

# Horizontes lejanos

MIREN JAIO

## I.

Una escena de *La nueva Moscú* (*Novaya Moskva*, 1938) de Alexander Medvedkin: dos mujeres moscovitas se afanan en las labores domésticas. Una de ellas llama la atención de la otra. Al otro lado de la ventana se desarrolla una escena insólita. El edificio de enfrente se desliza hacia la izquierda de la pantalla con la majestuosidad con la que un trasatlántico surca el océano. A este deslizamiento le siguen otros muchos: las viviendas antiguas, calles estrechas e infinidad de iglesias de cúpulas bulbosas que salpican la “vieja Moscú” se ven sustituidas por los edificios, calles y avenidas de la “nueva Moscú”.

La película de Medvedkin, comedia romántica con pinceladas de farsa y ciencia ficción, cuenta la historia de Alyosha, un joven ingeniero que diseña un complicado sistema mecánico sobre una maqueta a gran escala de la ciudad de Moscú. La función del ingenio es representar visualmente el proceso de cambio de la capital soviética hacia un futuro planificado.

Una de las escenas finales de la película muestra la presentación en un teatro al “pueblo de Moscú” de los planes de construcción de la por venir “nueva Moscú”. En el escenario se pone en marcha el mecanismo. Nada sucede sin embargo como se había proyectado. No es la “vieja Moscú” la que se destruye para dejar paso a la “nueva”, sino todo lo contrario: en una vertiginosa marcha atrás, la “nueva Moscú” desaparece mientras emergen los viejos edificios y las decenas de iglesias de cúpulas bulbosas que configuran el perfil clásico de la “vieja Moscú”. Por fortuna, Alyosha consigue en el último momento arreglar las cosas desde la mesa de mando: la “nueva Moscú” se alza finalmente triunfante y majestuosa.

La broma juguetona de esta última escena –la breve y simulada vuelta al pasado zarista– le costó a la película su retirada de cartelera después del día del estreno. En cualquier caso, el estilo burlón y extravagante del cine de Medvedkin nunca gozó del favor de Stalin. Con todo, el padre del cine-tren<sup>1</sup>, idealista con una fe inquebrantable en la revolución bolchevique, no llegó a ser blanco de las iras del dictador.

## II.

El mecanismo de la marcha atrás y la marcha adelante de la moviola de esta última escena apela a un placer primario e infantil al que el espectador no puede sustraerse (pero al que, sin embargo, parece que sí lo hicieron los censores del régimen estalinista). Este placer se deriva de aspectos asociados a la narración, en tanto que forma construida y finita desarrollada en el tiempo y unida por una cadena de relaciones de causa-efecto, como son el placer de la repetición (del orden al desorden y de éste al orden otra vez) o el de la reversibilidad de los procesos (todo es un juego y el orden del momento primero termina restableciéndose). En cualquier caso, el origen primero del placer que la moviola genera en el espectador nace del reconocimiento del artificio del dispositivo mecánico que hace posible la narración en tanto que representación de la realidad.

1\_ El cine-tren fue el nombre que se le dio a la unidad móvil de producción dirigida por Alexander Medvedkin que recorrió la URSS en 1932, para filmar a obreros, campesinos y mineros del país y mostrarles, al mismo tiempo, su propio trabajo: se revelaba por la noche, se montaba al día siguiente durante el día y por la noche se proyectaba en el propio tren.

## III.

Con este dispositivo mecánico Medvedkin aludía de forma rudimentaria y algo paródica a la lógica del proyecto moderno de creación de un nuevo modelo social a partir de la destrucción del antiguo, así como a la del concepto de revolución según Lenin, por el que dos órdenes, el viejo reaccionario y el nuevo progresista, coexisten en lucha permanente. En esta dinámica de ruptura y transformación, el camino hacia la utopía futura pasa siempre por su planificación en el presente.

La planificación urbana, en tanto que ilustración gráfica de las ideas de transformación y construcción de un nuevo orden social, se constituyó a principios del XX en imagen del espíritu de cambio de la modernidad<sup>2</sup>. Así, no es casual que el héroe de la comedia, Alyosha, sea un ingeniero al servicio de la planificación urbana<sup>3</sup>. Fedia, su contrapunto humorístico e imagen del nostálgico incapaz de adaptarse a lo nuevo, es, por su parte, un pintor de paisajes urbanos que se desespera ante los rápidos cambios urbanísticos que no le permiten completar con éxito un cuadro del perfil de la ciudad.

No es del artista paisajista de quien precisa la revolución, parece apuntar aquí Medvedkin. La revolución necesita un “artista nuevo”: el artista de vanguardia. Éste no se ha de limitar a contemplar y describir la realidad. Debe transformarla y construirla a través de la acción. Agente en primera línea de la transformación social, el arte vanguardista tiene que ordenarse y planificarse, como la propia vanguardia militar de la que deriva en última instancia el término<sup>4</sup>. Siguiendo con esto, todos los aspectos de la vida en sociedad han de estar sujetos a la planificación (urbana, económica, familiar..).

2\_ Y el cine en la nueva forma artística colectiva e industrial que servirá como eficaz instrumento al servicio de la difusión de las transformaciones sociales.

3\_ De la misma manera que Stalin aparece representado en algunos de sus retratos como el “gran arquitecto”.

4\_ Hitler proporciona una imagen sobre la instrumentalización del arte por parte del poder en la que las dos formas de “vanguardia”, la militar y la artística, aparecen cruzadas de manera grosera. Éstas son las palabras de Albert Speer en un pie de foto de sus *Memorias* (Círculo de Lectores/ Plaza & Janés, Barcelona, 1970):

“Mientras visitábamos la Torre Eiffel, el escultor Arno Breker marchaba a la izquierda de Hitler, mientras yo lo hacía a su derecha. Hitler quería verse rodeado de artistas en este momento culminante de su carrera: la visita a la conquistada capital del enemigo francés. Sin embargo, nos habían endosado un uniforme gris que nos hacía parecer militares”.

Los años 30 y 40 en los que Medvedkin realizó la mayor parte de su producción coinciden con los del desarrollo del “realismo socialista” en la Unión Soviética. El objetivo de este estilo no era retratar la realidad sino “proyectar lo nuevo, el futuro, lo que debía estar por venir”<sup>5</sup>. Esta conformación a un estilo formal concreto –si bien homologada dentro de una tendencia generalizada a nivel internacional de “vuelta al orden” de la figuración como reacción al formalismo de las vanguardias– en el caso soviético suponía, así como una continuación hasta sus últimos extremos del programa vanguardista<sup>6</sup>, un ejemplo del fracaso ético y estético de un arte planificado e impuesto<sup>7</sup>.

#### IV.

El horizonte de la empresa de Alyosha, así como el de la Revolución de Octubre, era la consecución de la utopía socialista a través del diseño y el control por parte del Estado de todos los aspectos de la vida. Sin embargo, la utopía, que como tal implica necesariamente la superación de la noción de orden, entra en contradicción con cualquier idea de planificación. El horizonte ideal e inalcanzable de la utopía es así un horizonte perdido.

“Horizonte perdido” es también el título original de una película coetánea de *La nueva Moscú* que retrata la utopía como alteridad extrema e inalcanzable. En *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937) no se hace visible, como sí se hace en la película de Medvedkin, el mecanismo que hace posible la ficción. Se está ante una historia del género fantástico, donde las situaciones más inverosímiles se integran de forma transparente dentro del relato, sin fracturas que rompan la ilusión de continuidad y credibilidad de éste. La película dirigida por Frank Capra relata la historia de los pasajeros de un avión que se estrella en la cordillera del Himalaya. Milagrosamente rescatados, son conducidos a Shangri-La, un palacio en un valle idílico en el que el tiempo se ha detenido y sus habitantes permanecen ajenos al mundo exterior.

5\_ Boris Groys en “The Birth of Socialist Realism”. VV.AA.: *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, Stanford, 1996.

6\_ Ibid.

7\_ Al finalizar la II Guerra Mundial, la socialdemocracia, abandonando el espíritu revolucionario por el reformista, se adaptó rápidamente a ese fracaso. A partir de entonces no sería el arte el que habría de planificarse, sino las infraestructuras y actuaciones que propiciarán y favorecerán la producción artística. Nació así el concepto conocido como “política cultural”.

La utopía de la novela de James Hilton en la que se basa la película no propone una alternativa de transformación para el mundo moderno sino un mito. Colgada en el tiempo y desconectada de la realidad, la utopía de Shangri-La es el contra-modelo de la realidad, dinámica y en constante cambio. En este lujoso palacio de mármol blanco, habitado únicamente por los pasajeros del avión y algunos personajes más a su servicio, no hay conflicto porque no hay comunidad. Sólo individuos rodeados de lujos y placeres que los alejan, si bien momentáneamente, del deseo y las pasiones mundanas.

Una de las escenas cumbre de la película escenifica de forma dramática la línea de fractura entre mundo real y mundo utópico como accidente geográfico. El protagonista de la película, Robert Conway, se ofrece a ayudar a regresar al mundo conocido a su hermano George y a María, una mujer de Shangri-La de la que éste se ha enamorado. Llegan al paso rocoso por el que entraron en el valle y que les permitirá salir de él y adentrarse en la cordillera del Himalaya. Este paso es la línea de fractura entre mundo ideal y mundo real dentro de la narración filmica: a un lado queda la eterna primavera alejada del tiempo y las pasiones de Shangri-La. Al otro, los hielos perpetuos y las ventiscas constantes de la cordillera. Una vez en la montaña, el espacio del mundo real sujeto al paso del tiempo y sus contingencias, María desfallece. El grupo busca refugio en una cueva. Allí comprueban que María ha muerto y que su cadáver es el de una mujer anciana. Horrorizado, George se arroja al vacío.

#### V.

En una desapacible noche de Navidad, otro George está a punto de arrojar desde un puente al vacío de las aguas oscuras y heladas de un río mientras la nieve cae sobre Bedford Falls. Ésta es la escena central de *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, 1946), otra obra de Capra que vuelve sobre las mismas ideas de las dos películas anteriores: la utopía, los universos alternativos y un dispositivo narrativo que juega con el tiempo.

En el otro extremo ideológico del universo revolucionario de *La nueva Moscú*, George Bailey, ciudadano y padre y marido modélico de una pequeña ciudad americana, es el alter ego de Alyosha. Como éste, el personaje interpretado por James Stewart es un idealista

deseoso de mejorar la vida de la gente. Aunque su sueño fue viajar, estudiar arquitectura y construir puentes, aeropuertos y rascacielos, al morir su padre se vio obligado a ponerse al frente del negocio familiar, la Bailey Building & Loan Association. Presidida por el lema “Own Your Own Home”, la empresa presta dinero a bajo interés y construye viviendas para los menos favorecidos de Bedford Falls, entre ellas, las viviendas sociales “Bailey Park”.

Este cuento de Navidad<sup>8</sup> comienza con una “conversación cósmica” entre varias estrellas del firmamento<sup>9</sup> que resultan ser un ejército de ángeles. Clarence, ángel de segunda clase, recibe un encargo. Ha de salvar la vida de George. Sólo así conseguirá unas muy ansiadas alas de ángel de primera clase. El caso de estudio, la vida de George desde la infancia hasta la madurez, pasa a modo de *flashback* ante los ojos del ángel de la guarda y del espectador hasta llegar al tiempo presente en el que se desarrolla la “conversación cósmica”. Es entonces cuando aparece George, arruinado por un torpe descuido de su tío Billy y decidido a suicidarse saltando de un puente. Justo cuando está dispuesto a dar el salto, Clarence sale del “ámbito cósmico” y se integra en el “terrenal”: es el ángel el que se ha lanzado al río, no George. Éste pasa en un instante de suicida en potencia a salvador de suicida.

Después de este quiebro en el relato<sup>10</sup>, Clarence le muestra en otro *flashback* cómo hubiera sido la vida de aquéllos que le rodean de no haber sido por él: su hermano pequeño y otro niño mueren en sendos accidentes, su mujer se ha convertido en una bibliotecaria solterona y amargada, su tío Billy está internado en un psiquiátrico, “Bailey Park” no existe, Bedford Falls se llama ahora Pottersville y está en manos de Potter, el malvado cacique local... Finalmente, Clarence, consigue convencer a George para que vuelva a casa. Allí se encuentra con sus muchos amigos y vecinos que, al saber de la situación en la que se encuentra, han hecho una colecta para pagar el dinero que debe al banco. La película termina con George Bailey celebrando con su familia y amigos la noche de Navidad y lo “bello que es vivir”.

8\_ Invariablemente, las películas de Capra suelen responder a la forma de la parábola moralizante cristiana en diversas variaciones (historia fantástica, fábula, cuento...).

9\_ De nuevo, el género fantástico, esta vez integrado en clave de comedia.

10\_ “Todos los films de Capra (...) son en el fondo cuentos de hadas en los que se lleva al héroe hasta un punto crítico de desesperación que, una vez superado, supone el comienzo del camino hacia la felicidad”. En *Historia del cine. Vol. II. La edad de oro de Hollywood*, Sarpe, Madrid, 1988.

## VI.

Antes se apuntaba que Bedford Falls existe en un universo ideológico distinto del de la “nueva Moscú”. La diferencia básica estriba en que mientras la utopía socialista es prospectiva, se proyecta hacia delante, en un momento futuro siempre demorado, la utopía a la que Capra apela es retrospectiva, se proyecta en un pasado irrecuperable. Esta utopía es una idealización de la *small-town American way of life*<sup>11</sup>, con sus valores y sus formas de vida tradicionales, en vías de desaparición ya en la primera mitad del XX<sup>12</sup>.

*Qué bello es vivir* retrata el proceso de sustitución de estos valores y formas de vida por los de la sociedad de consumo capitalista. Algo que la película no acierta a retratar es cómo estos mismos valores y modos de la sociedad de consumo capitalista se encuentran en estado embrionario en la propia *small-town American way of life*, un mito asentado sobre valores como el individualismo, la figura del *self-made man*, la iniciativa empresarial o la propiedad privada<sup>13</sup>.

Capra y el protagonista de *Qué bello es vivir* son, siguiendo la terminología de Raymond Williams, unos “radicales retrospectivos” que idealizan un “mito originario”. El radicalismo retrospectivo es aquella crítica moral que toma el pasado como medida y modelo de todas las cosas; es decir, la visión reaccionaria del “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Los dos anhelan la vida de la *small-town*, estructurada alrededor de la unidad familiar y los lazos de solidaridad vecinal, la vida en la pequeña comunidad donde la gente se saluda por las mañanas y todos conocen los nombres de todos. Así, la utopía de *Qué bello es vivir* es la de una sociedad orgánica donde no existe conflicto entre sujeto individual y sujeto colectivo.

11\_ Lawrence Levine en “Capra and the Politics of Culture”, parte de las jornadas “Frank Capra’s Populism” recogidas en *The Journal for MultiMedia History*. <http://www.albany.edu/jmmh/vol2no1/Levine1.html>

12\_ De hecho, éstos eran unos valores y una forma de vida desconocidos para Capra, quien vivió desde los seis años en la ciudad de Los Angeles tras emigrar de Sicilia con su familia.

13\_ No hay que olvidar que si, por un lado, Pottersville es el nombre que toma Bedford Falls al caer en manos del malvado Potter, por otro, “Bailey Park”, el barrio de viviendas sociales, toma su nombre del apellido de George Bailey. Tampoco hay que olvidar que tanto Pottersville (el futuro temible) como “Bailey Park” (el presente deseable) son síntoma de una misma causa: la inexistencia de un modelo de Estado social que asista a los ciudadanos y la consecuente dependencia de la iniciativa privada e individual.

## VII.

Si en *La nueva Moscú* se ponía en marcha el dispositivo mecánico de la moviola, en *Qué bello es vivir* es el dispositivo narrativo de la ucronía el que lo hace. Casi un subgénero de la ciencia ficción, esta forma también conocida como “historia contrafactual”, juega a imaginar cómo sería el presente si un hecho en el pasado se hubiera desarrollado de manera diferente (una persona que no llegó a nacer, un viaje que no llegó a realizarse, etc.).

Al igual que la moviola, la ucronía también se basa en la repetición (esta vez con variaciones con respecto del original) y en la reversibilidad (porque no hay manera de revertir el pasado). Al igual que en la moviola, la exposición del artificio de su mecanismo también genera placer en el espectador. Éste asiste gozoso al baile de intercambio de planos en el relato: del “plano cósmico” al “plano terrenal”, del “tiempo real” al “tiempo ucrónico”, etc. Así, tras el primer *flashback*, en el que ha visionado junto a Clarence la versión original de la vida de George Bailey, reconoce el segundo *flashback*, narrado por el propio Clarence, como la versión alternativa, la mala.

## VIII.

El origen del término “ucronía”, acuñado por el filósofo positivista francés Charles Bernard Renouvier, deriva de la “utopía” de Tomás Moro. La utopía y la ucronía son formas literarias que imaginan mundos alternativos e irrealizables: una, un lugar ficticio, otra, un tiempo ficticio. Con la modernidad, la utopía pasó de forma literaria a crítica de la realidad. Teleológica y proyectada en el futuro, se convirtió en el horizonte compartido por los proyectos de izquierda.

Atendiendo a su uso en *Qué bello es vivir*, podría alegarse que ya que allí aparece al servicio de una ideología reaccionaria (el “radicalismo retrospectivo” de Williams), la ucronía también es reaccionaria. Sin embargo, en tanto que presenta una alternativa a la realidad y provoca con ello desorden en ésta, pertenece, como la utopía y el resto de la ciencia ficción, al catálogo de formas de izquierda<sup>14</sup>.

14\_ En un artículo en el diario neoyorquino de corte conservador *The Wall Street Journal*, James Bowman se refería en los siguientes términos a *The Smithsonian Institution* (1998), una novela fantástica en la que Gore Vidal mezcla distintos recursos narrativos, entre ellos la ucronía: “Resulta muy apropiada la combinación que el señor Vidal hace de la ideología de izquierdas con este tipo de fantasía. Las dos derivan su efecto imaginativo de una fascinación por las ▶

Lo paradójico de este recurso narrativo es que aplica a su objeto –el pasado, un lugar donde sólo parece haber la retrospectiva– una metodología prospectiva, la misma que la planificación aplica a su objeto, el futuro. La planificación coincide con la ucronía en que, al igual que ésta, es también una forma especulativa perteneciente al catálogo de formas de izquierda<sup>15</sup>, si bien no como técnica narrativa, sino como técnica operativa. Cada una funcionando desde su ámbito temporal, la ucronía sería una suerte de planificación al revés y viceversa.

Tal vez fuera interesante y hasta útil tratar de cruzar las dos técnicas, someter a la ucronía las planificaciones del pasado. Por ejemplo, cualquiera de los abundantes planes culturales, económicos o urbanos del XX. Una vez realizada la operación, se constataría que en muchos de los casos los objetivos que se marcaron aquellos planes no llegaron a cumplirse o lo hicieron parcialmente. La ucronía, a modo de correctivo, mostraría que la Historia trasciende el determinismo de la planificación y es finalmente una combinación de deseo, diseño, capricho y azar.

## IX.

La tesis que este ensayo trata de desarrollar es la siguiente: ¿es posible hablar de política (y políticamente) a través de los mecanismos que proporciona la ficción? La respuesta es que nada es ajeno a la ficción y que los mecanismos de ésta dan cuenta de la realidad de maneras en las que la realidad no es capaz.

Siguiendo con el argumento, ¿por qué no retomar el divertimento propuesto en el punto anterior y aplicar diversos ejercicios de ucronía a, por ejemplo, la historia reciente de las políticas (culturales, económicas, urbanísticas...) de las diferentes instituciones públicas competentes en el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca? Ésta que se apunta no es más que una vía posible de desarrollo

realidades alternativas. Para cierta clase de mentes resulta muy excitante pretender que el mundo no es como es sino como debería ser si, por ejemplo, hubiera tres sexos (Isaac Asimov) o una utopía del proletariado (Karl Marx). El señor Vidal se ha entregado toda su vida a una suerte de fantasía política y, ahora, en ausencia de un imperio malvado al que ignorar...” Imaginar, viene a decir Bowman con no demasiada sofisticación, es sin duda una actividad de izquierdas.

15\_ Ya que las dos tienen como objetivo transformar la realidad a través de ofrecer versiones alternativas a ésta.

ucrónico: ¿qué hubiera sucedido si el proyecto de centro cultural de la Alhóndiga de Bilbao, diseñado por Oteiza y Saénz de Oiza en 1988, se hubiera llevado a cabo? O ¿si en lugar de los astilleros de Euskalduna hubieran sido los de La Naval los que cerraron aquel mismo año? O ¿si el momento epifánico de Thomas Krens haciendo *footing* por la Ría no se hubiera dado bajo el puente de La Salve sino, pongamos por caso, bajo el de Rontegi?

La propuesta de juego podrá ser legítimamente tachada de frívola, poco pertinente e incluso impertinente. En cualquier caso, permitirse hacer ficción a partir de la realidad propia –como hace George de mano de Clarence tras su intento frustrado de suicidio– no es un mal ejercicio de toma de conciencia y de asunción de por qué se está en el lugar en el que se está. Además, mientras el mecanismo narrativo nos muestra el presente como consecuencia de una combinación de deseo, diseño, capricho y azar, al menos nadie podrá dispensarnos del placer del juego.

#### X.

Los acontecimientos deportivos, las bienales de arte, los premios, los concursos y otros acontecimientos públicos pertenecen a la categoría de las instituciones constituidas como citas periódicas. El carácter excepcional pero repetitivo de estos eventos los hace tan esperados como previsibles: la mezcla de expectación y fastidio con la que popularmente son recibidos suele deberse a que ofreciendo, como lo hacen, novedad, no dejan de ser invariablemente lo mismo de siempre.

Esta percepción ambivalente no es ajena al Gure Artea, el concurso organizado cada dos años por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Siendo como es una representación, siempre la misma, de la institución político-administrativa que lo promueve y de la comunidad a la que ésta representa, su función es ofrecer un retrato del arte vasco siempre diferente en cada una de sus ediciones.

#### XI.

La repetición es una condición a la que el sujeto contemporáneo se ve obligado a someterse. Ya no viene marcada, como lo hacía en el mundo anhelado por los “radicales retrospectivos”, por los diferentes ciclos naturales y orgánicos (las estaciones del año, los rituales y

las festividades colectivas, etc.). La experiencia contemporánea está constituida por un *continuum* de repeticiones debidas a un número indeterminado de dispositivos mecánicos. Éstos son los que hacen posible que el despertador suene por las mañanas, que las voces grabadas del transporte público anuncien la estación a su debido tiempo, que los semáforos se pongan en rojo o que las cadenas de televisión retransmitan los partidos de fútbol cada domingo.

Los dispositivos mecánicos ofrecen la seguridad de la repetición frente a las incertidumbres de lo contemporáneo. También generan angustia y extrañamiento. La sospecha de que no sólo las pequeñas cosas sino toda la existencia está regida por una maquinaria de repetición atroz, una *deus ex machina*, es uno de los argumentos y técnicas más recurrentes y fascinantes de la narrativa fantástica contemporánea.

#### XII.

*Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, 1993), más conocida como *El día de la marmota*, es una narración donde la repetición estructura la forma del relato. Phil Connors, un periodista de televisión narcisista y ególatra interpretado por Bill Murray, viaja a Punxsutawney con Rita, productora, y Larry, cámara, para cubrir el “día de la marmota”. Obligado por una tormenta a pasar la noche en Punxsutawney (especie de Bedford Falls, con su *small-town American way of life*) se despierta de nuevo en el 2 de febrero, el “día de la marmota”.

Cada mañana empieza con el estribillo del “I Got You Babe” de Sonny & Cher en el despertador y a partir de ese momento todo (gestos, conversaciones, tropiezos, encuentros) comienza de nuevo sin que nadie excepto Phil sea consciente de la repetición. En el transcurso de las repeticiones, éste atraviesa por periodos de enfado, aburrimiento, agotamiento, nihilismo gamberro, gamberrismo delincuente, nihilismo suicida, hedonismo irresponsable, angustia, depresión, mejora personal, altruismo. En todas sus repeticiones intenta sin éxito conquistar a Rita. A través de ellas, Phil aprende a hablar en francés, esculpir en hielo o tocar el piano. Por fin, llega un “día” en que se convierte en una persona querida y apreciada en Punxsutawney y logra el amor de Rita. A la mañana siguiente se despertará como ya es habitual al ritmo del “I Got You Babe” de Sonny & Cher. Pero ya es el 3 de febrero y Rita está junto a él.

XIII.

Bioy Casares publicó *La invención de Morel* en 1940. La novela cuenta la historia de un fugitivo sin nombre, condenado a cadena perpetua, huido a una isla desierta e instalado en las únicas construcciones que encuentra, una capilla, un museo y una piscina. En la primera página, el fugitivo escapa a la zona baja de la isla al advertir la llegada de unos turistas. Éstos bailan al ritmo de la música de un fonógrafo, pasean, se bañan en la piscina y hablan francés. El fugitivo comienza a seguir a Faustine, de la que pronto se enamora oculto en la distancia. Poco a poco comienza a mostrarse ante ella. Ésta, a menudo acompañada en sus paseos por Morel, a quien tampoco presta demasiada atención, le ignora.

El fugitivo es consciente de ciertas repeticiones e incongruencias en aquello que percibe como su existencia solitaria junto a los turistas. Casi al final de la novela, su alter ego, Morel reúne a éstos. Les confiesa que hace tiempo grabó a lo largo de una semana los movimientos de todos ellos. Lo que ahora viven, una semana tras otra, es la repetición de aquella semana grabada. Los turistas son así imágenes en tres dimensiones cuyos gestos y reacciones se repiten en una “eternidad rotativa”. Un gran escándalo sigue a la confesión. Como corresponde a la lógica, otra semana vuelve a repetirse.

Con la revelación el fugitivo sin nombre ve confirmadas sus sospechas. Es inútil que corteje a Faustine. Ella, una imagen sin conciencia, jamás le verá. Pero su vida sólo tiene sentido al lado de Faustine. Por ello, cuando descubre la máquina de Morel, decide dejarse grabar por ella. Superpondrá la grabación con su imagen a lo largo de siete días sobre la otra grabación. En aquella finge contestar a las palabras de Faustine, replicar sus miradas, etc. Un mundo al lado de Faustine, una repetición infinita sin conciencia, será mejor que la conciencia de una repetición sin cambio posible.

XIV.

En *El día de la marmota*, regreso a la parábola del *small-town American way of life* desde una mirada satírica y cínica, y en *La invención de Morel*, novela de “imaginación razonada”, la repetición no es un rasgo del recurso narrativo empleado. La repetición “es” el mecanismo. En las dos historias, los protagonistas son conscientes de que

existe un *deus ex machina*, un dispositivo desconocido que regula la repetición. Phil Connors asume la circunstancia como un hecho más y trata de sacar el mayor partido de ella. En *La invención de Morel*, el más enigmático y complejo de los relatos aquí recogidos, el fugitivo percibe la repetición en los otros aunque es ajeno a ella. Hasta que un buen día descubre la máquina de Morel alimentada por el viento y las mareas en el sótano del museo.

Los protagonistas terminarán optando por el sometimiento a la maquinaria de repetición para así conseguir el amor y huir de la soledad: Phil se quedará a vivir junto a Rita en Punxsutawney donde nada cambia aunque ya no sea el “día de la marmota”; el fugitivo se convertirá en imagen y vivirá en una infinita repetición junto a Faustine. Lo que les aguarda a partir de entonces son los pequeños placeres y seguridades de la repetición sin rupturas ni conciencia de la vida en sociedad.

XV.

A lo largo de este texto se han repasado distintos relatos estructurados alrededor de recursos literarios que perturban las lógicas del discurrir del tiempo. Estos dispositivos son reflejo de los cambios introducidos con la modernidad capitalista: la repetición mecánica de la máquina, el carácter discontinuo e interrumpido del montaje cinematográfico, la velocidad de los medios de transporte y la instantaneidad de los de comunicación, las gratificaciones efímeras del consumo, la ansiedad de la moda por “lo nuevo” y su negación del pasado, el modo de producción capitalista como insaciable maquinaria de producción<sup>16</sup>.

El nexo de unión de los dispositivos de la literatura fantástica aquí revisitados es que todos ellos se ajustan a una misma estructura basada en la repetición (exacta en la moviola, con variaciones en la ucronía...). El placer en la repetición es un aspecto indisoluble de la experiencia cultural: siguiendo la anagnórisis aristotélica, la repetición lleva al reconocimiento y éste al conocimiento. De todo el proceso se deriva un placer. En la experiencia contemporánea, sin

16\_ Estos cambios y dinámicas afectan a las formas de la vida, entre ellas, a la propia práctica artística. El artista se ve obligado a negociar constantemente entre el plegamiento a unos mecanismos del mercado que le exigen que produzca más y más y la auto-imposición de una actitud de cuestionamiento de su práctica y de esos mismos mecanismos.

embargo, del reconocimiento a través de la repetición no resulta un conocimiento, sino una conciencia de sometimiento a un orden arbitrario. Como evidencian los protagonistas de *La invención de Morel* y “El día de la marmota”, esta pérdida de control sobre la propia existencia provoca una disociación con respecto de lo vivido, así como sentimientos de angustia y alienación. El “cambio constante sin cambio” de la repetición deriva en una imposibilidad de vivir la experiencia.

El futuro es la dimensión temporal más afectada por lo que puede denominarse como la crisis de la experiencia contemporánea. Ya no hay posibilidad de un horizonte de ruptura proyectado sobre el futuro como prometiera el proyecto revolucionario. Mientras el pasado se convierte en materia de parque temático, el futuro, cuando llega a visualizarse, lo hace como el escenario apocalíptico de los cientos de películas del subgénero fantástico del cine de desastres. Esta “crisis de la experiencia” es, en palabras de Peter Osborne, “una crisis de la experiencia histórica, una crisis en la definición de una ‘experiencia’ (*Erfahrung*) que ha de ser, por necesidad, ‘histórica’”<sup>17</sup>. ¿Cuál es la salida a esta situación de deshistorización de las formas de vida? El editor de “Radical Philosophy” apunta a un deber de recuperación del sentido “histórico” de la experiencia a través de una reconfiguración de las formas temporales, entre ellas el arte y las disciplinas que lo explican, la historia y la crítica.

#### XVI.

Para finalizar, este texto propone regresar al universo fílmico de Medvedkin. *La felicidad* (*Schastie*, 1934) relata en clave cómica una historia ejemplarizante, la búsqueda de la felicidad por parte de Jmyr, espoleado por su enérgica esposa, Anna. Jmyr pasa de ser un *mujik* miserable y holgazán durante la Rusia zarista a convertirse en un campesino, aún miserable y holgazán, integrado con desgana en la vida comunitaria del *koljós*. La redención final le llegará a través de un acto heroico, el rescate de los caballos del *koljós* de un incendio que el propio Jmyr ha provocado.

Las escenas finales que ilustran la transformación de Jmyr en un “hombre nuevo” son significativas: Anna y Jmyr viajan a la ciudad.

17\_ Osborne, P: *Philosophy in Cultural Theory*, Routledge, London, 2000.

Entran en un lujoso y moderno gran almacén por una puerta giratoria de la que, por supuesto, Jmyr no consigue salir (de nuevo, los efectos cómicos y placenteros de la repetición). En el gran almacén le harán un traje a medida que le liberará de su condición de campesino desgraciado y le convertirá en un “hombre nuevo”. La pareja saldrá de allí cargada de paquetes (las gratificaciones efímeras del consumo). Sin embargo, el “viejo Jmyr” se negará a abandonar al “nuevo”. En una frenética sucesión de percances típica del gag del cine cómico, el hatillo con los harapos de *mujik* que el campesino abandona con disimulo junto al probador toma vida propia. A pesar de sus intentos denodados por librarse de él, éste le perseguirá hasta el campo. La película termina con la imagen de Anna y Jmyr, sentados en una ladera pelada, riéndose ante el hatillo, de nuevo frenéticamente animado por efecto de unos ladrones que se lo disputan.

La lectura ortodoxa de esta escena sería la conclusión folletinesca y feliz del paso del estado de opresión prerrevolucionario a la felicidad post-revolucionaria. Medvedkin fue muchas cosas, pero en modo alguno fue un ortodoxo. En *La felicidad*, ésta es más un estado pospuesto, un horizonte, que una concreción. Vestido con nuevas ropas a las que aún no se ha acostumbrado, Jmyr mira a su propio pasado (lo que ya no es pero de alguna manera sigue siendo) con asombro y extrañamiento. También con regocijo. Esta celebración y aceptación de la alienación propia como toma de conciencia histórica sirve, más que de consuelo, como condición de partida para intentar recuperar horizontes que, tras la caída de las ideologías, las utopías y los grandes relatos, se dan por definitivamente perdidos.