

Hugo Hopping— Nada de lo humano me es ajeno *

A comienzos de septiembre de 1981, Ingmar Bergman invitó a comer al elenco de su siguiente película, para conocerse, antes del rodaje de *Fanny y Alexander* (1982). Aunque no tiene nada de extraordinario que un director quiera reunir a sus tropas antes de la batalla, Bergman pensó que filmar este encuentro sería novedoso y curioso. Sin importar si con esto buscaba algo particular o no, en ese momento se capturó una miscelánea en celuloide. Desde el comienzo podemos ver a todos relajados, frescos y sonrientes, con expectativas por la empresa que están por comenzar. Vestidos con la típica moda escandinava, en colores pastel deslavados pero brillantes, los actores se relajan intimando entre ellos. Cada vez que la cámara mira directamente hacia uno de ellos, en este documento de la pre-producción de la película emergen sonrisas silenciosas junto con la intimidación política entre colegas. En resumen, vemos una comunidad con una disposición optimista acerca del futuro cercano, integrándose para siempre en el celuloide.

Aunque podríamos decir que los actores ya estaban más o menos familiarizados entre sí debido a su ramo de trabajo, la sensación que da esta miscelánea es de una emoción social exaltada, como la capturada en las impresiones de Renoir. Los 30 años que han pasado entre ahora y la realización de este documento son testigos del tiempo biológico y social que ha transcurrido y, aunque ciertas cosas parecen “pasadas de moda”, el prometedor (y a la vez retrospectivo) éxito de *Fanny y Alexander* enciende este primer encuentro. No sólo es un ejemplo de la vida, sino también una confirmación de un futuro imaginado que ya se materializó. Es tan tentador contar con material de este tipo, que Ingmar Bergman eventualmente usó este metraje como prólogo para su documental detrás de cámaras *Dokument Fanny och Alexander* (*La realización de “Fanny y Alexander”*) (1986). La declaración que aparece entre créditos y que sirve de introducción para este documental nos muestra el camino: “El día antes de dar inicio al rodaje, nos reunimos para saludarnos con las intenciones más amistosas e, incluso quizá, para conjurar cierta emoción”. Así, en pantalla no sólo tenemos la vida; no sólo una mirada detrás del telón de la apariencia y el espectáculo cinematográficos, sino también la documentación de la vida antes del artificio.

Como un curioso objeto fílmico, capturar el encuentro de actores cuando están relajados es una evidencia de mucho más que la diplomacia en el trabajo: representa —de forma bastante sobresaliente— una declaración de comunidad. Da indicios de una elegante utopía, aunque sea sólo temporal porque, como ya sabemos, las producciones de cine están estructuradas por presupuestos de corto plazo, por especialistas de la industria y talento profesional. Una miscelánea de este tipo no es más que una curiosidad vista desde el otro lado del espejo de la cordialidad previa al producto;

de la convivencia antes de la meditación. Uno podría decir que ha tenido el privilegio de ver al prometedor conjunto de actores antes de someterse a una reproducción artística.

Al descubrir estos momentos grabados, filmados, comprimidos o digitalizados, descubrimos algo que se ha preservado más allá de la noción del tiempo encapsulado. En éstos, la vida fue escenificada pero, al mismo tiempo, sostenida; experimentada en todo el sentido de la palabra pero, consecuentemente, enmarcada y, por lo tanto, postulada para la posteridad sin mayor pretensión. Es verdad que tal escena no nos dice nada de las psicologías individuales o de las variables intelectuales de la interacción social de cada actor —ése sería el dominio de la memoria e, incluso, de hurgar en las políticas de la producción en sí—. En cambio, se plantea un espacio condensado y una instantánea temporal del bienestar de esta comunidad en ciernes.

En años recientes, la ficción ha intentado regresar al público el triunfo de la publicidad sobre la psicología del comportamiento social. Por supuesto, la idea de la “la vida capturada” como una convención de los medios comerciales es un discurso establecido. Uno puede ver cómo se construye esto de forma gloriosa en el episodio *La rueda*, de la serie televisiva *Mad men* (2007), donde Donald Draper, el protagonista de la serie, hace brillar su genio al presentar la mercadotecnia del proyector de carrusel Kodak en una sala de juntas llena de ejecutivos. Su propuesta describe un viaje retrospectivo entre la nostalgia y capturar la vida como un deseo, erigiendo expectativas mediante la exhibición de recuerdos que cambian con las diapositivas, y con su voz que narra y genera emoción por el hecho de tener un proyector de diapositivas Kodak. Uno bien podría llamar a esto una colocación de producto anti-godardiana, que atina muy cerca del corazón de la relación entre el cine, la narración y la memoria. Curiosamente, y con un profundo sentido de la ironía anacrónica, durante la década pasada Kodak se deshizo de todos sus productos que dependían del celuloide conforme los dispositivos digitales rebasaron el mercado análogo, lo que eventualmente llevó a esta compañía a la bancarrota.

Igual de curioso resulta que los académicos que estudian la cultura visual suelen luchar por ejercer su influencia, como con títeres de sombras, en las sutilezas de la imágenes que las agencias productoras introducen al dominio público, por un lado, y con el problema del dinero, por el otro. La tensión dialéctica entre las dos es de importancia mutua, simplemente porque, en una economía capitalista, una da forma a la otra. Resulta de algún modo divertido pensar que la conferencia universitaria mejor pagada de la historia no sucedió en la vida “real”, sino en la ficción, en la película *La sonrisa de Mona Lisa* (2003), donde Julia Roberts interpreta a una profesora de arte de nivel universitario que desafía a las alumnas conservadoras del Colegio Wellesley, en sus clases protovisuales de cultura, con cierto análisis feminista,

de género y sociopolítico de la mujer en Estados Unidos a mediados del siglo XX. Sin embargo, mientras la retórica tradicionalista de la universidad intenta sacudir el tapete de nuestra heroína, vemos a su personaje, y a la actriz, concluir la película de manera triunfal con un cheque de 25 millones de dólares, algo a lo que con frecuencia se ha referido como uno de los salarios más altos jamás pagados a una actriz de Hollywood en la historia.

Aunque son necesarias las tentaciones de la crítica para arreglar los medidores ideológicos de los productores (en especial para separarnos de la propaganda pura, el arte o una combinación de ambas), nuestro interés en este ensayo yace en otra parte.

En la historia de las cosas se da por hecho que el ser humano precede a la simulación de la experiencia humana, la cual después se reproduce en el arte. Ubicadas como material de archivo o de soporte, las misceláneas de los documentales “detrás de cámaras”, “*making of*” o del material extra de discos DVD o Blu-ray™ (sin contar el comentario auditivo de los actores y realizadores de la película) capturan la vida en algún momento entre el impulso humano, la memoria y la imaginación, promoviendo la producción del arte. Aunque se encuentran por completo en el dominio de la “documentación”, estas variantes disponibles poseen una existencia paralela fuera de la noción de la documentación y los *souvenirs*: son vestigios vivos en movimiento de nuestra psicología, comportamiento, contexto y sustentabilidad que prácticamente activan nuestra necesidad humana de crear, en lugar de limitarse a hacerla visible.

La vida conservada en misceláneas —incluso si éstas son producidas por artistas— es un registro animado de nuestra existencia fuera de los confines de la ideología. Sin exagerar, estos materiales de cierta forma exhiben a los precursores de la libertad creativa, cuando terminan capturando las acciones de una comunidad creativa a través de su presencia, su intimidad, su comportamiento social y, principalmente, su labor. Las misceláneas de alguna forma son bombardeos expresados a través del tiempo continuo, como el fenómeno filmado a comienzos de la historia del cine en películas como *Salida de los obreros de la fábrica de los Lumière en Lyon*, *Jardinero regado* y *Comida de bebé* (1895). Todos estos materiales representan variables de la dignidad humana en movimiento, donde se da el “juego” en su significado más pleno y no se ha instituido ni razonado ninguna celebración de ello, ya que ésta “simplemente es”. Incluso en todas sus tonalidades de gris, antes de que el régimen comercial de la manipulación estética comenzara, lo que se captura ahí se conserva y, para nuestra sorpresa, genera *demos* de nuestras estrellas culturales. Lo inverso del párrafo anterior puede leerse como la vida antes de la representación ideológica y no la ideología antes de la vida como representación.

Lo sugerido es que, en estas misceláneas, materiales de soporte, viñetas, tomas no utilizadas, errores de filmación o documentales detrás de cámaras, un aspecto de la experiencia humana, fuera del artificio y del arte, se ha estado resistiendo, en silencio, a ser parte de una historia exhaustiva o, para el caso, de una obra de arte. En estas acciones humanas capturadas en cámara, aún está por descubrirse el potencial para encontrar acciones creativas, políticas o sociales.

De modo que, ¿cómo es posible que un pequeño grupo de gente, placeres o esfuerzos al servicio de completar o luchar por producir una película, exhibición, invención o un proyecto nos ayuden a medir la distancia entre nosotros los vivos y aquellos que han vivido en ese espacio?

¿Cómo podemos considerar que estos materiales son candidatos para la conservación —no sólo justificada por la “fiebre por registrar” de la década pasada, sino al actuar de forma dinámica como parte de una pregunta más amplia relacionada con la conservación de nuestros “yo” pasados como un fin en sí mismo? Después de todo, ¿cuáles son los criterios para lo que debería conservarse? Y, en última instancia, ¿qué de lo que está siendo conservado tiene el potencial para sobrevivir más allá del arte en sí?

Durante un instante necesitamos mirar hacia el futuro e imaginar, por ejemplo, que la velocidad con la que nos estamos transformando está cambiando lo que consideramos humano. Estamos viviendo una gran transformación conforme avanzamos hacia un futuro turbio. Muchos estudios demuestran que los cuerpos de nuestros padres en los sesenta eran radicalmente diferentes de los nuestros hoy. Incluso, por ejemplo, los descendientes de los soldados de la guerra civil estadounidense son físicamente más altos, gordos y es posible que hoy no les queden los uniformes hechos para sus tatarabuelos. Es un hecho que hemos cambiado.

Las cosas están cambiando invariablemente, tal como podemos verlo en estos documentos, donde es claro que quizás no somos exactamente iguales a la gente en los materiales visuales que consumimos de hace 30, 60 o 90 años. Dicho de otra forma, hemos pasado por un enorme cambio en el clima estético y material, y quizás es esta transición la que nos da el medio para buscar materiales que puedan servirnos —más allá de la memoria— como un trasfondo paradigmático para nuestra transformación conforme continúan estos cambios climáticos, quizá como una forma para volver a nosotros mismos mediante la búsqueda de medidores de las tipologías atmosféricas que deseamos para la humanidad.

Podemos tomar en cuenta que, por un lado, tenemos a la naturaleza servil y convencional de esos documentos adicionales pero, por otro lado, todos estos materiales fortuitos son la vida más allá del arte en sí. Algo ha surgido en estas restauraciones del ser que, como lo hemos observado, son vidas transcurriendo antes de

que hayan tomado la forma de un recipiente estético mientras que, en lo relacionado con las futuras versiones de nosotros mismos, hacen referencia a fuentes de bienestar en comparación con las crisis y el deterioro que viviremos en el futuro.

Además, no hay duda de que estas misceláneas son continuaciones desestructuradas del formato que Vasari estableció en *Las vidas de los artistas* (1550, 1568), el cual ha estado emigrando silenciosamente a lo largo del tiempo, tomando nuevas variantes de contenido con cada nuevo siglo. Pero aunque la biografía puede coquetear con formar antologías de historias de vida, nuestra miscelánea la supera porque anima a las “vidas” de sus sujetos, figurativamente, sobre dimensiones de vida y acción que la biografía en texto no puede capturar. No importa si la vanidad, el narcisismo o la pura megalomanía han producido estos impulsos por documentar. En ellos, la vida como tema se ha visto animada, en lugar de que “varias vidas” hayan sido graficadas como objetos; se ha llevado a cabo la captura de aspectos del proceso creativo como un fin en sí mismo. Puesto de manera muy simple: el tema se predica a partir de la inclusión de todas las reproducciones periféricas relacionadas con la creatividad. Sin importar qué tan tediosas o brillantes o poéticas éstas puedan ser, incluyen el potencial histórico de la creatividad fuera de la obra de arte que aún está por entenderse.

Las misceláneas pertenecen, de modo correcto, a una categoría de representación que con facilidad puede clasificarse como “archivo”, pero que también puede estar por encima de éstos, liderando el camino como un contenido del futuro para un sistema exhaustivo de referencias que podría relacionarse con la conservación del comportamiento, las empresas y la presencia de los seres humanos como un conocimiento —¿quizás una enciclopedia del ser?— que desempeña un papel en el lanzamiento de una epistemología pre-estética que puede encender la imaginación política que podría estar al servicio de establecer un estándar sostenible para el futuro —aunque estadísticamente calculado y deteriorado— que está por venir.

Simplemente con la posibilidad de hurgar en la pregunta ¿qué es ser humano?, nuestros bombardeos mediáticos son solamente eso: un enfoque de muchos sobre la compleja salvación que esperamos encontrar. Es evidente que el mundo está en negación. La persistencia del cambio climático tan negativo castigará a final de cuentas a la humanidad con una respuesta radical relacionada con la transformación de nuestro planeta, más allá del deterioro. Esto significa que nuestros valores relativos tendrán que ceder de alguna forma a los nuevos valores sociales, biológicos y económicos para lograr que este planeta sea habitable. La pregunta que se expresa a gritos es: ¿cómo podemos reorientar nuestra política y todas nuestras actividades para reparar secciones enteras de nuestro mundo? ¿No deberíamos comenzar con redefinir nuestra noción de lo que es ser humano? ¿Quizá repensando los intervalos

estéticos de lo que hace que la sustentabilidad sea un aspecto exhaustivo del medio ambiente en el que deseamos vivir? ¿Queremos tan siquiera pensar en eso?

Esto significa que necesitan surgir imaginaciones político-creativas para tratar directamente con la dimensión estética necesaria para hacer que el mundo sostenible y resistente que imaginan sea posible, teniendo en mente que el intento para echar a andar tal estética requerirá de reproducciones y absorción que pongan en marcha una ética y una política que se expresen en esta estética, la cual servirá como puente. El potencial para activar una sustentabilidad radical que, en esencia, tiene una reconciliación curativa en mente, tiene que llegar mediante el cálculo de lo que vemos frente a lo que hemos perdido. En última instancia, esto está muy relacionado con los términos visuales, donde “lo que vemos es lo que obtenemos”.

Todo esto tiene que ver con instalar una reorganización estética de la vida, más cercana a las declaraciones de Bruce Mau en *Estilo de vida*, de hace una década, que a los regaños de Al Gore. De la forma en que re-imaginemos lo que es sostenible en el mundo físico y en que gestionemos la política para materializar el espacio físico para la reparación, la sanación y la restauración se desarrollarán los valores definitivos de este siglo. Potencialmente, necesitamos considerar que nuestro pasado tendrá un gran papel en la organización de esta estética en el futuro. En este caso, puede ser, simplemente, que las retrospectivas serán tanto los eventos de referencia en el pasado como la política de este proyecto de restauración. Esto significa que las industrias “del recuerdo” podrían imaginarse e implementarse en todas las áreas de la cultura y la sociedad, una vez que se haya hecho público el secreto de nuestro propio fallecimiento. También tendrá que considerarse la forma en que se transite entre la línea del conservadurismo y el progreso social. La forma en la que politicemos nuestras retrospectivas en el futuro cercano será la vara con la que midamos nuestro éxito y nuestro fracaso.

Así, las meditaciones de las misceláneas son parte de una sutil pedagogía en retrospectiva; el aspecto medular que permite la imaginación, producción y representación de retrospectivas. Son útiles en tanto que pueden ayudarnos a imaginar cómo dar forma a una vida sostenible, mientras miramos hacia atrás. Tienen el potencial de darnos el margen necesario para establecer el contraste y el medio entre lo que imaginamos como bienestar y lo que sabemos implementar como bienestar. Por último, en esencia, nos sugieren ser parte de un fragmento poético de *toda* la búsqueda de una mitigación estética, en especial en nuestra lucha creativa como personas que eventualmente se enfrentarán a un futuro incierto.

***En lo relacionado con fuentes e imágenes:**

1 El título de este ensayo viene de la máxima favorita de Karl Marx, declarada mientras jugaba el juego de mesa victoriano *Confesiones* con sus hijas y su tío Lion Phillips en 1865. Su hija Laura Marx anotó todas las respuestas en un álbum que llevaba su hermana, Jenny Marx. Se han desacreditado muchas versiones de *Confesiones* pertenecientes a Marx. Hoy, el juego se conoce como *El cuestionario de Proust*. Fuente de la imagen: "Confesiones", de Karl Marx, Zaltbommel, 1º de abril de 1865, *Obras completas de Marx y Engels*, MECW, vol. 42, p. 567.

2 *Dokument Fanny och Alexander (La realización de Fanny y Alexander)*, ©Svenska Filminstitutet Cinematograph AB, 1982-1985, estrenada en 1986.

3 "Nostalgia. Es delicada... Pero potente. Teddy me platicó que, en griego, 'nostalgia' literalmente significa el dolor de una vieja herida. Es una punzada en tu corazón mucho más poderosa que un recuerdo por sí solo. Este dispositivo no es una nave espacial, es una máquina del tiempo. Va hacia atrás, hacia adelante. Nos lleva a un lugar al que anhelamos regresar. No se llamada 'la rueda', se llama 'el carrusel' ", imagen y texto de *Mad Men*, temporada 1, episodio 13, *La rueda*, © 2007 Lions Gate Television, Inc.

4 "¿Qué diría el académico del futuro cuando nos estudie a nosotras?, si nosotros como humanos sólo teníamos en mente que el mundo sería muy distinto y un lugar mucho mejor para vivir...", de *La sonrisa de la Mona Lisa*, © 2003, Sony Pictures.

5 *La Sortie des Usines Lumière à Lyon* [Salida de los obreros de la fábrica de los Lumière en Lyon], fue filmada por Louis Lumière con su cinematógrafo, un dispositivo que podía filmar, revelar y proyectar películas. *Repas de bébé [Comida de bebé]*, dirigida y producida por Louis Lumière. La película es protagonizada por Andrée Lumière (el bebé), Marguèrite Lumière (esposa) y Auguste Lumière (esposo), 1895.

L'Arroseur Arrosé [El jardinero regado] es considerada por muchos como la primera comedia del mundo y fue filmada en Lyon, en la primavera de 1895.

Las tres películas se exhibieron en 1895, en el Grand Café en el Boulevard des Capucines, en París.

6 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a'tempi nostri* [Las vidas de los artistas], 1550 (aumentado en 1568). La imagen es de la página del título de la edición de 1568.

7 *Estilo de vida*, por Bruce Mau, Phaidon Press, 2000.

8 *La verdad incómoda: la emergencia planetaria del calentamiento global y lo que podemos hacer al respecto*, Rodale Books, 2006.