

LA IMAGEN SUPLICANTE
(Narración, duración y exceso en el cine)

David Oubiña

I

Luego de ver *King Kong* (Merian Cooper y Ernest Schoedsack, 1933), Jorge Luis Borges escribió: “Un mono de catorce metros de altura (algunos entusiastas dicen que quince), es evidentemente encantador, pero tal vez no basta. No es un mono jugoso; es un reseco y polvoriento artificio de movimientos esquinados y torpes. Su única virtud –la estatura– parece no haber impresionado mucho al fotógrafo, que se obstina en no retratarlo de abajo sino de arriba –enfoque a todas luces desacertado, que invalida y anula su elevación. Falta añadir que es jorobado y de piernas chuecas: rasgos que lo achican también. Para que nada tenga de extraordinario, lo hacen luchar con monstruos mucho más raros que él, y le destinan alojamiento en falsas cavernas de catedralicio grandor, donde se pierde su afanosa estatura. Un amor carnal o romántico por Miss Fay Wray perfecciona la ruina de ese gorila monumental y también la del film”.¹

Para esta crítica demoledora, lo único admirable es el tamaño de King Kong. El texto insiste sobre la “altura”, la “estatura”, la “elevación”, lo “monumental”. Allí, en la

¹ Borges, Jorge Luis. “Cinco breves noticias”, en *Textos recobrados (1931-1955)*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 46.

insólita dimensión del gorila, radica el único mérito y la única belleza de la película que a Borges le resulta decepcionante porque los directores han desaprovechado las ventajas que el tema les ofrecía. La puesta en escena contradice el desproporcionado esplendor del simio protagonista: lo filman en picado, lo hacen chueco, lo obligan a luchar contra criaturas portentosas. No importa aquí si Borges tiene razón; lo que me interesa es que todos sus cuestionamientos se sostienen sobre un mismo presupuesto: ¿para qué inventar un monstruo fabuloso si luego se hace todo lo posible por llevarlo a una dimensión humana? Para el escritor, la fascinación que ejerce el cine no pasa por satisfacer las obligaciones del realismo sino por un desacomodamiento de la percepción cotidiana: las películas no son un reflejo de lo real sino que, precisamente, vienen a desencajarlo y a trastornarlo.² Allí radica la belleza de lo excesivo, lo desmesurado, lo que está fuera de escala.

En este punto, la reseña de Borges es deudora de la tradición romántica. Porque su concepción de lo sublime se asocia a esa emoción provocada por la magnificencia del mundo natural: es la ausencia de límites la que produce, a la vez, admiración y sobrecogimiento, espanto y embeleso, dolor y placer.³ Pero lo que el escritor no advierte es que *King Kong* muestra el momento en que lo sublime romántico deja paso a una nueva forma del asombro. El film escenifica ese pasaje con la célebre imagen del gorila encaramado a la punta del Empire State: una de sus palmas protege a la mujer que ha despertado su pasión, mientras su otra garra intenta derribar los aviones que se empeñan en atacarlo. Perdido entre los rascacielos monumentales de la ciudad moderna, el primate gigante ha perdido su ferocidad antediluviana. Se trata de un cambio de escala: de lo descomunal a lo espectacular. Ya no se trata de las fuerzas prodigiosas de la naturaleza sino

² Eso es lo que reclama, por ejemplo, al comienzo de su reseña sobre *La Fuga* (Luis Saslavsky, 1937): “Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en al a calle Lavalle” (Borges, Jorge Luis. “La fuga”, *Sur* n° 36, agosto de 1937, recogida en Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974, p. 54).

³ Véase Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Londres, Penguin, 1998.

del aparatoso poder de la ostentación. La turbadora belleza del Empire State surge de su ambición y de su arrogancia sin límites. El edificio no es bestial sino opulento e implacable: se parece a una catedral sometida a un proceso de hipertrofia infinita y nos deja la sensación de que –si quisiera– podría seguir elevándose.

Como afirma Susan Stewart: “Con el surgimiento del capitalismo industrial, lo gigantesco encuentra su lugar dentro de la economía de intercambio. Se traslada desde el mundo presocial de la naturaleza al mundo social de la producción material”.⁴ Ése es el paradigma que el cine se ha dado a sí mismo, desde Cecil B. De Mille hasta James Cameron: monumentalidad, espectacularidad, fastuosidad. En los films, se sabe, el tiempo es dinero. Cada minuto de película requiere de mucho tiempo, es decir, cuesta mucha plata. Deleuze sostiene que el dinero es el reverso de las imágenes del cine, “su enemigo indispensable”.⁵ La pérdida de tiempo, entonces, constituye un ataque directo al centro de un sistema cuya abundancia se sostiene sobre la controlada ecuación entre inversión y ganancia.

II

Puesto que el cine es un arte del tiempo, la desmesura es aquí atributo de la duración. El hábito y las compañías de producción y distribución de films nos han acostumbrado a un desarrollo estándar: entre 90 y 100 minutos. Por encima de esas cifras,

⁴ Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 80.

⁵ Dice Deleuze: “El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. A la dura ley del cine, donde un minuto de imagen cuesta una jornada de trabajo colectivo, no hay otra réplica que la de Fellini: ‘cuando no quede dinero, el film estará acabado’” (Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 107-108).

la película comienza a plantear exigencias de atención que, a menudo, el espectador recibe con agobio o como una provocación. De todos modos habría que distinguir entre la *larga duración* y la *duración excesiva*. *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es una película larga porque ocupa nueve horas y media; pero su extensión está justificada por la magnitud, la complejidad y la variedad de cuestiones que propone. Lanzmann construye su enciclopedia del horror mediante la enumeración de pequeños detalles y de testimonios concretos: esa acumulación insaciable de datos sobre la logística requerida para instrumentar la Solución Final es imprescindible para entender cómo fue posible el holocausto. Se podría decir: dura lo que tiene que durar, lo necesario para desarrollar su relato de manera completa y detallada. Lo mismo se podría decir de films muy diferentes entre sí como *La Belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991, cuatro horas), *Noticias de la antigüedad ideológica. Marx / Eisenstein / El capital* (Alexander Kluge, 2008, nueve horas y media), *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008, cuatro horas) o *Sátántangó* (Bela Tarr, 1994, más de siete horas): la extensión es necesaria para desplegar el tema adecuadamente y, aunque las películas ocupen mucho tiempo, no sobra nada.

En cambio, *Five. Dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003) es una película excesiva aunque dura apenas setenta y cuatro minutos. Su longitud se percibe como una exageración o una impertinencia porque lo que muestra no parece ameritar el tiempo que se le dedica. Sin embargo, el gesto de Kiarostami consiste, precisamente, en conceder una atención desprejuiciada a todo aquello que capta su interés. Todo el film está compuesto por cinco planos de diversa duración donde vemos un grupo de perros remoloneando en la orilla del mar, personas que caminan por la rambla o una multitud de patos playeros que entran y salen de cuadro: no hay aquí ninguna historia que se desarrolla. No hay narración, no hay personajes, no hay conflicto. Pero Kiarostami aprovecha la tensión constitutiva entre el campo y el fuera de campo para sostener la mirada: ¿cuántos patos más atravesarán el encuadre?, ¿será expulsado de la imagen ese pequeño tronco que las olas llevan y traen? En

Profit Motive and the Whispering Wind (2007), John Gianvito recorre las luchas políticas y sociales en Estados Unidos a lo largo de cuatro siglos; pero lo hace a través de una impresionante acumulación de lápidas y placas conmemorativas que, irónicamente, “hacen revivir esa historia”. No hay personas, no hay entrevistas, no hay acciones, no hay locución. Sólo la enumeración de monumentos mortuorios a razón de uno por plano. Literalmente: uno y después otro y otro y otro, durante cincuenta y ocho minutos. El documental de Gianvito es, seguramente, el film americano más contundentemente político que se haya realizado en los últimos años porque, a través de la simple observación, logra extraer de la imagen su dimensión profundamente cuestionadora. *El Valley Centro* (2000), *Los* (2001) y *Sogobi* (2002) –los tres films agrupados en *The California Trilogy*, de James Benning– duran noventa minutos cada uno y están compuestos por 35 planos estáticos de dos minutos y medio (que es la duración de un chasis para cámaras de 16 mm) sobre paisajes urbanos o rurales del Oeste americano. Para Benning todo consiste en saber ver y escuchar. Sus films no hacen otra cosa que eso. Pero lo hacen con método y elegancia. Como todo criterio estilístico, el suyo supone una restricción: hay ciertas cosas que el film no se permitirá y ciertas cosas que se impone a sí mismo. Se podría decir que Benning no ha hecho más que registrar el paisaje; pero lo cierto es que, sin dejar de hacer eso, también hace mucho más que eso: le da un sentido porque lo ha observado, a una cierta distancia y durante un cierto tiempo.

Las películas de Kiarostami, de Gianvito o de Benning son relativamente breves y están rigurosamente estructuradas (incluso en sentido matemático, como en el caso de *The California Trilogy*); sin embargo, la duración resulta excesiva porque los criterios que organizan la sucesión de imágenes requieren del espectador una concentración extrema. No somos arrastrados por un flujo que ya trae una dirección definida sino que debemos sostener con nuestra mirada una secuencia de imágenes que permanentemente tiende a la dispersión. El exceso, entonces, no es ocupar mucho espacio, tomar mucho tiempo, contar

muchas cosas: cuando aquello que se cuenta precisa de mucho tiempo y mucho espacio para desplegarse, entonces la extensión es una consecuencia lógica y necesaria. La desmesura sobreviene cuando el film abusa de nuestra atención, cuando las cosas no duran lo esperable (lo que deberían), cuando el tiempo que se toma el plano es a todas luces desproporcionado con respecto a su contenido manifiesto. En ausencia de componentes más ilustres, ciertos elementos que hubieran pasado inadvertidos se sobredimensionan y adquieren un protagonismo insospechado. Puesto que *eso* es todo lo que hay para ver, *eso* se vuelve fundamental.

Dice Chantal Akerman: “Cuando se observa una imagen, un segundo basta para obtener la información: ‘eso es un pasillo’. Pero luego de un rato, uno se olvida de que es un pasillo y sólo ve que es rojo, amarillo, líneas. Y entonces regresa como pasillo”.⁶ A Akerman le interesa experimentar con esa tensión que la imagen puede instalar entre su *valor referencial* y su *valor textural*. ¿Qué sucede cuando el plano de un pasillo dura más que el tiempo necesario para reconocer el pasillo? En ese excedente temporal la imagen se emancipa de su sometimiento a un referente y permite que se constituya el momento propiamente formal: el pasillo ya no es más un pasillo sino que puede ser observado como una pintura abstracta. Como si a la cosa le creciera una nueva dimensión que no pertenece más que al modo en que es representada. Por eso, cuando sobreviene el corte y el pasillo regresa (en tanto que pasillo) para unirse al plano siguiente, carga con ese ensanchamiento que le agregó la visión mientras olvidó que era un pasillo. Entonces, el exceso no es tanto un agregado sino un elemento constitutivo que tiende a ser reprimido por la representación canónica pero que, precisamente por eso, nunca deja de acechar desde los márgenes. En el momento en que la imagen se detiene (o más bien: en el momento en que la imagen obliga

⁶ Citado en Margullies, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 43.

al espectador a detenerse), el encuadre desborda en innumerables capas de información aparentemente insignificantes que el curso del relato no dejaba ver.

En el cine, eso que Barthes llama *efecto de realidad* parece una consecuencia casi natural del dispositivo: el artificioso “detalle inútil” es un punto de apoyo para la literatura realista precisamente porque lo real es siempre inconmensurable para la escritura. El problema del cine es el inverso ya que, en su caso, el riesgo es el de la insignificancia. Es cierto que lo real nunca deja de resistirse a la representación, pero el mundo invade la cámara en cuanto ella se pone inopinadamente en marcha. “Al ser por naturaleza eso que las artes de la edad estética se esforzaban por ser –dice Jacques Rancière–, 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 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”.⁷ No casualmente, será el modelo de la literatura realista lo que permitirá contrarrestar la dispersión propia del *cinema of attractions* de los primeros años. Es posible fechar ese encuentro entre el cine y la narración: *El nacimiento de una Nación*, David Griffith, 1915. A partir de allí, las imágenes se organizan según un tipo de relato aprendido en las novelas de Dickens. ¿Qué implica eso? Un recorte, una selección y una jerarquización de la información que se expone mediante un desarrollo lineal, motivado y teleológico.

André Bazin anota que, hacia fines de los años 30 –cuando el *decoupage* cinematográfico había alcanzado el grado de perfección de un arte clásico–, los films duraban más o menos lo mismo, tenían un número de planos relativamente invariable (alrededor de 600) y eran concebidos según un principio de organización uniforme: una

⁷ Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 18-19.

especie de gramática que estipulaba cómo debía mostrarse cada cosa y cómo debía articularse una imagen con otra.⁸ En ese esquema, la fragmentación y la discontinuidad impuestas por el rodaje, son suturadas en el montaje sobre la base de un consenso narrativo. La continuidad de las acciones establece un flujo y una teleología que subordina los demás elementos visuales a la lógica de un relato. Pero para eso es necesario que la extensión de los planos sea absolutamente funcional: deben durar lo necesario para que se perciba la acción. Si el plano resulta demasiado breve no dejaría ver; pero si dura más de lo debido, empezarían a advertirse los elementos secundarios e incluso los elementos involuntarios que forman parte de la escena. Queda claro que una duración excesiva atenta de la manera más virulenta contra la categoría clásica de narración porque tiende a diluirla y a hacerla desaparecer. Cuando el plano dura más de lo que debería (cuando dura más de lo que necesitamos para captar el sentido manifiesto), el espectador se distrae y pierde el hilo del relato.

Probablemente, en ningún otro caso esa tensión resulte tan clara como en *24-Hour Psycho* (1996), la video instalación de Douglas Gordon que convierte los 109 minutos del film de Hitchcock en un interminable continuo que se extiende durante todo un día. Lo único que ha hecho Gordon es proyectar *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) de modo tal que cada fotograma dure trece veces más (aproximadamente medio segundo). Pero, entonces, no hay avance sino postergación constante y cada gesto adquiere un protagonismo insólito que relega el movimiento hacia los márgenes, como si sólo fuera un residuo atrofiado de la imagen. La perseverancia desmesurada de cada instante diluye cualquier articulación argumental y desplaza la atención hacia los mínimos detalles de las acciones que aparecen, de pronto, investidas de una cualidad irreal. Desnaturalizada, la trama del film original se disipa porque resulta imposible de seguir y deja paso a otra trama: la de los cambios sobredimensionados en la textura de la imagen. Gordon no ha inventado nada. No ha

⁸ Véase Bazin, André. “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

agregado nada. Pero al proyectar *Psicosis* en cámara lenta, libera esa materia amorfa e indómita que el cine clásico mantenía domesticada para que resultase obediente a los fines de una historia. “La *economía* clásica del film es su organización, es decir que se trata de una unidad orgánica; y la *forma* de esa economía es narrativa, la *narrativización* del film”, escribe Stephen Heath. Para él, lo que caracteriza al cine clásico no es tanto su pretensión de transparencia como el carácter aglutinador de la narración. El relato no vuelve necesariamente invisibles las marcas de su producción sino que, ante todo, las contiene. Las contiene, por lo tanto, en un doble sentido: porque tiende a refrenarlas pero, también, porque las incluye. Al organizar el flujo, la narración confiere una sistemática estabilidad que permite centrar la representación, contrabalanceando la inevitable perturbación que introduce el movimiento dentro de la visión. Pero de la misma manera, entonces, si la narración resulta un componente básico en tanto funciona como un dique de contención, es porque en la base de la representación cinematográfica hay un exceso fundacional que el cine clásico logra acotar gracias a los dispositivos del relato. Y ese exceso no sólo es un rasgo propio de todo discurso fílmico sino que es, precisamente, lo que define su función estética.⁹

En *Possible Lovers* (Raya Martin, 2008), la duración desmesurada es el principio constructivo del film: un único plano fijo de 95 minutos muestra un sillón en donde un joven observa a otro que duerme a su lado. Transcurridos los primeros minutos, y una vez que se advierte que ya no sucederá otra cosa que esto, el espectador debe decidir si se retira

⁹ Heath, Stephen. *Questions of Cinema*, Indianápolis, Indiana University Press, 1981, p. 43. Por su parte, Beatriz Sarlo afirma: “La duración es un principio constructivo básico; sin la extensión más allá de todo límite conocido, la obra se alinearía con otras experiencias menos perturbadoras. La extensión juega de este modo cuando cruza un umbral de tiempo, porque, precisamente en ese cruce, comienza una exigencia que presiona sobre los cuerpos (de actores, de músicos, de la audiencia); y entonces se cruza otro umbral: el de la separación de la obra respecto del mundo. Por la extensión, la obra ocupa mundo y provoca acciones (adormecerse, moverse, beber, etc.) que, salvo en estos raros casos, no se mezclan con la experiencia de escuchar una música o presenciar una puesta en escena. Hay algo transgresivo en la duración extrema, una especie de ofensa vanguardista al sentido común estético que sostiene los formatos convencionales o las rupturas convencionales de formato” (Sarlo, Beatriz. “La extensión”, *Punto de vista* n° 78, abril de 2004, p. 16). Sobre los vínculos entre narración y exceso, véase Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2011.

o se queda. Nada ocurrirá en la pantalla salvo el paso del tiempo, señalado por los cambios en la iluminación y en la banda sonora. La quietud, la fijeza, la impasibilidad se convierten de golpe en una prueba de resistencia. Si se acepta el juego, la expectativa –tan impaciente como frustrante– de una acción o un corte pronto deja lugar a una incomodidad solidaria: ¿hasta cuándo resistirán los actores?, ¿cuánto tiempo aguantarán en una postura que, en seguida, se revela incómoda e insostenible? Todo se mantiene en suspensión, como bajo el agua. La propuesta es muy diferente a la del célebre *Empire* (Andy Warhol, 1964), porque ya no se trata de la soledad olímpica y soberbia del monumental edificio sino de dos cuerpos endebles obligados a soportar el paso del tiempo sobre sus músculos. En Warhol el film es completamente indiferente al espectador, le da la espalda, no lo precisa. De ahí su indolencia. Podría no ser visto y, sin embargo, permanecería ahí, en pie. La película de Martin, en cambio, necesita desesperadamente del espectador. Nada de todo eso que no sucede sería posible si apartamos la vista. Ahí donde Warhol es displicente, Martin es suplicante. En *Possible Lovers*, la tensión tiene un origen y un efecto distintos: hay demasiado poco suspenso y el plano siempre está al borde de la extenuación. De ahí la súplica. Es obligatorio colaborar con esa inmovilidad de los actores. La imagen convoca nuestra mirada y se constituye sobre ella para completar ese circuito donde un personaje no sabe hacer otra cosa que velar el sueño de su compañero y éste sólo sabe ser observado mientras duerme. La simple posibilidad del amor es suficiente para llegar hasta el final. Como un sacrificio, un acto de lealtad o el testimonio de una devoción.¹⁰

¿Existe una pasión que no linde con la desmesura? ¿O acaso toda pasión es, por definición, hipertélica: una energía que avanza siempre más allá, hasta un punto en donde se abrasaría?

¹⁰ Con leves modificaciones, esta descripción del film de Raya Martin está tomada de Oubiña, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, 2009.

III

Hay pocos rodajes tan desmesurados como el de *Apocalypse Now* (1979). O en todo caso: pocos rodajes desmesurados, como el de Coppola, han sido tan promocionados. El descontrol, el despilfarro, la exasperación, el alargamiento de los días previstos para la filmación, el descomunal aumento del presupuesto: todo amenazaba con hacer naufragar el proyecto estrepitosamente. “Esta película no es *sobre* Vietnam; esta película *es* Vietnam”, dijo el cineasta. Sin embargo, Coppola consiguió reunir el material y logró montar el film. A partir de entonces, *Apocalypse Now* recorrió el camino del éxito y de la gloria.

En su momento, Serge Daney escribió una nota donde se mostraba ambivalente. Para el crítico, Coppola filma como un gran cineasta cuando comprende que el viaje de Willard río arriba es una travesía anárquica de show en show: la guerra norteamericana es “un vasto espectáculo sin *metteur en scène*”.¹¹ El análisis de Daney es brillante porque logra ir y venir entre aquello que lo entusiasma y aquello que lo decepciona en Coppola, mostrando como diferencia lo que permanece unido en la ambigüedad constitutiva de la película. No le reprocha su vocación espectacular sino, justamente, que no haya ido hasta el final del espectáculo, que no haya convertido su megalomanía en un despilfarro irrecuperable por Hollywood. Después de arriesgarse a convertirse en el Kurtz de la industria cinematográfica durante el rodaje, Coppola ha editado (ha amansado) el material para hacer con eso un film casi obediente: “Porque si bien logró filmar la película exactamente como quería, a pesar de innumerables peripecias, luego se ha sentido forzado a extraer de la enorme cantidad de material filmado una película de duración casi estándar,

¹¹ Daney, Serge. “Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*”, *Cahiers du cinéma* n° 304, octubre de 1979, reproducido en *La Maison cinéma et le monde I. Les Temps des Cahiers 1962-1981*, París, P.O.L., 2001, p. 237.

con un verdadero final, etc. Quizás le ha faltado el coraje para asumir una economía suntuaria, para ganar *el derecho de no concluir*".¹²

Lo que Daney le reprocha a Coppola es no haberse entregado por completo a la desmesura del rodaje como si fuera un puro *potlach*. Para Bataille, el *potlach* funciona como un tipo de intercambio paradójico fundado sobre la pérdida y no sobre la adquisición. Opuesto a un principio de conservación, se sostiene sobre la constitución de una propiedad positiva del despilfarro: "El *potlach* es, como el comercio, un medio de circulación de riqueza, pero excluye el regateo. Frecuentemente, consiste en la donación solemne de riquezas considerables, ofrecidas por un jefe a su rival a fin de humillar, de desafiar, de obligar. El donatario debe borrar la humillación y recoger el desafío: debe cumplir con la *obligación* contraída al aceptar la donación; no podrá responder, más tarde, más que por un nuevo *potlach*, más generoso que el primero; debe devolver con usura".¹³ En su descripción, Bataille destaca la necesidad de un contenido social. No se destruye o se dona un objeto en soledad y en silencio; en ese caso sería sólo un despojamiento o un abandono que no supondría la adquisición de ningún poder. La donación no funciona de ese modo: en el *potlach*, la pérdida acarrea el poder de dar o de destruir. Es decir, que implica una modificación en la relación con el otro: el gasto ejerce una acción sobre el que recibe y, simultáneamente, el donante adquiere un poder gracias al desprecio de la riqueza. De manera que toda transgresión supone un teatro, un espacio de visibilidad y de relación con otros. La transgresión nunca es violencia animal.

La noción de transgresión, tal como la entiende Bataille, no constituye un exceso cuya única función —voluntaria o involuntaria— sería afirmar el poder de la Ley; pero tampoco puede reducirse a una mera negación de esos límites que todo orden necesita

¹² *Ibid.*, 238-239.

¹³ Bataille, Georges. *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 103.

imponer para hacerse efectivo.¹⁴ Bataille conserva la relación de mutua necesidad entre exceso e interdicción; pero la sitúa en el medio de una operación interpretativa más radical: el gasto (el consumo) posee una función social clave, respecto de la cual la producción y la adquisición aparecen como instancias de valor secundario. Si recurre a las instituciones económicas primitivas es porque, en ellas, el intercambio aún se advierte claramente como “pérdida suntuaria”. De este modo, refuta los postulados centrales de la economía clásica, que se apoyan sobre la noción de trueque en tanto forma primitiva de intercambio; es decir, sobre un principio de lucro. La idea de Bataille, por el contrario, es que el origen de todo intercambio debe buscarse en la necesidad de perder o derrochar.

Puesto que todo orden social debe fundarse sobre una prohibición (que define inclusiones y exclusiones), entonces se comprende el rol central que adquiere para él la noción de transgresión como violencia necesaria y constitutiva. La transgresión no es una liberación, no niega ni anula la prohibición, no supone un desorden. Y en este sentido no se ubica por afuera del sistema de interdicciones, sino que lo integra o, en todo caso, lo completa. No es una pulsión antisocial, un agente exógeno, sino un elemento dinámico de fuerte cohesión. Pero al invertir la lógica de la economía clásica, la transgresión deja de ser una excepción tolerada (por lo tanto, una expresión subordinada) que tiende al fortalecimiento de la Ley sino que se convierte en el principio fundamental del cual deriva toda legitimidad. No es un mero reemplazo de la *ley de la interdicción* por la *ley de la desmesura*, sino que articula una compleja lógica subterránea entre ambas. Lo que le interesa a Bataille, en ellas, es su inevitable interdependencia. No postula la transgresión como un modelo alternativo a la Ley. Pero hace algo más que eso: hace derivar toda ley de

¹⁴ Foucault lo percibe lúcidamente en su análisis de Bataille: “La transgresión no es al límite como el negro es al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. Está vinculada a él más bien según una relación en barrena que ninguna fractura simple puede llevar a cabo (...) Nada es negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia. Pero se puede decir que esta afirmación no posee nada positivo: ningún contenido puede obligarla, puesto que, por definición, ningún límite puede retenerla” (Foucault, Michel. “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 128-129).

ese régimen de desmesura. O, como sostiene bellamente Blanchot: “la transgresión no transgrede la ley; más bien obliga a la ley a descontrolarse”.¹⁵

Esta lógica del exceso supone una precedencia de la transgresión respecto de la prohibición. Es la segunda la que responde a la primera y no aquella la que vendría a confirmar la soberanía de ésta. Desde una perspectiva estética, entonces, no se trata sólo de registrar cómo el mundo imprime sobre el film sino –también y sobre todo– de lograr que el film desborde sobre el mundo. Que nos ayude a verlo mejor, no porque ahora las cosas resulten más claras sino porque el film les ha devuelto su extrañeza. Para Bataille, la poesía (en el sentido amplio de *poiesis*) es la expresión más elevada de un estado de pérdida: así entendida, toda creación es un gasto simbólico que se asocia al sacrificio en la medida en que libera de cualquier utilidad al objeto fabricado.¹⁶ El arte sería, en sentido estricto, un acto de creación por medio del derroche. O Como lo define Godard, en *Histoire(s) du cinéma*, citando a Malraux: “El arte, es decir, eso que renace de lo que fue quemado”.

¹⁵ Citado en Shaviro, Steven. *Passion & Excess. Blanchot, Bataille and Literary Theory*, Tallahassee, Florida State University Press, 1990, p. 81.

¹⁶ Bataille, Georges. “La noción de gasto”, en *La parte maldita*, op. cit., p. 30.