

El cine de Robert Kramer. Un ensayo sobre el amor

Raquel Schefer

Arkadin (N.º 7), pp. 19-32, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE DE ROBERT KRAMER

Un ensayo sobre el amor

The Cinema of Robert Kramer

An Essay Concerning Love

RAQUEL SCHEFER

raquelschefer@gmail.com

Centro de Estudios Comparatistas. Universidad de Lisboa. Portugal

Departamento de Historia. Facultad de Artes. Universidad del Western Cape. Sudáfrica

Recibido: 17/3/2018 | Aceptado: 20/6/2018

RESUMEN

A partir de una cartografía cinematográfica que tiene cuatro objetos como territorios centrales —*Ice* (1969), *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977/79), *Berlin 10/90* (1990) y *Ghosts of Electricity* (1997)—, el artículo examina las articulaciones entre política y subjetividad en la obra de Robert Kramer. Entrelazando arte y vida, la filmografía ensayística de Kramer constituye un terreno fecundo para analizar la desestructuración de las formas cinematográficas y el giro autorreferencial del cine político. El texto estudia de qué manera la emergencia de formas autorreferenciales en la obra del director trastocó las categorías tradicionalmente asociadas a los sistemas de representación del cine documental y del cine militante.

PALABRAS CLAVE

Robert Kramer; cine político; formas cinematográficas autorreferenciales; film-ensayo

ABSTRACT

Mapping Robert Kramer's filmography and four of its titles —*Ice* (1969), *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977/79), *Berlin 10/90* (1990) and *Ghosts of Electricity* (1997)—, the paper focuses on the articulations between politics and subjectivity. As it interweaves art and life, Kramer's essayistic *œuvre* constitutes a fertile ground to analyze the deconstruction of the film forms and the self-referential turn of political film. The article examines how the emergence of self-referential forms in Kramer's cinema overturned the categories traditionally associated with the systems of representation of documentary and militant film.

KEYWORDS

Robert Kramer; political film; self-referential film forms; essay film



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NonCommercial-SinDerivadas
4.0 Internacional*

I

En una entrevista a Michel Delahaye para la carpeta especial de los *Cahiers du Cinéma Quatre Américains* (de los directores Shirley Clarke, John Cassavetes, Andy Warhol y Robert Kramer), dedicada al Nuevo Cine Americano (Delahaye, 1968) y publicada en octubre de 1968, Robert Kramer, el director de *Route One/U.S.A.* (1989), precisaba su concepción sobre el compromiso político: «Estamos comprometidos políticamente con todo tipo de cosas, no solamente como cineastas, sino también como cineastas políticos e, incluso, como individuos sin la cámara, con nuestros cuerpos» (Kramer en Delahaye, 1968, p. 51).¹ Desde el noticiero experimental *FALN* (*Fuerzas Armadas de Liberación Nacional*) *opera prima*, que trataba sobre la lucha de liberación en Venezuela y que fue codirigido junto con Peter Gessner en 1965, hasta las películas *Ghosts of Electricity* (1997) y *Cités de la plaine* (2000) el cine de Kramer se orientó hacia una desestructuración² —marcadamente ensayística— de las formas del cine político [Figura 1].³



Figura 1. Erika Kramer en *Berlin 10/90* (1990), de Robert Kramer

1 «Nous sommes engagés politiquement dans toutes sortes de choses, cela non seulement en tant que cinéastes, mais aussi en tant que cinéastes politiques et même en tant qu'individus sans caméra, avec nos corps» (Kramer en Delahaye, 1968, p. 51). Traducción de la autora del artículo.

2 Utilizo la terminología de Georg Lukács (1968, 2012).

3 La perspectiva de este artículo se asienta en el presupuesto de que todo el cine es político. Sin embargo, por razones argumentativas y aunque el empleo de la noción pueda presentarse como problemático, la expresión «cine político» designa únicamente el cine militante y el cine comprometido. Con respecto a los conceptos «cine militante» y «cine comprometido», sigo la definición propuesta por Nicole Brenez (2011, 2017).

Sobre todo a partir de la década del setenta y, en particular, tras la realización de *Milstones* en 1975, las formas del cine político fueron repensadas por el director estadounidense a partir de la subjetividad y de la corporeidad. Importa, por lo tanto, examinar cuál fue el motivo del amor y las figuraciones del cuerpo en la filmografía de Kramer y cómo fue el pasaje del cine hacia formas discursivas autorreferenciales y explícitamente subjetivas, próximas al ensayo y a la «aventura del autorretrato» (Bellour, 1988, p. 344). El análisis será acompañado de una reflexión sobre las dinámicas formales del cine político y se centrará en su giro autorreferencial en los años setenta.

Roland Barthes escribe en *Le Discours Amoureux* (1977): «Te amo [sic] es activo. Se afirma como fuerza contra otras fuerzas. ¿Cuáles? Miles de fuerzas del mundo, que son, todas ellas, fuerzas despreciativas (la ciencia, la doxa, la realidad, la razón, etc.). O aun: contra la lengua» (p. 182).⁴ En el cine de Kramer, la enunciación amorosa es una fuerza de desestructuración de las convenciones del cine político y, en particular, de los códigos del cine militante, de sus formas rígidas y disciplinares (Brenez, 2011, 2017), y un mecanismo de ruptura epistémica. La enunciación amorosa crea un terreno de experimentación discursiva y estética a partir del cual es posible revisar las relaciones entre identidad y alteridad constitutivas del cine y de los sistemas de representación del cine documental y del cine militante. Si Emmanuel Levinas (1982) define el encuentro con el otro en términos de disimilitud (una posición inicial de separación radical caracteriza, por definición, el encuentro amoroso entre dos coexistentes), el cine de Kramer procura encontrar lo íntimo a partir de la diferencia, desestructurando, en ese movimiento, las relaciones entre lo individual y lo colectivo, lo personal y lo político, lo privado y lo público, lo subjetivo y lo objetivo.

Para Levinas, el amor —como posibilidad— es contrario a la unidad. Es la prueba de la alteridad misma puesto que la relación amorosa escapa a la identidad. En palabras del filósofo, el amor «es la relación con la alteridad, el misterio, es decir, con el futuro. No con un ser que no está allí, sino con la dimensión de la alteridad misma» (Levinas, 1982, p. 81).⁵ En la relación amorosa, el otro es acogido como alteridad. La intencionalidad del amor —si el amor posee, verdaderamente, una intencionalidad— reside en el gesto de exponerse a la alteridad del otro. Para ello, se vuelve imperativo rechazar todas las formas de conocimiento conceptual en su vertiente de inmovilidad y categorización. Así como sucede con el ensayo, tal como lo entiende Theodor W. Adorno (1984), las categorías establecidas son activamente cuestionadas. En su filmografía, Kramer se expone (cuerpo y voz) a la alteridad radical del otro. Se expone como otro a esa alteridad en lugar de pensarla o de conocerla metódica o sistemáticamente. Si para Adorno el ensayo se caracteriza por un equilibrio entre lo subjetivo —la imaginación subjetiva— y lo objetivo —en su dimensión epistémico-crítica de ruptura con las categorías epistemológicas instituidas—, el cine de Kramer se inscribe

4 «*Je-t'aime* est actif. Il s'affirme comme force —contre d'autres forces. Lesquelles? Mille forces du monde, qui sont, toutes, forces dépréciatives (la science, la doxa, la réalité, la raison, etc.). Ou encore: contre la langue» (Barthes, 1977, p. 182). Traducción de la autora del artículo.

5 «C'est la relation avec l'altérité, avec le mystère, c'est-à-dire avec l'avenir... Non pas avec un être qui n'est pas là, mais avec la dimension même de l'altérité» (Levinas, 1982, p.81). Traducción de la autora del artículo.

enteramente en una genealogía del ensayo cinematográfico. Al desviarse críticamente de la norma —interrogando lingüística, estilística y epistémicamente los sistemas de representación del cine documental y del cine militante— y al situarse en un campo de experimentación donde el fondo y la forma se encuentran imbricados, la obra de Kramer se convierte en un ejemplo del filme-ensayo. Para Bertolt Brecht (1967), amar a alguien es hacerse un borrador, un proyecto; es proyectarse, desear transformar el mundo. El cine de Kramer se inserta en ese horizonte, abandonando el pensamiento conceptual —orientado por las categorías de verdad, objetividad y transparencia— y remplazando el saber por el deseo.

Como fuerza de descategorización y de voluntad de transformación del mundo, el amor —y el encuentro amoroso— se aproxima al acontecimiento político, a su fuerza emancipadora, a la revolución como posibilidad. Alain Badiou (2009), si bien separa el acontecimiento amoroso del acontecimiento político, afirma que «el amor estuvo siempre muy ligado a los acontecimientos históricos. El Romanticismo amoroso se encuentra vinculado a las revoluciones del siglo XIX. André Breton también se vincula al Frente Popular, la resistencia, la lucha antifascista» (p. 96).⁶ Parafraseando al filósofo, la obra de Robert Kramer se vincula a los movimientos políticos de la década sesenta, la creencia en el poder emancipador de la tecnología y la cibernética, el amor libre y loco, la revolución inacabada.

En el cine de Kramer la enunciación amorosa constituye una fuerza de desestructuración epistémica al profanar las estructuras normativas y cognitivas de los sistemas de representación del cine documental y del cine militante. La enunciación amorosa se convierte, entonces, en una fuerza de transgresión del canon. Introduce de manera ensayística formas subjetivas e impuras en el cine documental y en el cine militante.⁷ El amor deviene en una fuerza de descategorización que socava las taxonomías de género cinematográfico y que permite reconsiderar la relación entre el mismo y el otro. El amor, así como la sexualidad, como acontecimiento sensible y como punto de resistencia poética y política, permite superar la imposibilidad aparente de un terreno común —y de un encuentro— entre identidad y alteridad.

II

En *Berlin 10/90* (1990) el amor —y la pasión amorosa como intensidad existencial— es un catalizador de la transgresión formal (la transgresión del plano secuencia por medio del dispositivo videográfico) y de la emergencia de una «contra-historia» (Ferro, 1993, p. 13);⁸ es decir, una historia sensible del siglo XX formulada a partir del cuerpo y de la subjetividad [Figura 2].

6 «[...] il a toujours été très lié aux événements historiques. Le Romantisme amoureux est lié aux révolutions du XIX^e siècle. André Breton, c'est aussi le Front Populaire, la Résistance, le combat antifasciste» (Badiou, 2009, p. 96). Traducción de la autora del artículo.

7 Es necesario precisar que como resultado de las dinámicas formales del cine, actualmente las formas autorreferenciales son el modelo estandarizado del documental de creación.

8 «Contre-histoire» (Ferro, 1993, p. 13). Traducción de la autora del artículo.



Figura 2. Noticiero de la película *Ice* (1969), de Robert Kramer

Berlin 10/90 lleva a cabo una operación de apertura y de cisura de la historia del siglo XX, operación indisoluble de un proceso de estructuración de la memoria individual y colectiva. El pasado es introducido en el presente continuo, temporalidad primera de *Berlin 10/90*, a partir de una posición de proximidad; la proximidad de esos pasados que se encuentran codificados en el cuerpo de maneras inimaginables. La historia es descristalizada mientras que la memoria es trabajada en sus pliegues a partir de una posición enunciativa subjetiva que pasa también por el encuentro con el otro. Esto se ve, por un lado, en el encuentro con Erika, la mujer de Kramer, presencia constante en *Milestones*. A través de la figura de Erika, que Kramer filma detenidamente, es evocado el momento pasional de la fusión de los cuerpos, fusión que deja trasparecer la lucha de las consciencias. Por otro lado, en el encuentro con la alteridad del espectador frente al cual el cineasta se expone: su experiencia vital, su cuerpo.

En 1965, en *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann [1965] (1986) identificaba y debatía el problema central de la estética marxista: la ruptura de la relación de determinación entre las estructuras económicas y las manifestaciones estéticas resultantes de la ausencia de una «consciencia de oposición proletaria» (p. 42).⁹ Para el filósofo era urgente deslindar el modo de restablecer la relación directa entre las estructuras económicas y las expresiones artísticas en una sociedad y en un período histórico en los que la esfera del arte se había separado de la consciencia colectiva. ¿Cómo transponer la vida cotidiana y la lucha política al campo artístico en un tal espacio-tiempo? A partir de los años setenta y, sobre todo, a partir de la segunda mitad de la década, los cineastas respondían a esta interrogación con un movimiento de desplazamiento temático y formal, acompañado de una redefinición de la relación entre las categorías de subjetivo, colectivo/social y

9 «Conscience oppositionnelle prolétarienne» (Goldmann, 1986, p. 42). Traducción de la autora del artículo.

universal/cultural. Tras el rompimiento del principio y del acuerdo fundamental entre lo subjetivo y lo colectivo, el problema fue transportado a la esfera del cine por medio del repliegue de un cierto cine militante y/o comprometido y de la emergencia de nuevas formas cinematográficas. Entre ellas se encuentran las formas autorreferenciales, que surgen del proceso de desestructuración y de estructuración de la relación entre las categorías de subjetivo, colectivo/social y universal/cultural. Las formas cinematográficas autorreferenciales se afirman, aunque encontremos ejemplos precedentes, en la obra de Kramer, de Chantal Akerman, de Jean-Luc Godard, de Jonas Mekas y de Glauber Rocha, entre otros, y también en el campo del video arte, como, por ejemplo, en el trabajo de Vito Acconci, Sónia Andrade, Peter Campus, Leticia Parente, Juan Downey, etcétera. Hay una rotación del cine sobre sí mismo, una supresión de la oposición y de la separación entre el sujeto y el objeto de representación y de conocimiento; la proliferación de las formas autorreferenciales evidencia el estado de la forma (Jameson, 1992) del cine político de ese período histórico.

La obra de Kramer ejemplifica la emergencia de formas cinematográficas autorreferenciales en el terreno del cine político. En 1967 Kramer fue uno de los cofundadores del Newsreel Group, un colectivo cinematográfico neoyorquino que se dedicaba a la producción y a la distribución de cine militante. Defensor de formas colectivas de producción cinematográfica, el Newsreel Group desempeñaba un papel importante en el movimiento político de la década del sesenta en los Estados Unidos. A modo de ejemplo, en 1968, el colectivo realizó *Off the Pig* (1968), una de las primeras películas sobre el Partido de la Pantera Negra, junto con *One Plus One* (1968), de Godard. En 1969 Kramer codirigió *People's War* junto con John Douglas y Norman Fruchter. Filmada en el Vietnam del Norte en medio de la guerra, la película es paradigmática de la producción cinematográfica del Newsreel Group, una producción cinematográfica situada entre la tradición de los noticieros soviéticos y la desestructuración del *newsreel* llevada a cabo en las décadas de sesenta y setenta por cineastas como Santiago Álvarez, en Cuba, o Shinsuke Ogawa y el colectivo Ogawa Productions (Ogawa Pro), en Japón, entre otros posibles ejemplos.

La mencionadas *FALN* y *People's War* ilustran las primeras concretizaciones cinematográficas de Kramer y, particularmente, la centralidad del noticiero (*newsreel*) revolucionario y experimental en su filmografía. En estas dos películas, la revolución es plasmada como un proceso de reinención de las formas de organización de la vida y de creación de un nuevo ideal del ser humano. *The Edge* (1968) y, principalmente, *Ice* (1969) marcan el viraje autorreferencial de la obra del cineasta.

Como se precisó anteriormente, el cine de Kramer se caracteriza por una articulación entre política y subjetividad y por un pensamiento creativo de la tecnología. Estas dos dimensiones, que atraviesan la obra del cineasta, son inseparables de una búsqueda formal vinculada al pasaje de un cine ensayístico vivido, en el cual la experiencia subjetiva infiltra la política mientras que las potencias subterráneas de la memoria y la pasión rodean la historia colectiva. La realización de *Ice* señala la ruptura con el cuadro y la metodología del cine militante. A partir de ese momento, el cine de Kramer marcó una política de la subjetividad y del deseo, formulada en su dimensión corporal.

Ice narra la historia de un grupo militante neoyorkino en el contexto histórico del Counter Intelligence Program (COINTELPRO) —un programa secreto de la CIA que visaba el sabotaje de las acciones de las organizaciones políticas de extrema izquierda en el territorio

estadounidense— y de radicalización de la lucha política. Dominique Noguez (1987) considera a *Ice* como un ejemplo del *cine prospectivo*, que sería la cuarta modalidad de su taxonomía de los modos de eficacia del cine político: la película ve adelante o por adelantado. Al narrar una guerra imaginaria entre los Estados Unidos y México, *Ice* posee, según Noguez (1987), el «temible privilegio de la premonición» (p. 62)¹⁰ por su capacidad de revelar «la manera fantasmática como una cierta *intelligentsia* de la extrema izquierda americana (o no americana) veía —y vivía— con anticipación a la situación en los Estados Unidos en 1975» (p. 62).¹¹

La puesta en escena de *Ice* —los largos planos secuencia, los desencuadres y la ruptura de todas las formas de naturalismo— y la representación de la sexualidad y de situaciones de privación sensorial retiran a la película del cine militante. Sin embargo, este cine se encuentra presente como un elemento metanarrativo a través de los cortometrajes didácticos, dirigidos por la organización política ficticia que puntúan la narración [Figura 3].



Figura 3. *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977), de Robert Kramer y Philip Spinelli

Sintomáticamente, la estética de esos cortometrajes es similar a la de *FALN* y a la de *People's War*. No obstante, *Ice* cuestiona y supera formalmente el cine militante. Para Nicole Brenez (2011), «un prejuicio pretende que, retenido por las urgencias materiales de la historia, el cine comprometido permanezca indiferente a las cuestiones estéticas» (s/p).¹² Al defender una concepción inmanente de la forma, la postura criticada por Brenez (2011) no

10 «Le redoutable privilège de la prémonition» (Noguez, 1987, p. 62). Traducción de la autora del artículo.

11 «De la manière fantasmatique dont une certaine intelligentsia d'extrême-gauche américaine (ou non-américaine) voyait —et vivait— par anticipation la situation des États-Unis en 1975» (Noguez, 1987, p. 62). Traducción de la autora del artículo.

12 «Un préjugé... voudrait que le cinéma engagé, pris dans les urgences matérielles de l'histoire, reste indifférent aux questions esthétiques» (Brenez, 2011, s/p). Traducción de la autora del artículo.

reconoce que «el cuestionamiento de los aspectos cinematográficos fundamentales sea la condición misma de existencia del cine de intervención» (s/p).¹³ Por consiguiente, *Ice* debe ser visto como un film político que contiene, críticamente, el cine militante como un elemento objetual metanarrativo. *Ice* esestructurado por una dialéctica entre el film-objeto y el film por venir. Asimismo, el papel complejo interpretado por Kramer desplaza a *Ice* del terreno del cine militante. En una de las secuencias centrales, la policía política secreta castra al personaje de Robert, interpretado por Kramer. El castigo resalta las imbricaciones entre política, subjetividad y sexualidad, mientras que el desarrollo posterior de la intriga evidencia el alejamiento progresivo del cineasta de las líneas programáticas del Newsreel Group.

La película desestructura el *newsreel* mediante la articulación de los sistemas de representación del documental y de la ficción. Según Eric Breitbart (2001), miembro del colectivo de cineastas en 1969, *Ice* contribuyó a «poner fin al grupo prematuramente» (p. 212).¹⁴

III

Las experiencias de las vanguardias históricas se diferencian de aquellas que fueron ensayadas en el marco de la cartografía política que emerge tras la Segunda Guerra Mundial. Conscientes de los efectos paradójicos de la acción de las vanguardias históricas, los movimientos vanguardistas de la posguerra no aprobaban provocar una ruptura, ni solamente transformar la sociedad por medio del arte. Al contrario, aspiraban a universalizar la producción artística por un trayecto que no partía, únicamente, del arte hacia la vida, sino que iba también de la vida hacia el arte.

Al analizar los paradójicos intentos de trascendencia de la esfera artística de las vanguardias históricas, Guy Debord (1992) interpreta el fracaso del dadaísmo y del surrealismo en función del fracaso del movimiento proletario en la década del treinta. Para Debord, el malogro del movimiento proletario encerraba los dos movimientos vanguardistas del campo estético que habían proclamado caduco. De acuerdo con el pensador, los situacionistas habían elaborado una posición crítica que demostraba que «la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma *superación* [*sic*] del arte» (Debord, 1992, pp. 185-186);¹⁵ posición que reafirmaba la imposibilidad de disociar política y estética. François Albéra (2005) considera, también, que la desvinculación de los movimientos artísticos y de los proyectos políticos se debe «a la supresión de dichos proyectos políticos» (p. 5).¹⁶

Aunque el proyecto político de los movimientos vanguardistas de la posguerra haya fracasado, estos modificaron la relación entre las categorías de subjetivo, colectivo/social y

13 «Le cinéma d'intervention... n'existe qu'à se poser les questions cinématographiques fondamentales» (Brenez, 2011, s/p). Traducción de la autora del artículo.

14 «Mettre fin au groupe prématurément» (Breitbart, 2001, p. 212). Traducción de la autora del artículo.

15 «La suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement* [*sic*] de l'art» (Debord, 1992, pp. 185-186). Traducción de la autora del artículo.

16 «Avant tout à l'effacement de tels projets politiques» (Albéra, 2005, p. 5). Traducción de la autora del artículo.

universal/cultural. Los límites entre la creación artística y la praxis vital (Bürger, 2017) fueron desplazados. Ese desplazamiento remite a las ideas de un campo estético alargado o reducido, es decir, que retrocede hacia una *tras-guardia* (*arrière-garde*) como consecuencia de la redefinición de la relación entre arte y vida cotidiana. De este modo, ocurre la regresión del cine colectivo o de grupo (Newsreel Group, Grupo Cine Liberación, Grupo Dziga Vertov, etcétera) y una desestructuración de las formas narrativas y estéticas que, hasta entonces, eran las predominantes en el cine militante y en el cine comprometido. Esa expansión o esa retracción del campo del arte con respecto a la esfera vital, se traduce en el pensamiento de lo político a partir de la subjetividad, como en la obra de Kramer. Además, se refleja el retroceso hacia un territorio privado y más subjetivo, el territorio del film-ensayo, como ocurre en la filmografía del cineasta estadounidense y, entre otros posibles ejemplos, en la de Godard a partir de las décadas del setenta y del ochenta, tras la producción colectiva de *ciné-tracts* en el decenio anterior, la disolución del Grupo Dziga Vertov en 1972 y el fracaso del proyecto de creación de la televisión pública mozambiqueña algunos años después y hasta *Adieu au langage* (2014).¹⁷

A partir de la década del setenta, la autorreferencialidad se afirmó como una de las tendencias del cine político y propuso una nueva concepción de las relaciones entre sujeto y sociedad, arte y política, subjetividad y objetividad. De este modo, surgió como una tendencia *impura*, en la medida en que la objetividad reivindicada por los sistemas de representación del cine documental y del cine militante era sustituida por modelos discursivos eminentemente subjetivos y a menudo próximos a las formas ensayísticas. Dirigida por Kramer y por John Douglas, *Milestones* ejemplifica ese viraje. La película se centra en una comunidad política organizada en modo de falansterio, la comunidad de Kramer, su familia y sus amigos, una constelación de individuos inmersos en un proceso de devenir: devenir madre, devenir *yuppie*, devenir indio.

IV

Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977) —filmada por Kramer y por Philip Spinelli durante la Revolución de 1974/75 en Portugal y finalizada en San Francisco en 1979—, instala las problemáticas conceptuales del autorretrato en el interior mismo de la forma cinematográfica del noticiero (*newsreel*). La dimensión subjetiva y autorreferencial del prólogo y del epílogo, grabados en San Francisco, sitúan a la película en un terreno frágil en la frontera entre el cine político y el autorretrato. *Scenes from the Class Struggle* afirma la pregnancia del autorretrato como forma política opuesta a la ideología de la objetividad, la transparencia y la *universalidad* de los sistemas de representación del cine documental y del cine militante [Figura 4].

17 Al momento de escribir estas líneas, la nueva película de Godard, *Le Livre d'image*, estaba por estrenarse en el Festival de Cannes.



Figura 4. Prólogo de *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977), de Robert Kramer y Philip Spinelli

En una entrevista a Sérgio Tréfaut integrada en *Outro País: Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1974/1975* — película dirigida por el cineasta luso-francés en 1998 —, Kramer discute esta problemática con respecto a la autocensura de una escena de la primera versión de *Scenes from the Class Struggle*, montada en 1977. En esa escena, grabada tras un mitin del Partido Comunista Portugués (PCP) en Oporto, «tres o cuatro obreros ebrios»¹⁸ bailaban y cantaban *Bella ciao*. A los ojos del cineasta estadounidense, la escena, «réquiem de toda la izquierda europea» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p),¹⁹ simbolizaba la historia del movimiento obrero del continente. De regreso a los Estados Unidos, los amigos de Kramer le aconsejaron que cortara la escena porque la percibían como anticomunista. «Ese período era bastante *hard* [sic] al nivel político, la subjetividad era prohibida. Había que dar la información, imponer un punto de vista a los demás» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p),²⁰ aclara el cineasta en la entrevista. Los comentarios de Kramer sobre la escena autocensurada fueron esclarecedores para entender su concepción del cine: el cine, forma de disenso (Ranciére, 2000), debe romper toda representación homogénea de la realidad, incluso aquella que tiende a mitificar el pueblo y su pureza.

Scenes from the Class Struggle ejemplifica, además, la centralidad de las formas ensayísticas en la obra de Kramer. Su *démarche* analítica resulta del pensamiento de una serie de

18 «Trois ou quatre ouvriers ivres» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p). Traducción de la autora del artículo.

19 «Le requiem de toute la gauche européenne» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p). Traducción de la autora del artículo.

20 «Cette époque était assez *hard* [sic] au niveau politique, la subjectivité était interdite. Il fallait donner l'information, imposer un point de vue sur les autres» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p). Traducción de la autora del artículo.

pares dialécticos anclados en la noción y en la praxis de la revolución —«acontecimientos/historia, hechos/principios, actualidad/potencialidad [...], palabras/imágenes [...], historia/memoria»—²¹ encontrando una equivalencia formal en la estructura narrativa multitemporal y en la fragmentariedad discontinua del montaje, que pone de relieve los intervalos y los intersticios a los que el título apunta. Ese pensamiento se manifiesta, también, en la interrupción abrupta de los noticieros por los intertítulos y apunta a la inactualidad de la actualidad y explicitando el hiato entre los procesos de rodaje y montaje.

De la misma manera que *Ice, Scenes from the Class Struggle* es estructurada por una dialéctica entre el film-objeto y el film por venir, presente también en *Dear Doc* (1990). La tensión entre la temporalidad concreta de la primera versión de montaje, que se presiente como más militante, y el movimiento retrospectivo del prólogo y del epílogo de 1978 hacen visible la subjetividad como condición de la política y de los procesos de construcción de la historia. A partir de esto es que el cineasta estadounidense problematiza la relación entre el cine militante y el cine de autor y repiensa la utopía del cine colectivo.

Como se ha mencionado anteriormente, el cine de Kramer estuvo atravesado por una reinención constante de las formas subjetivas de aparición de lo político. *Scenes from the Class Struggle* constituye, no obstante, un punto de inflexión en la filmografía del cineasta. Es en esta película que el cuerpo de Kramer irrumpe por primera vez en el espacio de la representación como instancia enunciativa —si excluimos su aparición como actor en *The Edge* y en *Ice*, más próximas a la ficción—. En la obra de Kramer, de Godard y de Rocha, la *Lebenspraxis* (Bürger, 2017) de la revolución constituye un punto de fractura, traducándose, en los tres casos, en una consolidación de la disposición a la autorreferencialidad. De aquí en adelante, el cine de Kramer declinará ampliamente las relaciones entre lo político y lo íntimo y todo culminará en *Route One U.S.A.* (1989), película que problematiza la relación entre identidad y alteridad.

V

Realizada por Kramer en 1997, *Ghosts of Electricity* sintetiza las consideraciones tejidas en este artículo. En esta película, el director estadounidense revisita su biografía y su cine con el propósito de desarrollar una fabulación de la identidad individual y de la identidad colectiva. Se encuentra implícita a esta fabulación una concepción del observador como sujeto históricamente construido, modulado de acuerdo con las relaciones de saber-poder, los discursos y los paradigmas tecnológicos.

La reflexión ensayística sobre el amor como posibilidad, como dialéctica entre la identidad y la alteridad, el desconcierto del mundo y el pasaje del tiempo, se encuentra estrechamente aliada a un pensamiento de la historia de las imágenes técnicas y a una desestructuración de las formas del cine político. La autoobservación y la reflexión sobre la mediación del

21 «Events/history, facts/principles, actualty/potentiality [...] words/images [...], history/memory» (intertítulos de *Scenes from the Class Struggle in Portugal*, de Robert Kramer y Philip Spinelli, 1977/79). Traducción de la autora del artículo.

dispositivo técnico en los procesos representativos y cognitivos son fundamentales para definir la perspectiva estético-antropológica y epistémica de *Ghosts of Electricity*. Se dibuja, a la vez, la hipótesis de un agenciamiento maquinico de las percepciones y las perspectivas. Exponerse a la observación del otro equivale, en esta película, a girar la mirada hacia sí mismo, representándose como alteridad, gesto que se inscribe en la tradición del autorretrato. Parafraseando la observación de Kramer citada al comienzo de este artículo, se trata de comprometerse como cineasta con la cámara, pero también como individuo, con el cuerpo, en un devenir *cyborg*, en la línea de los planteos de Donna Haraway (1991), Toni Negri y Michael Hardt (2001), *incorporando* a la máquina.

En *Ghosts of Electricity* el devenir *cyborg*, la negación de la carne y la aproximación de imágenes de la guerra y las pornográficas (negación o forma mercadológica del amor) constituyen una declaración sobre la transformación de los procesos perceptivos, cognitivos y representativos. «¿Cuándo se volcó la mirada?», se pregunta la voz en *off* de *Éloge de l'amour* (2001), de Godard. Para Jonathan Crary (2014), la crisis del observador y la crisis de la imagen son de orden acumulativo y poseen raíces históricas que se superponen mutuamente.

Desde *FALN*, pasando por *Ice*, *Scenes from the Class Struggle in Berlin 10/90*, hasta *Ghosts of Electricity* (corpus central de este artículo), el cine de Kramer no dejó de problematizar, casi siempre de modo ensayístico, la crisis del observador y la crisis de las formas representativas. Este cine experimental y político depositó su esperanza en la posibilidad de producir imágenes completamente inútiles para el sistema capitalista, asimismo que en el amor en sentido lato, como encuentro con el otro, comunión íntima que subversivamente escapa a toda lógica de producción, reproductibilidad o rentabilidad.

El cine de Kramer refleja los grandes acontecimientos del siglo XX y los repiensa en relación con lo íntimo y de lo subjetivo. Al considerar al cine como sistema de pensamiento, el gesto de interpretar la historia y el presente a partir una posición eminentemente subjetiva no sólo trastoca las categorías tradicionalmente asociadas a los sistemas de representación del cine documental y del cine militante, sino que apunta a una superación de las construcciones binarias que estructuraron históricamente la modernidad europea. A la vez, al vincular política y estética —afirmándolas como categorías indisociables— y al renovar sistemáticamente las formas cinematográficas, la obra de Kramer afirma el cine en su dimensión performativa (Austin, 1975), es decir, lo entiende como un campo productor de efectos de transformación en la historia general y en la sociedad, y en la esfera estética y en la historia del cine.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1984). L'essai comme forme. En *Notes sur la littérature* (pp. 5-29). París, Francia: Flammarion.
- Albéra, F. (2005). *L'Avant-garde au cinéma*. París, Francia: Armand Colin.
- Austin, J. L. (1975). *How to do Things with Words*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Badiou, A. (2009). *Éloge de l'amour*. París, Francia: Champs.

- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París, Francia: Seuil.
- Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications*, (48), 327-387.
- Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke*, 12. Frankfurt, Alemania: Suhrkamp.
- Breitbart, E. (2001). The Future of the Past. Conversation. En V. Vatrican y C. Venail (Comps.), *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer* (pp. 210-216). Aix-en-Provence, Francia: Institut de l'Image.
- Brenez, N. (2017). Edouard de Laurot et (le) Cinéma Engagé. Remarques préalables. En M. Bouteloup (Comps.), *36 Short Stories* (pp. 107-116). París, Francia: Paris: Bétonsalon.
- Brenez, N. (junio de 2011). *Edouard de Laurot, l'engagement comme prolepse*. Ponencia presentada en el Coloquio *Les voies de la révolte: cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970*. Museo quai Branly, París, Francia.
- Bürger, P. (2017). *Theorie der Avantgarde*. Göttingen, Alemania: Wallstein.
- Crary, J. (2014). *24/7*. Londres, Nueva York, Reino Unido, Estados Unidos: Verso.
- Delahaye, M. (1968). La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer. *Cahiers du Cinéma*, (205), 48-63.
- Debord, G. (1992). *La Société du spectacle*. París, Francia: Gallimard.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. París, Francia: Folio-Gallimard.
- Godard, J.-L. (Director). (1968). *One Plus One* [Película]. Reino Unido: Cupid Productions.
- Godard, J.-L. (Director). (2001). *Éloge de l'amour* [Película]. Francia, Suiza, Alemania: Aventura Films, Peripheria, Canal+, Arte France Cinéma, Vega Film, Télévision Suisse-Romande (TSR), ECM Records, StudioCanal, Deutsches Filminstitut (DIF), Studio Images 6, Les Films Alain Sarde.
- Godard, J.-L. (Director). (2014). *Adieu au langage* [Película]. Suiza, Francia: Wild Bunch, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC).
- Godard, J.-L. (Director). (2018). *Le Livre d'image* [Película]. Suiza: Casa Azul Films, Ecran Noir productions.
- Goldmann, L. [1965] (1986). *Pour une sociologie du roman*. París, Francia: Gallimard.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Hardt, M. y Negri, A. (2001). *Empire*. Harvard, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Jameson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington and Indianapolis, London, Estados Unidos y Reino Unido: Indiana University Press y BFI Publishing.
- Kramer, R. y Gessner, P. (Directores). (1965). *FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional)* [Película]. Estados Unidos: Miguel Fuente.
- Kramer, R. (Director). (1968). *The Edge* [Documental]. Estados Unidos: Alpha 60, Blue Van.
- Kramer, R. (Director). (1969). *Ice* [Película]. Estados Unidos: Newsreel Group.
- Kramer, R., Douglas, J. y Fruchter, N. (Directores). (1969). *People's War* [Película]. Estados Unidos: Newsreel Group.
- Kramer, R. y Douglas, J. (Directores). (1975). *Milestones* [Película]. Estados Unidos: Barbara y David Stone.
- Kramer, R. (Director). (1977). *Scenes from the Class Struggle in Portugal* [Película]. Estados Unidos: Third World Newsreel.

- Kramer, R. (Director). (1989). *Route One U.S.A.* [Película]. Estados Unidos, Reino Unido, Italia, Francia: Les Films d'Ici, La Sept Cinéma, Channel Four Films, RAI.
- Kramer, R. (Director). (1990). *Berlin 10/90* [Película]. Francia, Alemania: Bibliothèque Nationale de France, Documentaire sur Grand Écran, D.A.A.D, La Sept-Art, Prony Productions.
- Kramer, R. (Director). (1990). *Dear Doc* [Película]. Francia: La Sept-Arte, Les Films d'Ici.
- Kramer, R. (Director). (1997). *Ghosts of Electricity* [Documental]. Suiza, Francia: Waka Films.
- Kramer, R. (Director). (2000). *Cités de la plaine* [Documental]. Francia: C.R.R.A.V, Centre National de la Cinématographie (CNC), Institut National de l'Audiovisuel (INA), La Fondation de France, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, Les Films d'Ici, Région Nord-Pas-de-Calais.
- Levinas, E. (1982). *Le Temps et l'Autre*. París, Francia: PUF.
- Lukács, G. (1968). *Histoire et conscience de classe*. París, Francia: Flammarion.
- Lukács, G. (2012). *La théorie du roman*. París, Francia: Gallimard.
- Newsreel Group (Dirección). (1968). *Off the Pig* [Película]. Estados Unidos: Newsreel Group.
- Noguez, D. (1987). *Le cinéma, autrement*. París, Francia: Les Éditions du Cerf.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, Francia: La Fabrique Éditions.
- Tréfaut, S. (Director). (1998). *Outro País: Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1974/1975* [Película]. Portugal: RTP, S.P. Filmes.