

PRÓLOGO DE LA FIGURA EN EL TAPIZ DE EMILIO BERNINI

Taipei Ediciones

POR EDGARDO PÍGOLI Y ROMÁN SETTON

Muerto el cine, empezó la rabia

Es curioso que para prologar este libro se nos haga necesario también hablar de imágenes que no están en él, pero que de alguna manera son su correlato. El cortometraje de Emilio Bernini *La revolución es una huida hacia adelante* (2025) articula sin duda un diálogo furioso con el centro de cada uno de los textos que componen este libro.

Haciendo memoria no es rara esta condición para el “lector de cine”. Remite a la fascinación con la que grandes críticos esperaban la edición de *Cahiers du Cinéma*, o con la que lectores “más modestos” (que no sabían francés) aguardaban ansiosos las revistas de la época en la que iniciaban el culto de la cinefilia. Un reenvío hacia las imágenes (aquellas películas por ver) y al mismo tiempo la constatación y confrontación entre lo visto y las palabras del otro (la pelea entre el espectador y el crítico). Hasta llegar al punto máximo en la expresión de la situación: “una crítica acerca de la película que no se iba a ver bajo ningún argumento”¹. La perseverante política del humanismo.

Entonces cuando observamos el corto del autor desde la sensibilidad poética (quizá la única posible que este mundo nos está dejando a modo de tabla de salvación) percibimos la huella decidida de lo moderno en toda su condición virtuosa. La crítica, la estructura de un concepto elaborado, el pensamiento como condición dominante, la composición sofisticada y el “desajuste” que hace sentido constituyen algunas de las formas compartidas entre los textos y el film. Estas condiciones sutiles que Bernini nos propone en su escritura, en sus ensayos, en una manera particular de historizar el cine invitan implícitamente a modificar nuestro presente. La idea de revolución opera como una figura que, tanto en los textos como en el film, “debe ser” salvada. La mirada de nuestro autor propone evitar que el deslizamiento permanente de la transformación como horizonte se petrifique en la alegoría. El desencaje, el hecho de colocar

1. Serge Daney, “El travelling de Kapo”, en *Perseverancia. Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, El amante, 1998.



las imágenes en un orden diferente, es hacer decir. La oscilación entre el trastocamiento del origen y la condición de enunciación de los textos permite ejercer la idea de que la revolución es una metáfora constante, y su condición de persistencia, de página en blanco y desasosiego permanente, es la condición, la apuesta y el deseo de una potencia que no ha de desaparecer en sus efectos.

El revés de la trama

El libro abarca de manera sintética e intensiva la historia formal del cine e incluso una suerte de post vida del cine, una vez que el cine ha muerto o, si se quiere, cuando el cine ya ha salido del cine. Este libro lo entiende como algo más amplio que aquello que conocemos, incluso más grande que la vida.

Hablar del cine en la actualidad implica abordar las transformaciones en los modos de habitar, la gravitación de las pantallas en la vida cotidiana y, a su vez, la reducción drástica de la asistencia a las salas de la pantalla grande. Asimismo, discutir los comienzos del cine es abordar la continuación de la literatura popular y el teatro del siglo XIX en la pantalla grande y tratar los avances de la técnica y sus vínculos con las artes (aquello que Walter Benjamin denominó “la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”), la transformación de la cultura y la sociedad mediante los cambios en los procesos de producción y, muy especialmente, por el surgimiento y la evolución de la cultura mediática de masas.

A la manera de un flashback, el libro recorre un camino que va desde la actualidad y la contemporaneidad de las articulaciones del cine con la vida extracinematográfica hasta los comienzos del cine en la Argentina hacia fines del largo siglo XIX en un orden cronológicamente inverso: se retrocede desde un presente internacional y global, en el que las pantallas se han multiplicado de manera exponencial a la vez que se han reducido en su tamaño, hacia y hasta los inicios locales en Argentina, cuando casi no existían las pantallas ni las proyecciones. En la estructura que arma este libro, cada ensayo aborda una cuestión concreta, una época determinada y un aspecto particular del audiovisual, en diálogo con la situación contemporánea. Así, la comprensión de la totalidad del libro o, si se quiere, del libro como totalidad requiere una lectura lenta, detenida, para descifrar un sistema de pensamiento y de escritura —dos procesos indisolubles en la forma del autor—. En ese sentido el libro va configurando una trama, una figura que se deja adivinar a partir del modo de enhebrar las ideas, los significantes y los ensayos. Asimismo, esta escritura siempre se lleva a cabo desde una perspectiva situada, un fuerte lugar de enunciación: la contemporaneidad acuciante, en la coordenada temporal; América Latina, como coordenada espacial. Pero, a la vez, es importante destacar que este elaborado punto de vista no implica que se deje de lado la inscripción histórico-mundial del cine ni el diálogo geopolítico del audiovisual latinoamericano con el audiovisual mundial. Por ejemplo, se puede ver que el abordaje del cine de género en Argentina se vincula con el Estado y con la historia, pero a la vez con el sistema de géneros de Hollywood.

A su vez, cada ensayo desarrolla tesis específicas y constituye una indagación minuciosa del sujeto abordado y los diferentes debates en los cuales se inscribe. Cada ensayo puede ser

visto entonces como una intervención puntual, una toma de posición y una incursión en el debate contemporáneo del tema, siempre con un ojo puesto en las cuestiones políticas y otro en la perspectiva histórica.

Este es el momento en que este prólogo se pregunta por el lector previsto del libro, y es agradable pensar que está destinado tanto a cualquiera que tenga un intenso interés por el cine y su evolución como así también a aquellos atentos a la configuración y el desarrollo de la cultura de masas y sus vínculos con las transformaciones de las artes, la vida cotidiana y, naturalmente, la política.

La escritura como deriva del pensamiento

En su libro anterior, *El método Rousseau*, Bernini aborda un complejo sistema de discusiones, casi infinitas, sobre estética, política, educación, historia en los orígenes de la modernidad y su desarrollo posterior, en torno al filósofo ginebrino. En algún sentido, este libro que nos convoca puede ser visto como una continuación de esas discusiones. En ambos vemos el abordaje de problemas centrales de la cultura contemporánea desde un punto de vista marginal y puntualmente argentino, marcado por una tradición en la que Borges es sin duda una figura ineludible, la que describió en “El escritor argentino y la tradición”, esa actitud de libertad frente a la disponibilidad y la tradición de la cultura universal.

En ese sentido —y también en otros— estamos ante un libro de ensayos borgeanos. La motivación del ensayo es siempre eminentemente pasional, vital, y el propio género es entendido como forma.

Pero existe una política de la toma de la palabra y de la forma. Y esa política nunca se deja seducir por las veleidades de las ideas posmodernas: se busca el sentido o los sentidos, se persigue la explicación de una totalidad, se cree en la existencia de los sujetos (individuales y colectivos) y hay una comprensión de la política a partir de la historia y de la historia desde la política.

Dice Bernini que la verdad de las imágenes (en los Kino Pravdas) no depende de lo que se ha filmado sino de lo que se ha mostrado.

Esta operación podría ser un principio constructivo del propio texto. ¿Qué lo organiza? ¿Qué tipo de relación surge en el libro a partir del montaje de los propios textos, de la ruptura con la linealidad (aparente) que ordena el recorrido de los artículos que componen La figura en el tapiz? Habría allí una operación singular que nos lleva de las imágenes filmadas (aun las propias) al origen del cine, a sus inicios.

En su apertura, el libro traza un panorama del audiovisual que se inicia en el momento en que el cine dejó de ser la forma hegemónica de la narración audiovisual, en que la quietud corporal en la butaca entre una muchedumbre de personas anónimas, igualmente estáticas, se complementaba con un viaje y una agitación intelectuales y espirituales que conformaban una experiencia estético-política vital y comunitaria constitutiva de las subjetividades urbanas y suburbanas. Esta idea del cine como experiencia permea, a su vez, la totalidad del libro. La salida del cine de la sala oscura y su vinculación estrecha con otras artes (la plástica, la literatura),



especialmente con sus formas vanguardistas, produce algo que Bernini denomina, junto con Boris Groys, la reauratización del cine. Si la reproductibilidad, como señalaba Benjamin, había quitado el aura a la obra de arte, el cine instalado reauratiza la imagen cinematográfica en su salida del cine. André Bazin había postulado en sus ensayos —y el texto de Bernini discute con sus tesis— que el cine era, en lo fundamental, un arte de carácter realista, narrativo y mimético. A la luz de la historia del cine —si se prefiere, de las historias del cine— la tesis debe considerarse acertada, al menos para la mayor parte del siglo XX. En ese sentido, el cine fue una continuación de la literatura popular del siglo XIX por otros medios, tal como está implícito en los textos más famosos de Bazin (“Montaje prohibido”, “Ontología de la imagen fotográfica”, “La evolución del lenguaje cinematográfico”, los textos sobre Chaplin, Renoir, el neorrealismo, etcétera). Al salir de la sala oscura, sostiene Bernini, el cine recupera los caminos forcluidos de las vanguardias.

Así, el abandono del fílmico indicial como finalización de la ontología de la imagen baziniana coincide con el abandono de la experiencia cinematográfica de la sala oscura, que era una experiencia estética colectiva y política. Esta es reemplazada, entonces, por formas de la experiencia estética diversas, incluso por intentos de transformaciones revolucionarias de la vida por medio de la ampliación de la conciencia. Estas tesis están, al menos parcialmente, en sintonía con las de Deleuze, para quien el cine no difiere de la realidad extracinematográfica y a la vez es una continuación de la filosofía por otros medios. En sus dos libros clásicos de estudios del cine, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, el autor concibe al cine como un modo de la filosofía y a la vez como bloques de espacio-tiempo, imágenes movimiento o cortes móviles de la duración, así como imágenes-tiempo, duración, materia-flujo o luz. Se trata de la misma concepción metafísica que utiliza para comprender la realidad. En esa línea, también Bernini piensa el cine contemporáneo como un nuevo modo del ser social y como una nueva forma del pensamiento. En “La indeterminación epistémica” se detiene en las formas actuales en las que la imagen cinematográfica disuelve la diferencia epistémica entre lo documental y lo ficcional como dos modos de conocimiento.

El libro aborda también devenir del cine a partir de los años 90, una vez que la sala oscura y el registro fílmico ya habían perdido la centralidad hegemónica en la producción del imaginario y la cultura audiovisuales, en manos de la televisión de aire, en primer lugar, y la llegada del cable, de manera central, pero también por la irrupción del video, primero, y luego los DVDs, las computadoras y las plataformas, entre otras innovaciones. En ese marco analiza fenómenos como lo serial televisivo en la década de los 90 y la primera década de los 2000 en vínculo con la evolución de la noción de autoría cinematográfica. Asimismo, como modos laterales, no hegemónicos, de esa serialidad, estudia *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Werner Fassbinder, y *Twin Peaks*, de David Lynch, como formas de la serialidad en las que la autoría sí es de cuño cinematográfico, en audiovisuales que se dan en el marco más amplio del desarrollo de la obra del cineasta. Asimismo, estudia allí formas del cine pos-(serial)televisivo, como es el caso de *La flor*, de Mariano Llinás. También aborda el modo en que la violencia política en los audiovisuales de los últimos años en América Latina fue representada en ficciones apocalípticas, posapocalípticas y conspiranoicas, pero no en los términos modernos de la concepción de la política como

lucha de clases, sino en las nuevas concepciones de una pospolítica pautada por las disputas por la ampliación de los derechos individuales, los códigos del espectáculo industrial y el imaginario del Antropoceno, entre otros. Dentro de ese abordaje se destacan las consideraciones de “Un proyecto inconcluso”, un capítulo que surge a partir de un texto ya canónico publicado en la mítica *Kilómetro 111*. Ensayos sobre cine. Algunas de las tesis más importantes del trabajo son los vínculos de continuidad establecidos entre el cine de los noventa y el cine de la Generación del 60 en Argentina, así como la distinción que traza allí entre la corriente realista del cine de la transparencia y el cine que se opone a la corriente del realismo televisivo que comienza con *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, y *Picado Fino* (1996), de Esteban Sapir. El capítulo es una ampliación y revisión muy profundas del artículo clásico.

Así, el libro logra poner orden, sentido y coherencia a la totalidad de un mundo audiovisual extensísimo, sin reducirlo por eso a esquemas cómodos ni oposiciones antitéticas taxativas, sino, por el contrario, indagando las grietas.

En el artículo inicial surge, a modo de punctum, un programa, una geología, un archivo. Como si diversas placas de sentido comenzaran a evidenciar un deslizamiento. Verdad, transparencia, montaje. Una serie de significantes flotantes que hacen sentido a condición de “desnaturalizar” la situación de los escritos, su pertenencia, el lugar donde circularon por primera vez.

Quizá no sea del todo superfluo recordar —siempre puede haber algún lector distraído— que Emilio Bernini dirige la revista *Kilómetro 111* desde su primer número en el año 2000 hasta nuestros días. Ahora que la revista parece estar por despedirse del formato en papel para proseguir únicamente de manera virtual, este libro es, a un mismo tiempo, un cierre y un nuevo comienzo.

La combinación inagotable

Estos artículos tienen orígenes diferentes, revistas, libros y diálogos compartidos que de alguna manera han impregnado su existencia. Para muchos de nosotros, estos textos constituyen material de trabajo cotidiano. Han sido y son el centro de nuestras discusiones. Hemos sido interpelados en su defensa. Hemos atacado en el combate que resurge en las mejores clases. Nos hemos olvidado repitiéndolos, los hemos reescrito. Esta es la “búsqueda esencial” de un texto. De estos. Otra vez repitiendo el esquema: vida-escritura-política. Estos textos son sin ninguna duda escritos políticos que alteran la vida cotidiana de la Academia. (Lo que en otro tiempo fue el claustro y hoy es el material del que están hechas las clases). Eso es también el afuera (inescindible del adentro) de las imágenes. Un acontecimiento, el puro expresado que nos hace señas.

Difícil es entender el sentido de “La figura en el tapiz”. Esa dificultad que se expresa en el cuento de Henry James es la que generan en este prólogo palabras como tradición o crítica. Son formas donde siempre se pone en juego una expectativa de poder y de apropiación. Donde se busca un sentido determinante que se constituya en garantía de comodidad. La vieja mirada burguesa de la lectura. Aquí, en este tapiz, el programa es exhibir esa figura para, apartándola,



salirse de sí. Allí está su logro y su lugar en el afuera. La tradición está aquí des-naturalizada, y en ese marco la idea de que los textos de Emilio participan de lo que llamamos el “ensayo académico” busca exhibir su potencia de oxímoron. El escándalo lógico.

Exhibir lo que ha quedado opacado pero no a modo de secreto o interioridad, sino para señalar y potenciar aquello que ha sido excluido de la mirada por conveniencia y/o comodidad crítica. Ese compromiso es la estructura de este libro. Su dimensión política y poética.

Edgardo Pígoli (UBA/Universidad del Cine)

edgardopigoli@gmail.com

Se desempeña como docente y coordinador en el área de *Lengua y Literatura* en Ecos escuela secundaria. Es profesor adjunto de la materia *Historia del Cine II (argentino-latinoamericano)* y titular de la materia *Historia del documental Latinoamericano* en la Universidad del Cine. Dicta como *JTP* la materia *Teoría de los medios y de la cultura* (Edición/UBA) y tiene a su cargo la materia *Literatura, Cine y otros lenguajes* en el Profesorado Joaquín V. González. Sus poemas han aparecido en diversas antologías. Una de ellas es *Poesía en la Fisura (Ediciones del Dock, 1995)* que condensó parte importante de la poesía de los 90, con selección y prólogo de Daniel Freidemberg. Sus libros publicados son: *Último habitante* (1993), *La Chinezca* (1998), *Branquia* (2006) y *De la precariedad* (2014) y *En ciernes* (2018). Tiene dos libros inéditos: *Tierra Salobre* (2022) y *La muralla* (2023).

Román Setton (CONICET/UBA/Universidad del Cine)

rsetton@hotmail.com

Es Investigador Principal de Conicet y Profesor de Historia del Cine Latinoamericano (Universidad del Cine) y Literatura Alemana (Universidad de Buenos Aires). Sus investigaciones se centran en los estudios de literatura comparada, con especial atención a los géneros populares (géneros policial, fantástico, terror, *film noir*). Entre sus últimas publicaciones se cuentan: “Los orígenes del policial y el fantástico en Europa y Latinoamérica: las parejas impares y los vínculos con la creación artística” (Diálogos con lo fantástico en el policial latinoamericano, Iberoamericana-Vervuert, 2025); “El género negro en el cine de Latinoamérica” (La Cifra Impar, 2025); “Brujas entre duros y flojos: el *film noir* y la crisis de la imagen acción” (Cuadernos del Sur, 2024); “El prófugo: prólogo en el cielo (y en el infierno). Terror y melodrama de la mujer desconocida” (La Cifra Impar, 2024); “Hacia una nueva historia del género policial en Latinoamérica: los orígenes tempranos”, Bulletin of Hispanic Studies, 2024); “Eros sin civilización (represiva): una relectura neovanguardista de The Players vs. Ángeles caídos (Aisthesis, 2025).