

LA CÉLULA ACTIVISTA EN EL CINE: DE LA CHINOISE A LOS EDUKADORES (1)

Miguel Molina y Vedia
Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)
miguelmolinayvedia@yahoo.com.ar

Resumen

Una pequeña célula activista pretende hallarse en posesión de la cifra secreta que explica el funcionamiento de la sociedad e inaugura tácticas efusivas de acción radical para transformarla, o al menos, sacudir su amodorrada cotidianeidad. Este motivo cultural, que unifica a la filmografía que recorreremos, es un modelo clásico para aprehender la política y sus avatares como un terreno jalonado por las fuerzas creativas y deseantes de la conspiración, la amistad y la voluntad.

Hemos reunido un conjunto de películas que comparten este motivo de la célula activista, pero que pertenecen a distintas épocas, economías de producción cinematográfica y universos culturales de circulación. Trabajamos principalmente con films en los cuales el núcleo rebelde aparece explícitamente animado por simbologías de lo político revolucionario (La Chinoise, Los Edukadores y Monkey Warfare), pero no restamos importancia a otras en las cuales el motivo se manifiesta de manera evocativa o disfuncional (La Naranja Mecánica, El Club de la Pelea). La diversidad de los materiales permite caracterizar las poéticas difirientes con las cuales el cine ha incorporado y sublimado las tensiones de la política, como así también interrogar las transformaciones históricas en las formas de entenderla, practicarla, figurarla y estetizarla.

Palabras clave: cine, política, revolución.

Un pequeño grupo de activistas pretende hallarse en posesión de la cifra secreta que explica el funcionamiento de la sociedad e inaugura tácticas efusivas de acción radical para transformarla, o al menos, sacudir su amodorrada cotidianeidad. Este motivo cultural, que unifica a la filmografía que recorreremos, es un modelo clásico para aprehender la política y sus avatares como un terreno jalonado por las fuerzas creativas y deseantes de la conspiración, la amistad y la voluntad. Se trata de un escenario atravesado por las tensiones entre lo político festivo y lo político trágico; entre la violencia como pulsión libertaria y la violencia como caprichosa partera de la muerte.

Toda acción política, aun aquella más estrictamente ceñida a reproducir el estado de cosas, debe garantizar con su discurso la inteligibilidad de una porción significativa del devenir de la sociedad, el funcionamiento de los objetos y/o las pasiones subjetivas. Como ha enfatizado Horacio González en su libro *Filosofía de la conspiración* (2), en esta pretensión siempre reanudada de la política se funda su ligazón constitutiva con los misterios y las sombras de lo conspirativo. Ninguno de los diversos nombres que tuvo a lo largo de la historia la esperanza luminosa de una política pública, transparente y ayuna de secretos, desde el ágora hasta la acción comunicativa, pudo deshacerse del influjo amenazante de tramas, conjuras y componendas, aun aquellas que sólo adquieren carácter efectivo en la imaginación alucinada de quienes las temen y por eso mismo intentan detectarlas en cada rincón. Un universo de identidades difusas, de equívocos, rumores y manipulaciones, de opuestos acomodados por un sustrato común. La denuncia de un complot puede desbaratar una conjura específica, pero le otorga vitalidad a la lengua conspirativa como hermenéutica de lo social. Escribe González: "La naturaleza misma de la conspiración entrelaza en un mismo misterio los textos sigilosos que de ella emanan y los discursos públicos destinados a impedirlos" (3).

El afán revolucionario mantiene una relación tensa y ambigua con estos lenguajes de la confabulación; si su vocación popular y universalista lo vuelve renuente tanto a las maquinaciones inconfesables como al escamoteo del protagonismo colectivo, al mismo tiempo lo seduce la interpretación de la sociedad como una trama de estructuras y intereses ocultos, cuyo develamiento podría resquebrajar su estabilidad, como así también la posibilidad de propiciar su transformación radical a partir de la voluntad decidida de un grupo minoritario. Asimismo, los poderes instituidos suelen imprimirle el estigma del complot a las fuerzas que amenazan sus privilegios. Aun cuando los grupos revolucionarios intentan desmarcarse de esta recriminación, inscribiéndose ostensiblemente en modalidades públicas, no pueden desembarazarse fácilmente de esa asociación semántica. Tanto las denuncias interesadas del poder como sus propios flujos libidinales los reconducen una y otra vez a ese núcleo conspirativo.

Estas modulaciones, así como excitan las fibras íntimas del nervio rebelde, son también un material irresistible para las cinematografías más variadas. La combinación de construcción ficcional compleja y fulgurante efecto de verdad, propia de la imaginería conspirativa, es especialmente atractiva para el cine (como lo es también para la literatura), que comparte con aquella tanto la pretensión verista como la destreza mimética. En este sentido, todo film propone una hipótesis sobre el mundo, postula un

modelo de inteligibilidad verosímil sobre alguna zona de lo real, ya sea que trabaje con las cuestiones filosóficas más primordiales, ya sea que se limite a detectar y explotar un nicho del mercado de consumidores. El motivo del pequeño grupo de conjurados aparece en películas que difieren profundamente por sus condiciones económicas de producción y su universo cultural de circulación, además del hiato más ostensible que supone su pertenencia a distintas épocas históricas. En este sentido, cada documento cultural con el que trabajamos se inscribe en diferentes genealogías, desde el cine de autor de Godard hasta una mercancía industrial como *El Club de la Pelea*, pasando por ejemplos que comparten caracteres de ambos polos, o que atestiguan el carácter inestable y provisorio de las clasificaciones habituales de la producción cinematográfica global. Por ejemplo, Reginald Harkema, el director de *Monkey Warfare*, film canadiense estrenado en 2006, tiene inocultables pretensiones godardianas, a pesar de lo cual no puede establecerse esta línea directriz sin sopesar críticamente las transformaciones y dilemas culturales que atraviesan la figura del autor cinematográfico y la influencia del circuito de los festivales sobre la producción llamada “independiente”. La diversidad de los materiales nos enfrenta de esta manera con una sugerente pluralidad de poéticas de la imagen; de condicionamientos y objetivos políticos; y de configuraciones culturales epocales.

En el conjunto de cinco películas que hemos seleccionado (*La Chinoise*, de Jean-Luc Godard, 1967; *La Naranja Mecánica*, de Stanley Kubrick, 1971; *El Club de la Pelea*, de David Fincher, 1999; *Los Edukadores*, de Hans Weintgarner, 2004; y *Monkey Warfare*, de Reginald Harkema, 2006), el despliegue del motivo de la célula activista condensa varias de las cuestiones políticas más dramáticas de la contemporaneidad tardomoderna; desde la ya adelantada ligazón entre creatividad lingüística, aprehensión del mundo y mirada conspirativa, hasta el núcleo trágico que condiciona la acción revolucionaria, pasando por una gran cantidad de otros tópicos de los cuales trabajaremos aquellos que consideramos más insidiosos. En el *corpus* incluimos tanto films en los cuales el núcleo rebelde aparece explícitamente animado por simbologías y objetivos de lo político revolucionario (*La Chinoise*, *Los Edukadores* y *Monkey Warfare*), como otros en los cuales el motivo se manifiesta de manera evocativa o disfuncional (*La Naranja Mecánica*, *El Club de la Pelea*). Si los primeros aportan pistas concretas sobre el devenir de las culturas revolucionarias en los últimos cuarenta años, los segundos evocan alegóricamente las indecibles fuerzas destructivas que muchas veces anidan en las pasiones contestatarias.

La lengua es un bastión paradójico de la crónica rebelde. Ella posibilita y conduce la elucidación de las estructuras profundas que rigen lo social, y sin embargo sus propias performances suelen relegarla respecto de la supuesta necesidad imperiosa de la acción. La búsqueda de la palabra justa se postula como antesala del abandono radical del lenguaje. En la práctica, ambas instancias son solidarias, se otorgan sustento mutuo; a decir verdad, la anécdota de las cinco películas puede resumirse en la asociación entre una lengua iniciática y una práctica disruptiva: del lunfardo *nadsat* a las excursiones *ultraviolentas* de los *drugos* en *La Naranja Mecánica*; de la retórica marxista-leninista-maoísta a la propaganda mediante el terror en *La Chinoise*; de los eslóganes vitalistas lumpen a la organización generalizada del caos en *El Club de la Pelea*; del idealismo nostálgico de los sesenta al *delivery* de pedagogía disruptora en *Los Edukadores*; y de la ingestión apresurada y amarga del legado del 68 a la guerrilla urbana destructora de vehículos de lujo en *Monkey Warfare*. Este apresurado establecimiento de correspondencias conlleva por cierto algunas simplificaciones, pero es ajustado en cuanto a la recurrencia de una alianza entre lenguaje y praxis como fundamento de la identidad grupal y de la singularidad de la peripecia narrada.

Como adelantáramos inauguralmente, nos hallamos en un terreno lindero al de la elucubración conspirativa. En primer lugar, la intelección del sistema que se quiere derrumbar, al que se percibe como una organización coherente y minuciosa de los intereses dominantes, requiere de una trabajosa tarea de develamiento de las estructuras profundas de la sociedad. A pocas cosas se dedica mayor esfuerzo y voluntad de conocimiento que a aquello a lo que se odia. El marxismo, también en la versión aproximadamente canónica de los maoístas parisinos de *La Chinoise*, contrapesa el fervor conspirativista con sus aspiraciones científicas. De todas maneras, más allá de las modulaciones de esa tensión, se trata de un discurso agujoneado por la obligación incesante e imperiosa de producir verdades, o esa otra manera (problemática) de decirlo, “comprender la realidad”. Tanto en la modalidad apabullante y convencida de los prochininos retratados por Godard como en los retazos balbuceantes de aquella era que llegan a los posmilitantes de *Monkey Warfare* y *Los Edukadores*, el grupo edifica un dialecto que oscila entre el esquematismo previsible y el hallazgo ingenioso e inesperado. La imaginación teórica regulada por el canon produce una mayoría de enunciados racionales, pero su aplicación obsesiva y absoluta engendra algunas consecuencias inesperadas cuando no insólitas o risibles.

La aparente contradicción de una retórica a la vez clara y desnaturalizadora se resuelve en la metáfora clásica de “descorrer los velos” que impiden acceder a la realidad. De allí a las inflexiones de la lengua conspirativa hay un paso muy breve. En *El Club de la Pelea* se despliega de manera exasperada esta modalidad. En lugar del análisis marxista de la sociedad, los conjurados de la película de David Fincher practican una forma del develamiento basado en la acumulación de secretos inconfesables escamoteados del conocimiento público por el poder de las corporaciones. Esta cepa paranoica del descontento social resulta especialmente atractiva para los relatos mediáticos. No resulta casual que *El Club de la Pelea* se haya estrenado el mismo año

que la primera entrega de la trilogía *Matrix*, esa reelaboración *mainstream* del mito platónico de la caverna en clave de realidad virtual. Con diversos grados de densidad y en consonancia con ciertas resonancias milenaristas excitadas por la cercanía del año 2000, la cultura de masas recupera en films como estos motivos culturales constitutivos de la experiencia humana a través de los siglos. Más allá de este linaje célebre, es preciso reconocer que la tónica de la conspiración constituye hoy en día un nicho de mercado específico, tal como lo demuestran el fenómeno de *El Código Da Vinci*, el éxito de Michael Moore o el furor generado en Internet por el documental *Zeitgeist*. A pesar de sus lugares comunes y simplificaciones, estas reconfiguraciones massmediáticas de problemas cruciales de la cultura, advierten acerca del estado de los imaginarios globales respecto de estas cuestiones. En este sentido, la rebelión escenificada en *El Club de la Pelea* resuelve estéticamente buena parte de las frustraciones, las compulsiones y el tedio de las sociedades capitalistas avanzadas. Es por esta filiación que su lenguaje conspirativo toma sus formas de la literatura de autoayuda, el eslogan publicitario y la comedia de situaciones televisiva. Humor basado en observaciones ingeniosas o políticamente incorrectas, frases o fórmulas muy breves recurrentemente repetidas, reforzadas por el recurso a la voz del narrador protagonista, ya sea en fuera de campo o bien dentro de la imagen hablando de frente hacia la “cuarta pared”. Tal como sucede con el empleo de sofisticados efectos visuales, el lenguaje de *El Club de la Pelea* transita una zona ambigua entre el repudio del *ethos* dominante y su aceptación fascinada. De alguna manera, en esta oscilación, que desde una crítica radical señalaríamos como una inconsistencia característica de los productos pretendidamente contestatarios fabricados por la industria cultural, reside el principal interés del film. Su guerrilla de desclasados supone en un sentido el límite y los contornos pensables de una revuelta para el cine hollywoodense o la literatura *best seller* norteamericana (ya que el film es la adaptación de una novela de esas características), pero al mismo tiempo nos percata de la textura de sus temores y de lo fuertemente entrelazados que aquellos están con las pulsiones destructivas. Como el personaje principal del relato, escindido en dos cuerpos, la película alienta y censura simultáneamente los arrestos de violencia desenfrenada, tal como a una escala más global lo hace buena parte de la cultura de masas actual. La diferencia que hay entre el narrador y su alter-ego Tyler Durden, es interesante notarlo, reside menos en un contraste moral que en la disposición de la voluntad para realizar (o no) el impulso tanático que ambas “personalidades” sienten por igual. En este sentido, el paralelismo con el tratamiento disciplinar que el Estado aplica sobre Alex en *La Naranja Mecánica* es sugerente. La inducción de reflejos condicionados a partir de las sesiones compulsivas de exposición a imágenes de violencia no elimina los deseos destructivos del sujeto, sino que los neutraliza con el concurso de una represión internalizada fisiológicamente.

La posesión de una lengua propia dota al pequeño grupo no sólo de una identidad diferenciada, y de una herramienta de desciframiento del mundo, sino que es además una fuente de goce que apuntala sensualmente la experiencia de contestación. Acaso el dialecto *nadsat* con el que se comunican los jóvenes en *La Naranja Mecánica* sea el ejemplo más pleno de esta función hedonista del lenguaje, en tanto está depurado de las pretensiones explicativas, es decir racionales, que en mayor o menor medida, mantienen los enunciados rebeldes en las otras películas. El *nadsat*, en cambio, es puro devaneo lúdico, institución generacional de significados sobre un mundo ajeno cuyas convenciones se desprecian.

Ahora bien, ya hemos mencionado esa incomodidad que fatiga al lenguaje del pequeño grupo y lo arroja hacia aquello que en el lenguaje corriente se llama “acción” o “práctica”, categorías que, como en todo intento de establecer una distinción clara entre las cosas y las palabras, resultan tan necesarias como aporéticas. Las profusas bibliotecas que destacan el carácter discursivo de las prácticas y la performatividad implícita en los actos de habla no alcanzan para desbaratar la necesidad *práctica* de diferenciar *lingüísticamente* los “discursos” de los “hechos”. En el terreno de la agitación política, el pasaje de la palabra a la acción es un acontecimiento privilegiado en la mitología fundante del colectivo. Si las palabras suelen develar la textura conspirativa del mundo que se padece, la acción funge como el dispositivo redentor con el cual dislocar la eficacia normalizadora del poder. *Conjurarla*, podríamos decir, retomando el doble significado del término, que admite una faceta productiva autónoma y otra de resistencia, de desarticulación del proyecto enemigo.

En las películas que seleccionamos, las diversas células activistas se dan cada una su peculiar modo de intervención. El denominador común que poseen estas diferentes estrategias es el de la desestabilización de lo cotidiano, lo normalizado, lo naturalizado. Los *drugos* de *La Naranja Mecánica* y los *Edukadores* violan la santidad de la vivienda burguesa, aun con métodos y propósitos opuestos. La guerrilla urbana de *Monkey Warfare* elige a los automotores suntuosos como su blanco, los maoístas de *La Chinoise* planifican atentados en museos y universidades, mientras que los cruzados del *Project Mayhem* (Proyecto Caos) en *El Club de la Pelea*, casi no dejan ámbito social y cultural sin atender, aunque su objetivo último son los centros físicos del poder económico.

Con diferentes acentuaciones, estas variantes de perturbación de lo cotidiano expresan en el celuloide las expectativas y los programas de las vanguardias estéticas, políticas y estético-políticas, con su encomio de la fusión entre arte y vida, con su repulsa a la estabilidad mediocre de la vida burguesa, con su furor vital por sacudir las estructuras instituidas. Por cierto que esta

correlación no resuelve el estatuto de las prácticas tematizadas por estos films sino que por el contrario plantea numerosos interrogantes. Si los productos culturales de las últimas dos décadas pertenecen a un período en el cual el proyecto vanguardista se encuentra cancelado (y que algunos de sus temas y motivos lleguen a la industria cultural no deja de ser un comentario irónico de esta situación), retrospectivamente la época de *La Chinoise* también aparece como un último estertor, como una sobrevida; en el mejor de los casos, una despedida festiva de la vanguardia. Estamos pensando, desde luego, en los acontecimientos del mayo parisino de 1968, apenas un año posteriores a la película de Godard. La complejidad de su legado no mengua su potencia mítica, como atestigua la admiración reverencial que le profesan los militantes de *Monkey Warfare* y *Los Edukadores*. La reconfiguración delirante del espacio hogareño que intentan los jóvenes alemanes en esta última evoca las intervenciones situacionistas, como así también muchas prácticas de militancia autonomista que en los últimos cuarenta años han retomado esa tradición en diversos movimientos políticos, culturales y sociales. En el caso de *El Club de la Pelea* las diversas tácticas disruptivas articulan elementos de la *détournement* situacionista (4) con otros más propios de la *practical joke* televisiva, y por qué no, de los experimentos de ruptura de la etnometodología norteamericana (5).

Tanto el dialecto rebelde como las intervenciones disruptoras son apuntalados por un saber minucioso sobre los objetos (y eventualmente, también sobre las personas). Si desde cierta perspectiva, podrían imputárseles significativos grados de idealismo a las políticas desplegadas en los filmes, en este despliegue de conocimientos prácticos se adivina un *micromaterialismo* que resulta fundamental para el éxito de las intervenciones. Tanto en *Monkey Warfare* como en *El Club de la Pelea*, la investigación de las propiedades físico-químicas de las sustancias resulta ser una herramienta para la fabricación de explosivos con elementos caseros. En la película independiente canadiense, la receta para confeccionar una bomba molotov es objeto de una puja intergeneracional, de una transmisión fallida, entre la joven Susan que anhela recibir ese saber de sus mentores posmilitantes, y la renuencia de éstos a transferir un legado tan riesgoso. Los personajes de la película dirigida por David Fincher, por su parte, coleccionan con delectación el repertorio de potencialidades incendiarias ocultas en los objetos de uso corriente. Cualquier vulgar implemento hogareño pareciera ser el probable catalizador de una catástrofe inminente. También en este sentido la normalidad cotidiana aparece trastornada, habitada por potencialidades insospechadas que podrían autodestruirla. Esta ciencia espontánea de los elementos no limita a su jurisdicción a las arenas físico-químicas. En *Los Edukadores* resulta indispensable la familiaridad de Peter con los sistemas de alarmas, adquirida en su trabajo como instalador de esos equipos, así como en *El Club de la Pelea* la profusa experiencia laboral en el sector servicios que poseen los intervinientes en el *Project Mayhem* les otorga pistas claves para desarrollar sus tareas. Por su parte, la pareja cuarentona de *Monkey Warfare* explota su saber sobre el valor cultural adosado a los objetos. En los márgenes del sistema, y por ende del mercado, consiguen apaciguar su precaria situación económica haciendo transacciones ventajosas en el mercado de antigüedades, las ventas de garaje, y la recuperación selectiva de los residuos.

El módico lucro que Dan y Linda obtienen a partir de su pericia “arqueológica” adquiere una significación paradójica en el marco de la historia filmada por Harkema. Su propio pasado militante se ve amenazado por la lógica cultural que condena al pasado a devenir un desecho vaciado de sentido, con el agravante de que formalmente se lo rehabilita bajo la categoría de la “nostalgia” o lo *vintage*. Acaso uno de los interrogantes que plantea esta película, como así también *Los Edukadores*, es hasta qué punto todas las memorias en presente no están ya constitutivamente atravesadas por estas modalidades espectaculares. El hambre de autenticidad que desvivía a los situacionistas en los sesenta, ya estaba herido desde el comienzo en su propio núcleo generativo. La alteración crítica de los símbolos del consumo no podía mantenerse incontaminada del influjo seductor de los materiales de la industria cultural. Si la escritura descarnada y apasionada de Guy Debord mantiene una vigencia llamativa, por no decir profética, en el marco de la civilización infósferica actual, el único flanco de su teoría que parece haber caducado es aquel que oponía las experiencias genuinas a las mentiras del espectáculo. No porque haya sido acallado por completo el deseo apremiante de la vivencia auténtica: ¿acaso no es eso lo que ansían los *edukadores*, la joven *dealer* Susan en *Monkey Warfare*, o los hombres frustrados que acuden a los clubes de pelea? Lo que ocurre es que la estructuración de estos anhelos no queda exenta de la influencia de las formas y los símbolos de los medios masivos. Este proceso ya es intuido por Godard en *La Chinoise* donde la cultura pop impregna el ambiente, desde los cuadros de comic a la Lichtenstein hasta la pegadiza melodía cuyo estribillo repite machaconamente: “Maó, Maó”, con la reglamentaria acentuación aguda del idioma francés. *Monkey Warfare* y *Los Edukadores* se topan con las consecuencias de esta problemática casi cuatro décadas después, en el punto en que sus derivaciones han adquirido, por un lado, una formidable complejidad, aunque al mismo tiempo, versiones despojadas de esa densidad han alcanzado el estatuto de lugares comunes. Tan remanida como la mercantilización de los símbolos revolucionarios es la propia queja indignada por la profusión de efigies del Che Guevara en distintos objetos de *merchandising*, de la cual no se privan de practicar los personajes de ninguna de las dos películas. Especialmente sugerente es la escena en el film de Harkema en la que una escena de acalorada discusión política entre Susan y sus “mentores” es interrumpida por la visita inesperada de un eventual comprador de la casa en las que Dan y Linda viven de prestado. Se trata de un hombre de unos treinta años, vestido de traje, al

que le llama la atención un afiche pegado en la pared en el que se ve un crispado puño rojo, y pregunta: “Eso es ‘radical chic’?”. Cuando obtiene cómo única respuesta un concienzudo agravio de dedo mayor extendido, el muchacho responde en tono cómplice golpeándose el pecho de su atildada camisa con el puño cerrado: “Ey, qué viva el Che, baby”. Si este gesto resulta insoportablemente hipócrita para la aprendiz de guerrillera posmoderna, el problema profundo reside en que la prepotente banalidad de aquél no puede juzgarse desde el pedestal de una apropiación fidedigna o canónica del pasado.

La identidad militante actual, aun la más consecuente, no prescinde de la estética radical pop, ni de las iconografías revolucionarias clásicas agenciadas por este nuevo régimen de representación, que las transforma en adornos para uso diario. Antes de salir a perturbar la normalidad cotidiana en territorio ajeno, las películas presentan un hábitat cotidiano grupal, jalonado por afiches, remeras, pines, mochilas, recortes de diario y diversos objetos cuyos sentidos impregnan el espacio común. Así, el departamento en el que paran los jóvenes de *La Chinoise* está decorado con afiches, leyendas en las paredes, pizarrones, y las bibliotecas atestadas de ejemplares del Libro Rojo de Mao, cuyo color intenso, potenciado tanto por la iluminación abierta de las escenas como por la cantidad insólita de copias del libro, impacta con la misma implacabilidad que sus asertivos textos. En un sentido similar, las habitaciones que ocupan Jan y Peter en *Los Educadores*, como la casa que comparten Dan y Linda en *Monkey Warfare* constituyen una especie de desordenado museo militante, armado con retazos visuales de las luchas emancipatorias del siglo XX a lo largo del planeta.

Sin embargo, así cómo las películas no se componen solo de una banda visual, el innegable poder representacional de las imágenes en las sociedades contemporáneas no coloniza por sí solo la escena cotidiana. George Steiner, en sus conferencias de 1971 sobre la poscultura, reunidas en el volumen *En el castillo de Barbazul* (6), percibía ya el auge creciente de la música grabada como condimento omnipresente de la vida diaria de los jóvenes, fenómeno que para Steiner no sólo daba cuenta de profundos cambios culturales en la relación del público con las artes, sino que era apenas el adelanto de transformaciones aún más radicales que sobrevendrían en los años siguientes, profecía que no podemos sino confirmar desde nuestro presente plétórico de Ipods, mp3s, y demás soportes de música digital. No resulta sorprendente detectar, por lo tanto, que en las cinco películas que trabajamos, la banda de sonido no juega jamás un papel subsidiario, sino que es un componente indispensable de la narración (Reginald Harkema parece haber sido hasta tal punto consciente de esta función que en los créditos de cierre de *Monkey Warfare* intercaló las referencias de los temas musicales entre los nombres del elenco). En *La Naranja Mecánica*, la relación entre las obras musicales y sus apropiaciones “desviadas” es un tópico central en el que resuena el desengaño generado por la evidencia de que la alta cultura no sólo no estimuló un mejoramiento social, sino que en muchos casos fue compañera de ruta de la barbarie y la opresión. El libro de Burgess, tanto por su carácter más alegórico que naturalista, como por estar escrito a principios de los sesenta, cuando el proceso de hegemonización de la música juvenil era incipiente, pero no había alcanzado el dinamismo que le otorgó la articulación entre mercado y contracultura en los años ulteriores, contiene alusiones musicales que mentan por lo general obras cultas, más allá de alguna referencia desdeñosa de Alex a los productos *pop*. Kubrick, sin embargo, captó de manera ejemplar las transformaciones acontecidas en este campo durante la década transcurrida entre la publicación de la novela y el estreno del film, al incorporar las transcripciones electrónicas de obras célebres de la música clásica, cuyas resonancias entre pícaras y siniestras son una nota fundamental en las peripecias de Alex y sus *drugos*. Por su parte, en la película de Godard la alegre cancioncilla pop dedicada a “Maó”, que ya mencionáramos, constituye un comentario certero y temprano sobre esa peculiar imbricación entre los símbolos de la revolución y los géneros de la industria cultural capitalista. Por cierto, en este mismo filme, hay un fragmento de un concierto de Bach que irrumpe insospechada y recurrentemente en el medio de las acciones, y desaparece de manera igualmente inesperada, como si la cultura clásica no consiguiera compaginarse con una realidad cuya tumultuosa textura comenzaba a fugársele irremediablemente.

Las otras tres películas corresponden a una era ya anegada por la cultura *pop*, el videoclip, el almacenamiento y la reproductibilidad de los fonogramas digitales, con los múltiples usos sociales asociados a esas tecnologías. Dentro de la diversificación característica de una fase de expansión del mercado, el rock alternativo o *indie* tiene reservado su sitio periférico dentro del sistema global, así como sucede con las iconografías rebeldes. En *Monkey Warfare*, la iniciación política de la veinteañera Susan, emprendida por Dan, tiene a una atesorada colección de vinilos como catalizador. Es a partir de las referencias políticas de los grupos musicales de los sesenta y setenta que el escucha, admiradores o aliados de organizaciones radicales como los Black Panthers o Baader Meinhof, y de la ignorancia supina que la muchacha demuestra sobre estos temas, que se edifica la escena de transmisión política entre las generaciones. Al mismo tiempo que el personaje de Dan trae a la superficie esos fervorosos sonidos de épocas agitadas, el director Harkema acompaña otras escenas con temas de bandas *indies* actuales que releen aquellos años tanto desde lo estrictamente musical (rock psicodélico) como desde las letras, las cuales son destacadas en intertítulos multicolores cuya aparición esta ritmada con el *beat* de la música; por ejemplo “sábado a la tarde/lindo día para una revuelta (riot)”, tomada de un tema del grupo Outrageous Cherry.

En este sentido, no resulta casual que *Monkey Warfare* concluya con un tema de Leonard Cohen. Si el resto de la banda sonora elegida por Harkema suele encarnar o recordar el momento de alegre y prepotente convencimiento que anima toda rebelión, la inminencia festiva de la emancipación, Cohen es el poeta que se asoma al núcleo trágico de la empresa humana, la mirada distanciada que, como el Angelus Novus de Klee y Benjamin (7), accede de un solo vistazo a la catástrofe que habitualmente se nos presenta como una sucesión. "The Old Revolution", la composición que se oye durante los créditos del film, fue grabada en 1968, y sin embargo, expresa una reflexión extemporánea y al mismo tiempo certera sobre épocas agitadas de rebelión como aquella en la que fue creada la canción. Si, como ya arguyéramos, el rol de la música es esencial en la propuesta cinematográfica de Harkema, esta centralidad se magnifica en el caso de *The Old Revolution*, por lo cual volveremos más específicamente sobre sus versos, cuando trabajemos la cuestión de la transmisión intergeneracional y del carácter trágico de la política.

Adelantábamos al comienzo de este trabajo que nos asomáramos a la tensión constitutiva entre la dimensión festiva y la dimensión trágica que atraviesa las pasiones políticas revolucionarias. De alguna manera, la primera marca el momento en cual el pulso de la conjura celebra su éxito, mientras que en la segunda emerge el carácter incontrolable del acontecimiento que hace estallar la expectativa de una práctica política regida por una correspondencia calculada de los medios y los fines. Las cinco películas que trabajamos narran, con sus matices particulares, varias de las complejas aristas de la cuestión. El momento del pasaje a la acción, que mencionáramos previamente, desata un furor sensual, extático. Tanto *La Naranja Mecánica* como *El Club de la Pelea* son relatos modélicos acerca del influjo irresistible de la pulsión destructiva, en los cuales los sujetos gozan del ejercicio despiadado de su soberanía. En términos ideales, tanto Alex como Tyler Durden y sus respectivos seguidores fantasean con la posibilidad de balancear el abandono de sí a los instintos violentos más básicos con la capacidad de mantener el control de la situación. El líder bifronte del club de la pelea y el *Project Mayhem* puede llegar más lejos en ese anhelo porque abraza, nietzscheanamente, la complementariedad entre placer y dolor, y puede incorporar a este último a su experiencia crispada de la vida; Alex, en cambio, es desactivado por el poder apenas se le inducen reflejos condicionados que lo exponen a la náusea. El brutal tratamiento de reeducación al que es sometido resulta ser la contracara administrativa de su gozosa ultraviolencia. Como notara con estupor Primo Levi acerca de los guardias nazis, los agentes del Estado son capaces de golpear sin cólera (8) (aunque tampoco la tienen vedada, como lo demuestra la alegría con la que sus ex compañeros de travesuras torturan a Alex cuando es liberado: en las formaciones represivas pueden convivir sádicos y burócratas sin mayor escándalo). En cambio, los rebeldes de *Los Educadores* y *Monkey Warfare* no pueden entregarse de manera tan íntegra a la violencia por el concurso de una buena conciencia militante que los constriñe, que gestiona la autorización (o la prohibición) para violar las leyes de acuerdo con un programa que es tan moral como político. De todos modos, esta regulación racional no anula la felicidad que invade la acción revulsiva, la catarsis eufórica de los personajes durante la implementación de sus tácticas disruptivas, o en el momento inmediatamente posterior. En esa fase de los relatos, el programa rebelde funciona aún idílicamente. La caracterización justa del plan conspirativo, la voluntad y el coraje para llevarlos a cabo, la descarga liberadora de los impulsos destructivos y la fraternidad amistosa de los conjurados se complementan positivamente, articulación que dentro de la peripecia señala el momento de auge de la teoría y la práctica de la célula activista.

Sin embargo, las propias fuerzas desencadenadas a partir de la intervención sobre el territorio ajeno, terminan por develar no la aceitada maquinaria del funcionamiento social que preveían las lenguas conspirativas, sino la imprevisibilidad última de lo real, la fuga permanente de los esquemas que tanto a través de las palabras como de los hechos aspiraban a domeñar su condición elusiva. Cabe aclarar que al hacer esta aseveración no confundimos conceptualmente el nivel de la "realidad" y el de la "ficción", pero sí las abordamos en tanto y en cuánto ambos se *confunden* en el desempeño dramático de una cultura: con esto queremos recalcar que no se trata de que los infortunios que acontecen a los personajes en las películas trabajadas *demuestren* el carácter trágico de la acción política en general, o de la orientación revolucionaria en particular, sino que esos eventos ficcionales son modelos de elaboración narrativa del desengaño que conllevan los continuos fracasos de la voluntad humana de liberación.

¿Cuándo es que se vuelve manifiesto el carácter trágico de la acción? No puede desencadenarlo por sí solo el mero fracaso en el cálculo planificado de los resultados de las operaciones del grupo, sino la intrusión irreversible de algo ominoso: la cara brutal de la violencia, que arruina la posibilidad de experimentar ya sin culpas su dimensión festiva: la inenarrable, lúgubre, descarnada evidencia de la muerte. Entre nosotros, fue la célebre carta abierta del filósofo Oscar del Barco (9), como así también la profusa polémica que esta misiva suscitó (10), la que puso sobre el tapete la dolorosa cuestión de la responsabilidad ante las muertes acometidas por manos revolucionarias. De alguna manera, este mismo dilema, ineludible en cualquier debate contemporáneo que intente repensar las condiciones de una emancipación futura a la luz de los horrores del pasado, aparece en el conjunto de los filmes que nos ocupan, y marca ese punto de inflexión en que el un daño irreparable vuelve imposible (o ruin) continuar disfrutando de la voluptuosidad de la violencia.

En *Monkey Warfare*, justo al comienzo, Dan y Linda celebran apáticamente su aniversario, e intentan contrarrestar su desazón con

el consuelo de que “por lo menos, no matamos a nadie”. Esta frase, que en ese momento, puede parecer apenas una observación cínica, adquiere sus reales proporciones casi al final, cuando la pareja de posmilitantes le revela a Susan la razón secreta de su abulia actual: se encuentran prófugos por haber quemado gravemente al cuidador de un estacionamiento con una bomba molotov durante una manifestación. Cuando emerge brutalmente la evidencia de que se ha violentado un precepto fundado sobre valores inmemoriales, más allá de sus tipificaciones en el ordenamiento legal burgués, la complicidad en el crimen podrá reforzar el sentimiento de comunidad (algo así les sucede a Dan y Linda, unidos indisolublemente más allá de la desaparición de cualquier atisbo amoroso), pero hiere indeclinablemente la autorrepresentación laudatoria del relato revolucionario. Si se es riguroso con el problema, es justo mencionar que tal defunción simbólica no es fatal, siempre y cuando el hecho ominoso pueda figurarse bajo alguna forma del sacrificio. Esto ocurre de alguna manera en *El Club de la Pelea* cuando la muerte de un integrante de la organización insurrecta a manos de la policía es transformada por el grupo en una mitología. Aun así, la responsabilidad en la pérdida de una vida humana, de alguna manera desmonta la fantasía ingenua del narrador: golpearse hasta el hartazgo sin destruirse, experimentar la intensidad de una enfermedad terminal sin estar enfermo, destruir los edificios y derrumbar el sistema económico sin matar ni una sola persona, realizar simulacros de sacrificio (o de castración) sin llevarlos a cabo efectivamente. *El Club de la Pelea*, aun con sus resonancias espectaculares y *new age*, o quizás debido a ellas, es un compendio formidable de las temáticas tocantes a la relación inextricable ente cultura, sacrificio y crimen compartido.

Para completar nuestro recorrido, nos parece primordial conectar el problema de las culpas irrenunciables de la violencia revolucionaria con la cuestión de la transmisión, es decir del traspaso de los sentidos a través de las generaciones. Como escribiera Diego Tatián, en el marco de la polémica suscitada por Del Barco: “¿Afecta la voluntad de quienes repiten el anhelo de cambiar el mundo la palabra decantada y desencantada de los que la han malogrado —o la historia ha malogrado— y sólo disponen de su lucidez?” (11). En *Los Edukadores* esta escena está desbaratada por la defección de Hardenberg, el joven activista del 68 devenido próspero y conservador empresario. Incluso cuando la peculiar experiencia vivida con sus secuestradores parecería acercarlo al menos a cierto universo moral de sus años mozos, el regreso a su ambiente burgués basta para transformarlo en el delator policial que su posición social le prescribe. La película de Weingartner intenta conjurar la evidencia angustiosa de las derivas políticas que siguieron a aquellos años, dirimiéndolo en un problema de esencias, para peor, individuales. La frase “alguna gente nunca cambia”, tal el mensaje dejado por los *edukadores* en la vivienda que abandonan para no ser capturados, supuestamente tiene como destinatario a Hardenberg (o a la policía) pero parece más dedicado a sí mismos, es decir, a las dudas sobre su propia catadura militante, o por qué no, a la necesidad del realizador de suministrar algún mensaje edificante, o la del público de recibirlo.

Más sugerentes e interesantes son las figuras de la de transmisión propuestas por *La Chinoise* y *Monkey Warfare*. En el caso de la película de Godard, más allá de las propias preguntas insidiosas que el propio director realiza fuera de campo cuando dialoga con los jóvenes maoístas, la densidad de la cuestión está condensada en la conversación en el tren entre Véronique y el intelectual Francis Jeanson, que se interpreta a sí mismo. Allí la intervención de Jeanson es un ejemplo de análisis político racional y estratégico, de experiencia cristalizada y voluntad de compartirla con las generaciones menores, todos valores acaso encomiables, pero inútiles para domesticar la pulsión destructora de su alumna. Detrás de las palabras del filósofo se vislumbran las prevenciones del propio Godard respecto de los movimientos juveniles de entonces. La propia combinación de recelo y fascinación del director para con sus personajes tiene una serie de derivaciones más que interesantes. Resultan llamativos los numerosos elementos que el film toma de la novela *Los demonios*, de Dostoievski (12). El pionero de la *nouvelle vague* elige comentar su realidad política cercana apelando como material al texto en el cual el célebre autor ruso intenta saldar cuentas con su propio pasado militante, y construye una diatriba contra los anarquistas y nihilistas rusos de fines del siglo XIX. La misma anécdota que para Dostoievski supone la asunción convencida de su conservadurismo, para Godard es en cambio la última barrera antes de abandonarse a la seducción de las *nuevas olas* políticas. Inmediatamente después de *La Chinoise*, Godard inicia su período informalmente conocido como “maoísta”. Los derroteros de la historia y de la creación artística lo han llevado recientemente (en 2004) a producir un ensayo fílmico como *Notre Musique*, de ostensible inspiración levinasiana (como la que resonaba en la carta de Oscar Del Barco), en la que reflexiona sobre la dolida consternación a la que nos arroja una civilización que no cesa de producir guerras y exterminios, y sobre las desgarradas, aisladas, perplejas, estoicas respuestas vitales que pueden ensayarse para vivir después de tanto horror.

Monkey Warfare plantea una escena similar a la de Jeanson y Veronique, pero en la que se adivina la impronta de los cambios ocurridos desde aquel álgido 68. Luego de alentarla a investigar en los valores y los símbolos de ese pasado, Dan se escandaliza cuando descubre que la manera que ha encontrado su protegida de recrear aquellos años consiste en reunir una pandilla que, enfundada en pasamontañas, destruye camionetas de lujo a palazos, antes de incendiarlas con explosivos caseros. Si en la Francia de hace cuarenta años la discusión se estructuraba alrededor de las categorías marxistas (aunque las mismas pulsiones

tanáticas pudieran adivinarse por debajo del léxico teórico), en la Canadá de principios del nuevo siglo, el legado militante que se intenta transmitir resulta algo más módico pero no tan distinto del que Jeanson intentaba comunicar a Véronique de manera fútil, ni del que actualizan aquí en la Argentina las palabras compungidas de Oscar del Barco y Diego Tatián. Es tras soportar los reclamos de Susan, que les espeta repetidamente su inacción y el abandono de sus ideales de juventud, que los dos miembros de la pareja explotan efusivamente, como si quisieran condensar en un solo y efectivo gesto la densidad de una experiencia traumática. Sus palabras tumultuosas se agolpan, así como Harkema intercala primeros planos de ambos. Si los primeros gritos traen consigo recomendaciones e imprecaciones tales como “te crees que sos la primera que descubrió la injusticia”, “ser un revolucionario es algo un poco más complejo que destruir cosas”, la catarsis de Dan y Linda desemboca en la confesión del atentado que desfiguró al cuidador del estacionamiento. En el reconocimiento descarnado de las propias miserias también está la posibilidad de una emancipación futura, pero quizá la necesidad imperiosa y vital de transmitir la propia historia está trágicamente condenada a no poder adelantar aquellos quebrantos a los cuales tan sólo la vivencia directa puede dotar de densidad. En el inicio del film, el primer vinilo que Dan comparte con Susan en su peculiar recorrido pedagógico es “The Old Revolution” de Leonard Cohen, ante el cual la muchacha reacciona desfavorablemente. Dan lo quita, y desempolva en cambio el material de los grupos más incendiarios y militantes. Acaso recién después de recorrer sufridamente su propio camino, la joven pueda aprehender las sutiles inflexiones críticas de la canción. Es entonces que Harkema, durante los títulos, vuelve a colocar el tema, en el cual un viejo soldado monárquico (tales son las riquísimas paradojas de la letra de Cohen) reflexiona sobre la carga trágica que arrastran los intentos de los hombres por transformar el mundo. Sin embargo, la evidencia de tanto dolor y tanta destrucción no desautorizan al afán redentor ya que “aún el infierno/está contaminado con arco iris (even damnation is poisoned with rainbows)”, sino que en todo caso pretende advertirlos de las aporías que lo amenazan espectralmente. La voz afectada por la experiencia pasada tampoco puede sustraerse a las fatalidades inscriptas en la historia, y debe aceptar que sus palabras siguen generando efectos insospechados. Canta Leonard Cohen: “Hacia esta hoguera les pido que se aventuren/ a ustedes a quienes no puedo traicionar (into this furnace I ask you now to venture/you whom I cannot betray)”. No encuentro modo más elocuente de evocar los destinos trágicos y desbocados de los grupos, grandes o pequeños, que a lo largo de la historia buscaron realizar desesperadamente la libertad y la justicia; ni de refrendar la recurrente dolencia vital que nos lleva, a pesar de todo, a reanudar cada vez la esperanza.

Notas

1. El presente trabajo retoma, con correcciones y modificaciones, los materiales de una ponencia presentada en las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, realizadas en la Universidad Nacional de Rosario en octubre de 2008.
2. González, Horacio; *Filosofía de la conspiración*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
3. *Ibidem*, pág. 18.
4. Ver, por ejemplo, Debord, Guy y Wolman, Gil; “Métodos de la détournement”, en AA.VV., *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radicales livres, 1998; y “El détournement como negación y como preludio”; en *Internationale Situationniste* n° 3, París, 1959. Versión castellana en *La realización del arte. Textos de la Internationale Situationniste* n° 1-6 (1958-61), Madrid, Literatura Gris, 1999.
5. Ver por ejemplo, Heritage, John C.; “Etnometodología”, en Giddens, Anthony et al. *La teoría social, hoy*, México D.F, Alianza Editorial y Conaculta, 1990; págs. 290-342.
6. Steiner, George; *En el castillo de Barbazul*, Barcelona, Gedisa, 1991.
7. Benjamin, Walter; “Tesis de filosofía de la historia”, tesis 9, en *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá editora, 1982.
8. Levi, Primo; *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 1987, pág. 7.
9. Del Barco, Oscar; carta a revista *La intemperie*, publicada en el n° 18, Córdoba, 2005.
10. Ver, AAVV; *Sobre la responsabilidad: no matar*; Córdoba, Ediciones del Cíclope- La Intemperie- Universidad Nacional de Córdoba, 2007.
11. Tatián, Diego; “Pensar más allá de la guerra”, en *La Intemperie* n° 19, Córdoba, 2005.
12. Dostoievski, Fedor; *Los demonios*, Buenos Aires, La Página, 2008.

Filmografía

- La Chinoise* (Francia, 1967), de Jean-Luc Godard, 99’.
- La Naranja Mecánica* (Reino Unido, 1971), de Stanley Kubrick, 136’.
- El Club de la Pelea* (Estados Unidos-Alemania, 1999), de David Fincher, 139’.
- Los Educadores* (Alemania, 2004), de Hans Weingartner, duración: 127’.
- Monkey Warfare* (Canadá, 2006), de Reginald Harkema, duración: 75’.

Bibliografía

- AAVV; *Sobre la responsabilidad: no matar*; Córdoba, Ediciones del Cíclope- La Intemperie- Universidad Nacional de Córdoba,

2007.

Benjamin, Walter; "Tesis de filosofía de la historia", en *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá editora, 1982.

Burgess, Anthony; *La naranja mecánica*, Buenos Aires, Minotauro, 1974.

Debord, Guy; *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

Debord, Guy y Wolman, Gil; "Métodos de la détournement", en AA.VV., *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998.

Del Barco, Oscar; carta a revista *La intemperie*, publicada en el n° 18, Córdoba, 2005.

Dostoievski, Fedor; *Los demonios*, Buenos Aires, La Página, 2008.

Internacional Situacionista; "El détournement como negación y como preludio" en *La realización del arte. Textos de la Internationale Situationniste n° 1-6 (1958-61)*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

González, Horacio; *Filosofía de la conspiración*, Buenos Aires, Colihue, 2004.

Heritage, John C.; "Etnometodología", en Giddens, Anthony et al. *La teoría social, hoy*, México D.F, Alianza Editorial y Conaculta, 1990.

Levi, Primo; *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 1987.

Palahniuk, Chuck; *El Club de la Pelea*, New York, Owl Books, 1997.

Steiner, George; *En el castillo de Barbazul*, Barcelona, Gedisa, 1991.

Tatián, Diego; "Pensar más allá de la guerra", en *La Intemperie* n° 19, Córdoba, 2005.

MIGUEL MOLINA Y VEDIA

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Su tesina de grado, "Relatos de la posdictadura en la Argentina: testimonios y transmisión generacional", fue presentada en 2007. Es Becario de Doctorado del CONICET con un proyecto que investiga los conflictos y continuidades entre las diferentes tradiciones y legados profesionales, políticos y académicos en la Universidad de Buenos Aires, en un entramado que, al igual que en la tesina, indaga las tensiones simbólicas entre pasado y presente. Integra el proyecto Ubacyt S004 "Mundos simbólicos discursivos y representacionales en la sociedad massmediática"; cursa la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, como ciclo inicial del Doctorado de la misma institución; y dicta clases de la materia Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo en la carrera de Comunicación de la UBA.