de un arte cuyos procedimientos pueden deducirse de la materia y del dispositivo técnico que lo caracterizan. Como ellos, es un nombre del arte, cuyo significado trasciende las fronteras de las artes. Para entenderlo, quizá debamos releer esas líneas de *Bonjour cinéma* y meditar la concepción del arte que de ellas se desprende. A la vieja «acción dramática», Epstein opone la «verdadera tragedia», que es la «tragedia en suspenso». Pero ese tema de la tragedia en suspenso no se reduce a la idea de la máquina automática que inscribe en la película el rostro íntimo de las cosas. El poder del automatismo de la máquina es de muy distinta índole: es una dialéctica activa donde una tragedia contamina a otra: la amenaza del cigarro, la traición del polvo o la toxicidad de la alfombra afectan a los encadenamientos narrativos y expresivos tradicionales de la espera, la violencia y el temor. En suma, el texto de Epstein opera un trabajo de desfiguración. Compone una película con los elementos de otra. Y en realidad no nos está describiendo una película experimental —real o imaginaria— realizada con el propósito expreso de demostrar los poderes del cine. Como descubriremos poco después, se trata de una película tomada de otra, un melodrama de Thomas Harper Ince titulado *The Honour of His House* e interpretado por un actor fetiche de la época, Sessue Hayakawa. La fábula —teórica y política— que nos explica el poder original del cine proviene del cuerpo de otra fábula cuyos aspectos narrativos tradicionales han sido eliminados por Epstein a fin de componer una dramaturgia distin-

ta, un sistema distinto de esperas, de acciones y de estados.

De este modo, la unidad-cine se desdobra ejemplarmente. Jean Epstein celebra un arte que devuelve a una unidad primordial la dualidad de la vida y de las ficciones, del arte y de la ciencia, de lo sensible y de lo inteligible. Pero esa esencia pura del cine sólo puede construirse tomando, a partir del melodrama filmado, la acción de un cine «puro». Y esa forma de construir una fábula a partir de otra ya no es en absoluto una idea del pasado: es un elemento constitutivo del cine como experiencia, como arte y como idea del arte. Pero también es un elemento que inscribe el cine en una continuidad contradictoria con todo un régimen del arte. Hacer una película partiendo del cuerpo de otra es algo que no han dejado de hacer, desde Jean Epstein hasta nuestros días, los tres personajes que el cine pone en contacto: los cineastas que «ponen en escena» guiones en los que pueden no haber tomado parte, los espectadores cuyo cine está hecho de recuerdos mezclados, y los críticos y cinéfilos que componen una obra de formas plásticas puras partiendo del corpus de una ficción comercial. También lo hicieron los autores de las dos grandes sumas que han aspirado a resumir los poderes del cine: los dos volúmenes de *Estudios sobre cine* de Deleuze y los ocho episodios de las *Histoire(s) du cinema* de Godard. Los dos constituyen una ontología del cine argumentada a partir de unas muestras tomadas del conjunto del *corpus* del arte cinematográfico. Godard sostiene una teoría de la imagen-icóno, y la argumenta con planos plásticos puros tomados de las funcionales imágenes que vehiculan los enigmas y los afectos de las ficciones hitchcockianas. Deleuze nos presenta una ontología donde las imágenes del cine son dos cosas en una: son las cosas mismas, los acontecimientos íntimos del devenir universal, y las operaciones de un arte que restituye a los acontecimientos del mundo el poder que les fue arrebatado por la opaca pantalla del cere-

bro humano. Pero la dramaturgia de esa restitución ontológica se opera, como la dramaturgia del origen en Epstein o en Godard, a partir de datos tomados de la ficción. La pierna paralizada de Jeff en *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954) o el vértigo de Scottie en *De entre los muertos* (Vértigo, 1958) encaman la «ruptura del esquema sensorio-motor» con la que la imagen-tiempo se sustrae a la imagen-movimiento. En Deleuze, como en Godard, opera la misma dramaturgia que marca el análisis de Jean Epstein: la esencia originaria del arte cinematográfico es tomada a *posteriori*, partiendo de los elementos de ficción que comparte con el viejo arte de contar historias. Pero si esa dramaturgia es común al entusiasta pionero del cine y a su desencantado historiógrafo, al filósofo sofisticado y a los teóricos aficionados, significa que es consustancial a la historia del cine como arte y como objeto de reflexión. La fábula con la que el cine dice su verdad sale de las historias que cuentan sus pantallas.

La sustitución operada por el análisis de Jean Epstein va, pues, mucho más allá de la mera ilusión juvenil. Esa fábula del cine es consustancial al arte del cinematógrafo. Pero eso no quiere decir que naciera al mismo tiempo que éste. Si la dramaturgia injertada por Jean Epstein a la máquina cinematográfica ha llegado hasta nosotros, significa que es una dramaturgia del arte en general tanto como del cine en particular, propia del *momento* estético del cine más que de la especificidad de sus medios técnicos. El cine como idea del arte preexiste al cine como medio técnico y arte concreto. La oposición de la «tragedia en suspenso», reveladora de la textura íntima de las cosas, a las convenciones de la «acción dramática» sirvió para oponer el joven arte cinematográfico a la antigualla teatral. Con todo, el cine la heredó del teatro: la oposición apareció por vez primera en el seno del teatro, en tiempos de Maeterlinck y Gordon Craig, de Appia y Meyerhold. Fueron los dramaturgos y los directores de teatro quienes opusieron el suspense íntimo

del mundo a las peripecias aristotélicas. También ellos enseñaron a extraer esa tragedia del corpus de las viejas tramas.

Y sería tentador trazar un puente entre la «tragedia en suspenso» de Jean Epstein y la «tragedia inmóvil» que, treinta años antes, Maeterlinck quería destilar de las historias shakespearianas de amor y violencia: «Eso que oímos por debajo del rey Lear, de Macbeth, de Hamlet, el misterioso canto del infinito, el amenazador silencio de las almas o de los Dioses, el susurro de la eternidad en el horizonte, el destino o la fatalidad que interiormente percibimos sin poder decir en qué los reconocemos, ¿no podríamos, mediante alguna ignota inversión de roles, acercarlos a nosotros al tiempo que distanciamos a los actores? [...] He llegado a creer que un viejo sentado en su sillón, que se limita a esperar bajo la lámpara, que sin saberlo escucha todas las leyes eternas que reinan en su hogar, que sin comprenderlo interpreta lo que se oculta en el silencio de puertas y ventanas y en la tenue voz de la luz, que siente la presencia de su alma y su destino, que ladea un poco la cabeza, convencido de que todas las potencias de este mundo intervienen y velan en su habitación como solícitos sirvientes [...] y de que ni un solo astro del cielo ni una fuerza del alma son indiferentes al movimiento de un párpado que se cierra o de un pensamiento que se eleva, he llegado a creer que ese inmóvil anciano en realidad vivía una vida profunda, más humana y más general que el amante que estrangula a su amada, que el capitán que obtiene una victoria o que “el esposo que venga su honor”». [3]

El ojo automático de la cámara celebrado en *Bonjour cinéma* hace lo mismo que el poeta de la «vida inmóvil» soñado por Maeterlinck.

Y la metáfora del cristal que Gilíes Deleuze tomará de Jean Epstein ya está presente en el teórico del drama simbolista: «Un químico deposita unas gotas misteriosas en un vaso que en apariencia contiene sólo agua clara: de golpe,

un mundo de cristales asciende hasta los bordes y nos revela lo que estaba suspendido dentro del vaso, allí donde nuestros ojos imperfectos nada habían advertido».^[4] Maeterlinck añadía que ese poema nuevo, que hacía surgir de un líquido en suspensión cristales fabulosos, necesitaba de un intérprete inédito: no ya el viejo actor, con sus caducos sentimientos y medios de expresión, sino un ser no humano, semejante a las figuras de cera en los museos. Sabemos la fortuna que ese androide ha conocido en el teatro, de la supermarioneta de Edward Gordon Craig al teatro de la muerte de Tadeusz Kantor. Pero una de sus posibles encarnaciones es el ser de celuloide cuya materialidad química «muerta» contradice la mímica viviente del actor. Y no cabe duda de que esa evocación del personaje inmóvil bajo la lámpara es un plano cinematográfico, al que los cineastas, narrativos o contemplativos, podrán otorgar las más dispares encarnaciones.

Sin embargo, lo importante no es la deuda particular de la fábula cinematográfica con la poética simbolista. La labor de extraer una fábula de otra a la que se libra Jean Epstein después de Maeterlinck y antes de Deleuze o Godard no es una cuestión de influencias; no se trata de adscribirla a un universo léxico y conceptual u otro. Lo que aquí está en juego es toda la lógica de un régimen del arte. Ese trabajo de des-figuración ya lo llevaron a cabo los críticos de arte del siglo XIX —Goncourt u otros— cuando vieron, en las escenas religiosas de Rubens, las escenas burguesas de Rembrandt o los bodegones de Chardin, una misma dramaturgia en la que el gesto de la pintura y la aventura de la materia pictórica ocupaban un lugar privilegiado, relegando a un segundo término el contenido figurativo de los cuadros. También lo habían propuesto, en los albores de ese mismo siglo, los textos del *Athenäum* de los hermanos Schlegel, en nombre de la fragmentación romántica que deshace los viejos poemas para crear con ellos el germen de los poe-

mas nuevos. En esa época se esboza toda la lógica del régimen estético del arte.^[5] Dicha lógica opone al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos adecuados a temas y situaciones una potencia primordial del arte inicialmente tendida entre dos extremos: entre la pura actividad de una creación desde entonces carente de reglas y modelos y la pura pasividad de una potencia expresiva inscrita directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y de obra. Al viejo principio de la forma que elabora la materia le opone la identidad entre el puro poder de la idea y la radical impotencia de la presencia sensible y de la escritura muda de las cosas. Pero esa unidad de contrarios que hace coincidir la elaboración de la idea artística con el poder de lo primordial sólo se adquiere, en realidad, a través de una prolongada labor de desfiguración que, en la obra nueva, contradice las esperas implicadas por el tema o la historia, o que, en la obra antigua, revisa, relee y redistribuye los elementos. Esa labor deshace los ensamblajes de la ficción o el cuadro figurativos, permitiendo que aparezca el gesto pictórico y la aventura de la materia bajo los temas de la figuración, o que, tras los conflictos de intereses teatrales o novelescos, brille el destello de la epifanía, el esplendor puro del ser sin razón. Esa labor vacía o exacerba la gestualidad de los cuerpos expresivos, disminuye o incrementa la velocidad de los encadenamientos narrativos, suspende o sobrecarga las significaciones. El arte de la edad estética quiere asimilar su poder incondicional a su contrario: la pasividad del ser sin razón, el polvo de las partículas elementales, el surgimiento primordial de las cosas. Flaubert soñaba, lo sabemos, con una obra sin tema ni materia, exclusivamente sostenida por el «estilo» del escritor. Pero ese estilo soberano, expresión pura de la voluntad artística, sólo podía realizarse en su contrario: la obra liberada de todo rastro de intervención del escritor, indiferente como las motas de polvo en su torbellino, pasiva como las cosas sin vo-

luntad ni significación. Y ese esplendor de lo insignificante, a su vez, sólo podría realizarse en la ínfima desviación abierta en el seno de la lógica representativa: historias de individuos que persiguen unos objetivos que se entrecruzan y contradicen, objetivos que a la postre son los más comunes del mundo: seducir a una mujer, conquistar una posición social, ganar dinero... El trabajo del estilo consistía en revestir la exposición de esas cosas ordinarias con la pasividad de la mirada vacía de las cosas sin razón. Y sólo triunfaba en su empeño si conseguía volverse él mismo pasivo, invisible, borrando sus diferencias con la prosa ordinaria del mundo.

Tal es el arte de la edad estética: un arte *a posteriori* que deshace los encadenamientos del arte figurativo, ya sea contrariando la lógica de las acciones encadenadas mediante el devenir-pasivo de la escritura, o bien re-figurando los poemas y cuadros del pasado. Dicho trabajo presupone que todo el arte del pasado está ahora disponible para su relectura, revisión, repintado o reescritura; pero también que cualquier cosa de este mundo —objeto banal, lepra de un muro, ilustración comercial u otros— está a disposición del arte en su doble potencial, como jeroglífico que cifra una época del mundo, una sociedad, una historia y, a la inversa, como presencia pura, como realidad desnuda aderezada con el esplendor nuevo de lo insignificante. Las propiedades que Jean Epstein atribuye al cine son las de ese régimen artístico: identidad entre lo activo y lo pasivo, elevación de todas las cosas a la dignidad del arte, trabajo de des-figuración que extrae el suspense trágico de la acción dramática. La identidad entre consciente e inconsciente que Schelling y Hegel habían planteado como principio mismo del arte halla su encarnación ejemplar en el doble poder del ojo consciente del cineasta y el ojo inconsciente de la cámara. Resulta tentador concluir, junto con Epstein y algunos otros, que estamos ante la realización del sueño de dicho régimen. En cierto sentido sí que eran «planos de ci-

ne» esos encuadres que enmarcaban las micro-narraciones flaubertianas en las que Emma era presentada en su ventana, absorta en la contemplación de los rodrigones de las judías tirados por la lluvia, o a Charles acodado en otra ventana, con la mirada perdida en la pereza de una tarde de verano, las ruelas de los tintoreros y el agua sucia de un brazo de río industrial. El cine parece cumplir naturalmente esa escritura de la *opsis* que invierte el privilegio aristotélico del *muthos*. Pero la conclusión es falsa, por una sencilla razón: al ser por naturaleza eso que las artes de la edad estética se esforzaban por ser, el cine invierte el movimiento de éstas. En los encuadres flaubertianos el trabajo de la escritura contradecía, por la ensoñadora inmovilidad del cuadro, las esperas y verosimilitudes narrativas. El pintor o el novelista se construían los instrumentos de su devenir-pasivo. En cambio, el dispositivo mecánico suprime el trabajo activo de ese devenir-pasivo. La cámara no puede volverse pasiva. Lo es en cualquier caso. Necesariamente está al servicio de la inteligencia que la manipula. Al inicio de *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, una cámara-ojo, encargada de explorar el rostro desconocido de las cosas, parece ilustrar de entrada las tesis de Jean Epstein. Pero muy pronto un operador instalará sobre esa cámara el trípode de una segunda cámara, instrumento de una voluntad que por anticipado dispone de los descubrimientos de la primera y los convierte en fragmentos de celuloide aptos para todos los usos. En realidad, el ojo de la máquina se presta a todo: tanto a la tragedia en suspenso y al trabajo de los *kinoks* soviéticos, como a la anticuada ilustración de historias de intereses, de amor y de muerte. Quien puede hacerlo todo está, en general, destinado a servir. La «pasividad» de la máquina, supuesta culminación del programa del régimen estético del arte, se presta con idéntica facilidad a restaurar la vieja capacidad figurativa de la forma activa impuesta a la materia pasiva que un siglo de pintura y literatura había tratado de subver-