

## Lógica de la crisálida. Sobre *El hombre ordinario del cine* de Jean-Louis Schéfer<sup>1</sup>

Francisco Vega  
Depto. de Filosofía, UMCE  
[francisco.vega@umce.cl](mailto:francisco.vega@umce.cl)



Reseña bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
ENVIADO: 2023-05-11  
ACEPTADO: 2023-03-12

¿Podremos interrogar quién es “el hombre ordinario del cine”? ¿Podremos finalmente comprender o asir la significación de un escrito que, desde su misma apertura, y en sus múltiples fugas y movimientos aberrantes —parecidos, no podría ser de otro modo, a las secuencias de un montaje— nos exhorta a cuestionar el juicio o la opinión así llamada experta? ¿Tendrá lector este *hombre sin atributos* que nos quiere narrar las imágenes que más pregnancia han tenido en él y lo han constituido? Preguntas todas exigidas pues se trata, y esta sería la primera de las ideas que mayor intensidad son detectables en el ensayo de Schéfer, de un escrito que asume expresamente una *vocación experimental*, y esto no por una motivación ornamental, por un afán por desbaratar las convenciones al uso, sino más bien porque el cine, a través de la danza susurrante de sus espectros, sería un arte desquiciado y desquiciante, rasgos atribuibles a sus mecanismos no porque contravenga las narrativas hegemónicas con otras fábulas suplementarias, sino por desestabilizar la noción misma de narración como secuencia verosímil y ordenada de acontecimientos, por conmocionar las certezas desde las cuales el espectador, entendido como sujeto dado, podría tomar palabra.

Materia heracliteana, el cine suscitara una contaminación viral, un desvarío que impediría al observador referir la secuencia de imágenes a un fundamento fijo, a un *subiectum*: como Acteón mirando a Diana, el espectador descubrirá de golpe que de la escena de su crimen, el crimen de la mirada transida de deseo y terror, solo atesora destellos del manantial en el que se baña la diosa y vestigios de los chillidos con que las ninfas procuran advertir la presencia de los ojos furtivos, y, más aún, que al intentar dar voz a su mirada, ya no es *él* quien ha mirado, sino un ser recubierto de una “piel moteada” que, sin palabra, y con una “innata timidez” (Ovidio), ni siquiera puede decir *yo, yo he visto*<sup>2</sup>.

“Se trata —nos dice Schéfer— de comprender esto: probablemente no hay algo que pueda decirse del cine en teoría, en nombre de un saber predictivo que hallaría o confirmaría un contenido protocolar de la antropología. Pues el cine consiste en una experiencia nueva del tiempo y de la memoria que, en sí misma, configura un ser experimental” (2020: 14). Más radicalmente entonces, en la medida en que ese ser experimental se enfrenta o, más bien, *emerge*, a través de una apertura a una “experiencia paradójica” (entendida, según Schéfer, como una duración aporística, como “la relación entre un objeto de pensamiento y aquello que, en ese mismo acto, se resiste al pensamiento”), en esa medida, decimos, el cine sería refractario al saber técnico o teórico y, en último término, podría ser atisbado como “el único campo de significación”, dirá expresamente Schéfer, “cuyas operaciones carecen de sujeto” (Ibíd.: 16)<sup>3</sup>.

1 La presente reseña fue escrita en el marco de un Proyecto Fondart (Nº 478949) que contribuyó a la organización del Coloquio “Mecanismos sensibles”, organizado por el Departamento de Arte y el Centro de Estudios Mediales de la Universidad Alberto Hurtado en 2021. Dicho evento contempló una mesa de presentación de la traducción de *El hombre ordinario del cine* (Viña del Mar, Catálogo, 2020), realizada por Cecilia Bettoni.

2 Esta aporía compone asimismo la nevadura de *El baño de Diana*, el libro de P. Klossowski que anuda la problemática del deseo con la mirada y la idea de transfiguración, estableciendo vasos comunicantes muy sugerentes con el escrito de Schéfer. Ambos textos fueron publicados el mismo año (1980) por la editorial Gallimard.

3 Esto movilizará, en el apartado titulado elocuentemente “La lección de la oscuridad”, una cuestión decisiva: “En principio, el trabajo del sentido no está en los signos; es la invención y la transición de los signos que se consume momentáneamente en nosotros” (2020: 148).

Desde el momento en que oblitera, y no por una circunstancia empírica, la naturaleza contemplativa del estatuto teórico, el cine, como *saber sin sujeto*, operaría entonces, como una alucinación, a través de “memorias tramadas por imágenes y por afectos experimentales” (Ibíd.: 15). Desde ese enclave abismal, por lo tanto, el saber viral que movilizará Schéfer no será distante del *experimentum vitae* de Artaud. En *El teatro y su doble*, recordemos, este pensará que, “así como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andanadas de una fuerza espiritual que se agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad” (1979: 25). Análogamente, pero refiriéndose ahora específicamente al cinematógrafo, en el ensayo de 1949 “Brujería y cine”, Artaud señalará por su parte lo siguiente: “He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de improviso, y de misterioso que no se encuentra en las otras artes”. Y esto —enfatisa Artaud—dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen” (1992: 14). Habría entonces en el cine, siguiendo siempre a Artaud, una especie de embriaguez física que, soslayando cualquier representación, “la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro” (Ibíd., 14).

Sin poseer un saber predictivo, el hombre ordinario del cine, de acuerdo a Schéfer, puede hacer sin embargo una constatación (“al menos”, diríase en primera instancia, pero se desconocería así toda la potencia de las imágenes), a saber: que *somos la conciencia experimental del cine*, bajo el modo del genitivo subjetivo, lo que supone que el cine no nos instala “en la verdad de una historia”, pues ya nos “ha hecho entrar en la verdad y en la extrañeza de unos afectos enteros, nuevos —y dominantes, porque sus magnitudes son inéditas y porque las relaciones entre sus objetos también lo son” (2020: 23).

Esta focalización en los afectos permitirá entonces descreer de la realidad de una película. Su *verosimilitud*, para Schéfer, no resultará importante, aunque justamente por ello se podrá llegar a una verdad de mayor densidad. Esta verdad, como dijimos, no sería la del relato, sino más bien la del tejido evanescente de las imágenes anudándose y borrándose *afectivamente*<sup>4</sup>. Al ver *Fortini/Caní*, la película de los Straub-Huillet, por ejemplo, más que en la alienación o el ascenso del fascismo como unidades conceptuales, Schéfer se detendrá más bien en lo siguiente: “[L]a cámara enfoca de lejos dos árboles y comienza a girar en torno a ellos, para luego captarlos en una panorámica incompleta donde son sucesivamente centro y periferia (...) estos árboles enfocados en un movimiento lento y bruscamente sublime, son afectos innombrados o desconocidos, una especie de rodeo silencioso, rígido y delicado en torno a la emoción más desconocida” (Ibíd.: 22).

4 “Así, estas dos palabras, emoción, sentimiento, junto con otras, ante todo sensación y afecto, o afición, o también pasión, dibujan el almacén sensible del libro que del modo más directo posible ha intentado evocar la experiencia del espectador como una materia de pensamiento” (2013: 233). Son los términos con los que se expresa R. Bellour sobre *El hombre ordinario del cine*.

El vínculo sugerido antes entre Schéfer con Artaud fue tempranamente atisbado por Deleuze. En una serie de caracterizaciones cargadas de admiración que se despliegan en *La imagen-tiempo*, Deleuze dirá lo siguiente: “(...) Schéfer, en un libro donde la teoría forma una suerte de gran poema, demostraba que el espectador ordinario del cine, el hombre sin cualidades, encontraba su correlato en la imagen-movimiento como movimiento extraordinario. Es que la imagen-movimiento no reproduce un mundo, sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, y que se dirige como tal a un espectador que ya no es más centro de su propia percepción. El *percipiens* y el *percipi* han perdido sus puntos de gravedad” (1985: 53-54; trad. nuestra). Si bien Deleuze atribuye específicamente al cine moderno, signado por la imagen-tiempo, las ideas de Schéfer (quien, *stricto sensu*, no ha realizado ningún tipo de escansión en la evolución del cine<sup>5</sup>), lo cierto es que detecta algo decisivo: que el *percipiens* y el *percipi* pierdan su punto de gravedad es el fundamento especulativo de que el espectador de cine sea, finalmente, un *hombre sin atributos*, un hombre a quien la intensidad sublime del cine va continuamente desplazando o dividiendo, imposibilitando su individualidad, su *ser indiviso*<sup>6</sup>.

Esa intensidad sublime<sup>7</sup>, con todo, a pesar de no poder *objetualizar* al cine, Schéfer la intentará pesquisar a partir de una serie de conceptos medulares como, por ejemplo, los conceptos de “poder de remanencia” y “latencia silenciosa”: en primer término, el cine suscitara una mirada que opera a través de un *poder de remanencia* puesto que la duración de las pasiones, aquello que define al hombre —según una idea traída de Kierkegaard—, solo es hallable para Schéfer en la persistencia de las imágenes, no en el sentido de su duración cinematográfica, sino en el de su *recurrencia mnémica*. Correlativamente, la plasmación de esa fuerza se expresaría mediante una *latencia silenciosa*, esto es, una mirada que es portadora de *imágenes-recuerdo*, lo que supone no una *mirada que recuerda*, sino algo distinto pensable tal vez como una *memoria de imagen*, una memoria tramada inmanentemente por imágenes.

Mediante esas potencias, la signatura del cine, como lo ha pensado Schéfer, no sería entonces una “estructura

5 Esta cuestión es digna de nota: la potencia detectada por Deleuze en Schéfer está anudada a la imagen-tiempo, mientras que el libro de Schéfer no hace ninguna división de los signos fílmicos, hecho que podría servir para cuestionar (al modo en que lo ha hecho Rancière (2001: 145)) la pretensión deleuzeana por fraccionar las operaciones históricas del cine. Es de destacar, con todo, que es el propio Deleuze quien se plantea esta pregunta (1985: 57) en *La imagen-tiempo*, volviendo a su vez sobre ella ya muy avanzado el estudio, en el capítulo “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, donde argüirá que el cine de Garrel es el que mejor expresa las ideas de Schéfer (Ibíd.: 262).

6 En este sentido, se podría decir que Schéfer comparte con G. Duhamel el pensar que el cine supone un *desmoronamiento subjetivo*, pero extraerá de ahí, de forma inversa, una fuerza superior. Schéfer permite entonces entrecruzar a Artaud con Benjamin, al ofrecer una perspectiva sugerente para meditar la recusación benjaminiana del lenguaje cultural en el cine y la fotografía.

7 Ninguna noción es más recurrente en el ensayo de Schéfer que la de lo sublime. Esto no debería sorprender si se piensa que la comprensión kantiana de lo sublime, volviendo a Deleuze, propone una nueva relación (más allá de la estética clásica) entre la imagen y el pensamiento, una relación que puede ser entendida como “precinematográfica” (2009: 20). ¿Dónde reside lo sublime? Es una pregunta que el propio Schéfer explicará, bosquejando una respuesta en el apartado “El rostro humano”, donde se vincula lo sublime a “una masa de afectos que gira en la misma imagen sin encontrar un punto de adherencia” (2020: 199).

de alienación”, sino una “estructura de realización” (2020: 15), en el sentido de que, mediante desplazamientos perceptivos, mediante “umbrales de percepción”, el cine modifica los cuerpos e irradia a través de leves esquirlas esa potencia de metamorfosis a otros cuerpos y a otros afectos. Veremos así, por ejemplo, *The Devil Doll*, de Tod Browning (1936), y al salir de la penumbra ya no sabremos si es que es el entorno el que se ha ampliado o si somos nosotros los que nos hemos encogido. Veremos *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962), podríamos añadir, y dudaremos, con la mano cavilosa, si podremos abrir la puerta y alejarnos.

Difícilmente podría suspenderse de otro modo una glosa sobre este libro —determinante para toda una generación, en el decir de Bellour, y cuya traducción al castellano no puede sino celebrarse—, que abriéndose a las reverberaciones que anidan latentes en su fascinante extrañeza: “¿Acaso buscamos en la película un segundo centro de gravedad (como si emergiese de nosotros mismos), pero que no podemos localizar inmediatamente a causa de la ilusión ligada a los cuerpos, a los movimientos, a las aventuras que lo dotan de una carne ajena?” (Ibíd.: 109)

## REFERENCIAS

- ARTAUD, A. (1992). *El cine*. Madrid: Alianza.
- ARTAUD, A. (1979). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- BELLOUR, R. (2013). *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. España: Shangrila.
- DELEUZE, G. (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. París: Les éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- KLOSSOWSKI, P. (1980). *Le bain de Diane*. París: Gallimard.
- RANCIÈRE, J. (2001). *La Fable cinématographique*. París: Éditions du Seuil.
- SCHÉFER, J.-L. (2020). *El hombre ordinario del cine*. Viña del Mar: Catálogo.