

# Hipertextualidad de las artes escénicas en *El Capital* de Marx

POR LORENZO VILCHES

Alexander Kluge pone en escena *El Capital* de Marx, inspirado en un proyecto de Eisenstein. La película, de 570 minutos, de una estética modernista y una estructura de arte digital, reúne a filósofos, artistas y escritores en torno a un proyecto artístico-político.

«Uno puede designar como ‘velocidad de devaluación’ el modo en el que las cosas, las relaciones o las ideas entran en una vorágine en la que solo lo más novedoso y lo más original y lo que hasta ahora no existía tiene valor comercial, puede venderse. Esto vale para toda la esfera pública en este momento».

Oskar Negt

2007. Durante la Feria de Frankfurt, la editorial Suhrkamp Verlag GmbH propone a Alexander Kluge, escritor y cineasta documentalista de renombre mundial, retomar el proyecto de Eisenstein, concebido en 1927, para llevar *El Capital* de Marx al cine. Kluge decide recuperar las numerosas notas y dibujos del pre-guion de Sergei Eisenstein y llevar a cabo la película imposible. El filme de Kluge, *Noticias de la antigüedad ideológica*, tiene formato de 1:1, 33, propio del cine mudo y habitual en sus documentales; el más conveniente, según su director, porque acerca al espectador a la imagen.

La aventura de reinventar la poética de *El Capital* terminó de montarse en 2008. La obra, distribuida por la editorial Suhrkamp Verlag, consiste en un filme de casi nueve horas sobre soporte DVD, narrado en forma no lineal, ‘una dramaturgia esférica’ como la que encontramos en el universo digital actual. Para el director, se trata de un filme interactivo conceptualmente, donde es el espectador, convertido en un trabajador artístico, quien debe poner a trabajar su subjetividad para conseguir el objetivo que Karl Marx tenía en mente al escribir *El Capital*.

Kluge utiliza el cine como si fueran aplicaciones interactivas de Internet, con multiplicidad de

fragmentos de información audiovisual pequeños e interconectados, mezclados con enlaces narrativos a documentos audiovisuales, artefactos gráficos, textos y personajes que pueden leerse y escucharse en cualquier orden. Su estructura temporal se divide en 56 piezas que van de 1 a 25 minutos, como en una colección de YouTube, estructurados en secuencias y narraciones autónomas, materiales flexibles que rompen la linealidad del libro y del filme.

El espectador es invitado a asumir la postura análoga a la del usuario de Internet que, navegando por la pantalla, analiza titulares y *posts*, visiona *streaming*, escucha música en forma sincrética y navega sin prisa enlace por enlace. Esta estructura, manejable como un *personal brain* audiovisual, permite ordenar las entrevistas a filósofos, teóricos y artistas en un formato temático; las piezas musicales en solos de piano, arias de óperas o recitados rítmicos; las imágenes fijas en grafismos, páginas de Power Point o en planos superpuestos que simulan efectos del videoarte, el cine experimental, la puesta en escena teatral e, incluso, la realidad aumentada o la visión 3D.

Los pequeños cortometrajes que salpican el filme pueden encadenarse también en pequeñas cápsulas documentales o de ficción al modo de las nuevas producciones de la Red, como la *Web fiction* o el *Docuweb*. A su vez, la complejidad conceptual de algunas entrevistas sobre la economía, la mercancía, la objetividad y la subjetividad, la ideología y la revolución, invitan a detener el vídeo y volver a escucharlo (o leer los ladillos o subtítulos de los textos) para facilitar su comprensión.

Para Kluge, el trabajo del cineasta en la era digital del capitalismo se asemeja al de un usuario en Internet rastreando la complejidad humana: «Nosotros, los cineastas o escritores, somos en el fondo rastreadores de huellas y cartógrafos encargados de describir las geografías en el interior del hombre» (Grissmann, 2008).

1929. Un mes después del 'Viernes Negro', dos ciegos famosos se encuentran en París; son James Joyce y Sergei Eisenstein. Ambos ya son considerados genios en su campo, se admiran mutuamente y han decidido citarse en París para intercambiar sus planes artísticos. Joyce busca a un cineasta como Eisenstein (otro posible hubiera sido Walter Ruttmann, conocido sobre todo por su *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad*, 1927), que podría poner en imágenes su novela *Ulises*. A su vez, Eisenstein piensa en el *Ulises* como el modelo de lo que podría ser *El Capital* de Marx dramatizado.

Ambos artistas no llegan a entenderse mucho. Joyce quiere leerle algo a Eisenstein, pero como no puede leer (como Homero), pone un disco con su voz. Después de esta 'disociación mediática' que experimentó, Eisenstein regresa a Moscú convencido de poder hacer una película sobre *El Capital*. Desea empezar apenas recupere la vista perdida debido al estrés sufrido durante el montaje de *Octubre* (49.000 metros de filmación que debía reducir a 2.000 en menos de un mes), supervisado y presionado por el Comité Central, que «discutió y corrigió el guión varias veces».

Eisenstein, que esperaba que Gaumont o Hollywood se interesaran por la producción, nunca logró llevar a cabo su anhelado proyecto sobre *El Capital*. Soñaba con filmar algo similar a la vida de un día de Bloom en Joyce, pero a través del monólogo de la mujer de un obrero que

espera a su marido para cenar, y reunir en ese día toda la historia de la humanidad.

## Internet, la escena documental de *El Capital*

*Noticias de la antigüedad ideológica* es el intento del Kluge artista polifacético para dar forma reticular a un material de Eisenstein que parece inaccesible, incoherente, excesivo y disperso a primera vista, hasta que poco a poco los enunciados de *El Capital* van ocupando su lugar en el mapa mental del director: «[...] para tratar algo tan complicado como nuestro planeta y su economía, es necesario emplear paralelamente todas las formas de expresión posibles. Quiero decir que se necesitan, tal como ocurre en mi película, la ópera de Luigi Nono como también el teléfono, Internet y el cortometraje, que responden a la impaciencia humana, la escena documental y la ficción» (Grissmann, 2008).

En algún momento del filme el espectador podría preguntarse, como el filósofo y sociólogo alemán experto en *El Capital* Oskar Negt<sup>1</sup>, en un momento de la entrevista: «¿Qué se consigue añadir al libro de Marx convirtiendo su contenido en imágenes? La imagen del dinero, del capital, de la bolsa, de la mercancía, de la subjetividad de las máquinas, en definitiva, la *Crítica de la economía política* [...] ¿qué sentido tiene estetizar lo político?» La respuesta la encontramos en el mismo Marx, según declara Rainer Stollmann<sup>2</sup>, profesor de la Universidad de Bremen, durante otra de las entrevistas en el filme, cuando define *El Capital* como una construcción artística.

La historia del capital sería una gran narrativa, al estilo de los cuentos maravillosos. El libro de Marx es la historia de un viaje y la transformación del sujeto, donde el héroe es el dinero. Analizar la gran metamorfosis de esa aventura a través de las imágenes, tratar de visualizar a través de los sentidos ese proceso narrativo del advenimiento del capitalismo como el fin de los tiempos; ese es el punto de llegada que da sentido al filme de Kluge.

Kluge, artista de lo invisible, cineasta del nuevo cine alemán y experimentador de la televisión y de los lenguajes audiovisuales, ha tenido una gran influencia en las jóvenes generaciones. Por eso está intrigado sobre el propósito de Eisenstein de poner en imágenes algo tan abstracto como *El Capital*. Kluge pregunta, pues, al filósofo Sloterdijk<sup>3</sup>: «Como filósofo, ¿usted qué imagina que trataba de hacer [Eisenstein]? ¿Cómo sería una película así? ¿Qué tipo de imágenes hay en Marx?».

Sloterdijk: «Creo que una gran pista sobre lo que puede haber pensado Eisenstein radica en el paralelismo entre los dos textos a primera vista inexplicable. ¿Qué ve en *El Capital* que a la vez le fascina en el *Ulises*? Imagino que la respuesta sería más o menos así: Eisenstein comprendió que Marx retrató en *El Capital* el prototipo del aventurero, en cierto modo, toda una teoría de sistemas de la aventura: el viaje por el mundo del espíritu se superpone con el viaje por el mundo del dinero. Y así entramos en un mundo que, como lo concibió James Joyce, solo se compone de metamorfosis. Su *Ulises* ya no es solo el hombre que hace el viaje por el Mediterráneo sino el que se transforma a sí mismo por completo en el correr de un día. No necesita mucho más tiempo que ese para sufrir una metamorfosis».

## ***El Capital* está concebido desde la teoría del cuento**

El mejor modo para aproximarse al universo de *El Capital* es a través de la teoría del cuento, declara Stollmann hablando sobre el valor de cambio (1983). Más aún, la historia del capitalismo se asemeja a un cuento maravilloso como, por ejemplo, *Los tres pelos de oro del diablo*, de los hermanos Grimm. Un niño, nacido bajo el signo de la suerte, está destinado a casarse con la hija del rey, pero inmediatamente alguien intentará impedirlo provocando un daño. Desde ese momento comienza la aventura en forma de travesía para el elegido, en cuyo viaje (con frecuencia, iniciático) deberá encontrarse con su destino.

Durante el recorrido encontrará ayudantes (generalmente mujeres) que le asistirán para vencer los obstáculos. En el filme de Kluge se citan expresamente al investigador ruso Vladimir Propp (1972) y al semiótico estructuralista francés Algirdas Greimas (1979) como los referentes para la exégesis moderna de *El Capital*. Esos ayudantes pueden ser personas, pero también amuletos. Porque para Marx las mercancías tienen forma de amuletos y esconden su propia naturaleza y «todas las cosas son personas encantadas». Por eso solo el mejor cuentista está capacitado para penetrar en la obra de Marx, «el mundo del más brillante análisis del encantamiento que haya existido jamás. Y la economía persiste solo en virtud de estos encantamientos» (Stollmann). Este encantamiento, unido a la impresión que le había causado el *Ulises* de Joyce, explica que Eisenstein también imagina su película sobre *El Capital* como una travesía. La historia de una travesía como la de Bloom en *Ulises* funciona como el enlace imaginario de las argumentaciones.

Inferencias y razonamientos que, además de los coloquios con los filósofos marxistas a lo largo del filme, se encargan de proponer, en sendas entrevistas, Hans Jürgen Eizensberger, Werner Schroeter, la activista política Lucy Redler o, a través de una larga conversación por teléfono, Durs Grünbein y Kluge, sobre la escritura de Bertold Brecht.

El filme imaginado por Eisenstein y realizado con sabio oficio por Kluge está concebido como un hipertexto universal *avant la lettre*, donde las realidades de la sociedad dialogan entre sí y cuyo principio está presente también al final. Este hipertexto teórico y artístico diseñado como una 'dramaturgia esferoidal' es el modelo para Kluge. Estamos ante el logro artístico de una expresión genuina de la era digital que ofrece exactamente el tipo de estímulos sensoriales y cognitivos que nos proporciona habitualmente la Red en forma fragmentada.

Este filme combina el modernismo con el futurismo, muy lejos del enciclopedismo y del pastiche barroco que lo podrían haber destrozado, demostrando una rara inteligencia combinatoria artística para pasar de *La Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer a los comentarios de una portera en París, de un Power Point sobre el asesinato de Rosa Luxemburg a una simulación digital en una fábrica de automóviles con música de Ennio Morricone.

Para Kluge, hacer una película sobre la película que Eisenstein soñaba sobre *El Capital* consiste en trabajar con los materiales narrativos de uno y otro, al modo de la gran escena documental que es Internet en cuyo universo se encuentra volcado el pasado y el presente. Este diálogo entre los materiales de Eisenstein y de *El Capital* se construye sobre

una plataforma colaborativa, una red en la cual escritores actores, filósofos, políticos y músicos tejen una tela colectiva y coral para explicar *El Capital*. El resultado es un filme con un formato transmediático que atraviesa todas las artes escénicas del universo digital: Internet, *fanfiction*, web series y diseño gráfico.

## La mercancía como máscara y el revolucionario como *dramatis personae*

Los cuentos se componen de funciones narrativas interpretadas por personajes cuya identidad se irá desvelando durante el transcurso de una historia. Las funciones (partida del héroe, petición de ayuda, lucha, victoria, etc.) son fijas, pero los personajes pueden tener diferentes identidades o presentarse a través de máscaras. Las máscaras teatrales cumplen esa función. La creación de identidades en las redes sociales ha sido asociada a las máscaras del teatro griego o japonés. En cierto sentido, también son teatrales las identidades en la Red (Facebook, Twitter) donde el usuario crea su personaje en el momento de abrir una cuenta. Allí se pueden encontrar simulaciones y disfraces de todo tipo, así como inventar, superponer, simbolizar tanto la imagen de sí como el nombre, sexo, etc.

En el teatro, cada máscara representa un estado de ánimo pero también el valor que el personaje representa en la historia dramática. Kluge cita a Adorno y Horkheimer, que definen la máscara, en el análisis de la ideología, como la cicatriz de una desilusión (aquí está una de las funciones de los cuentos maravillosos: la marca, física o simbólica, que identifica al héroe o al villano y por la cual será reconocido o desenmascarado. Para el novelista y ensayista Dietman Dath, la máscara no es un *eidos*, no proviene del interior del personaje. Porque si así fuera, un rufián que se esconde tras una máscara de rufián no tendría dónde replegarse. Detrás de la máscara hay ausencia.

En *El Capital*, «el capitalista individual es la máscara y la clase en su conjunto es lo que está detrás, o sea, nada, una abstracción vacía». Pero el hombre auténtico ¿es mejor que el hombre artificial? La reflexión sobre qué es el hombre debería ser el objetivo de *El Capital* en nuestros días. ¿El hombre es solo una serie de muñecas georgianas, como parece definirlo el posmodernismo? Para Dieter, el rostro como archivo de las cosas, la historia de una persona a través de las arrugas es algo banal. Para evitar una explicación antropológica sería mejor identificar a las personas por las cosas que han hecho y las razones que le movieron a actuar de tal modo.

Y, dado que las personas pasan y las cosas quedan, habría que preguntarse por la historia de las cosas. Las cosas tienen alma. Para el filósofo Peter Sloterdijk, todas las cosas son personas encantadas. Pero es el hombre quien tiene la habilidad para que las cosas (los materiales) hagan algo que por sí solas no podrían. «Y eso es lo que también hace el dinero. El dinero es el gran artista de la transformación, quien seduce a la materia primero y la somete luego por la fuerza de las transformaciones a disfraces que ella no se había puesto». Esa fuerza invita a la materia al escenario más grande «que jamás haya existido: la industria capitalista».

Por tanto, lo que hay en *El Capital* es la historia teatral del hombre en tanto historia común del hombre y la materia. «Y esta irrupción constante de lo uno en lo otro -continúa Sloterdijk en una

de las entrevistas del filme- es la vía de acceso a *El Capital*, al pensamiento de Marx. Le permite mostrar que nada es lo que parece ser, que todo está disfrazado. Siempre encontramos la materia disfrazada». Este es el mundo de la mercancía, «materia disfrazada que participa en esta historia teatral del valor y de la materia valorizada».

En este sentido, Marx encarna dos tipos de inteligencia en el libro: la del filósofo que dice que hay que tomarse las cosas en serio («con Hegel acabó la filosofía seria») y aquella que funciona como una inteligencia embaucadora, en la que todo es parte de una estrategia de representación. A esto se refiere Marx cuando habla de la *dramatis personae*; y si Eisenstein hubiera podido realizar su película, la hubiera planteado en términos dramáticos. La mercancía habría sido la máscara del personaje. Las mercancías «son cualidades humanas cristalizadas, hombres metamorfoseados, como en los cuentos».

Pero hay también un acontecimiento histórico que habría llevado a Eisenstein a leer *El Capital* como una dramaturgia. En los momentos en que daba vueltas la película en su cabeza ocurre el Juicio Final de la economía moderna, el Viernes Negro de 1929. El gran derrumbe mundial financiero del capitalismo se le presenta a Eisenstein como un tercer guión (o Biblia en la jerga de los guionistas, allí donde se describen con detalle todos los hechos, tiempos y escenarios que se deberán tomar en cuenta en la escritura final del guión), además del *Ulises* y de *El Capital*. Para Sloterdijk, esta tercera fuente de ideas demuestra que «en este juego de disfraces del valor puede haber momentos de una insoportable exposición».

La *dramatis personae* la encontramos también en la definición del revolucionario que surge durante la conversación de Kluge con Joseph Vogl en el filme. Para este último, un revolucionario es un prototipo, no una persona, un 'estado de agregación colectivo'. Por tanto, una entidad, no una persona.

La cualificación de este actor colectivo se lleva a cabo en términos parecidos a la definición del héroe, tanto en los cuentos maravillosos como en la moderna narrativa (Campbell, 2005; Vogler, 1998): es alguien que representa una sinapsis, un puente entre la situación de partida y de comienzo. Este actor se mueve entre dos sociedades, entre dos rivales en pugna. El revolucionario es como un artista «capaz de montar una historia y que sabe cuándo llega el momento del montaje», según Kluge. Es un personaje que deviene en el transcurso de la historia en algo diferente a lo que era en un principio y por eso se trata de una circunstancia experimental. Como actor colectivo, este sabrá discernir entre las luces y las sombras sociales y por eso asemeja a un tipo de revelador fotográfico que emerge de la oscuridad para 'fijar' una nueva visibilidad.

El revolucionario sería el personaje destinado a revelar las condiciones sociales, económicas y políticas que se encuentran bajo la forma del 'encantamiento'. Es decir, la situación de alienación, que proviene, en palabras de Vogl, de «una constelación de magia social y describe una relación mágica, una falsificación consecuente de las relaciones en la cual lo propio y extraño, se han vuelto en gran medida intercambiables».

## Cómo mostrar *El Capital* en imágenes

En la era de la globalización, el capital funciona enteramente como Marx lo describe en *El Capital*. No se trata de una profecía -de un 'milagro mágico', una hechicería sin contenido, como lo definen Santner y Zizek (2010)-, sino de un análisis sorprendentemente exacto del movimiento mundial del capital, en el cual el Marx científico se sentía como Darwin describiendo el proceso de producción social. ¿Cómo hacer entonces para que esta maquinaria analítica de pensamiento pueda comentarse e ilustrarse a través de las imágenes? Kluge no se aparta del objetivo de Eisenstein: ¿cómo hacer accesible críticamente *El Capital*, cómo construir un proceso explicativo a través de las imágenes para desafiar a la abstracción?

Kluge y Oscar Negt dialogan en el filme sobre uno de los temas claves de la posmodernidad: la simulación y el poder de la imagen como una nueva realidad. La serialidad, la repetición, la fragmentación y las variantes de la imagen como formas de la nueva cultura de los medios (Baudrillard, 1978; Eco, 1968), manifestación de la pérdida de un sentido neobarroco del arte y de la imagen en el siglo XX. Precedentes directos de la cultura digital, menos interesada en mostrar la realidad física que en simularla, aumentarla o sustituirla por la realidad virtual como una nueva forma de conocimiento.

La transparencia toma el lugar de la objetividad. Para Negt, los analistas y teóricos marxistas, incluidos los de la Escuela de Frankfurt, «tienen dificultades para desarrollar universos de imágenes que lleven a un plano concreto, lo que permite el análisis de la verdad y el conocimiento. Y creo que existe una suerte de aporía [...] una contradicción entre la imagen y el concepto». Según Kluge, «habría que aprender a manejar las imágenes en forma serial, es decir, la variante de esa imagen, otra variante, etc., yuxtaponerlas [...] aprender a comentar apelando a imágenes y situaciones». Y en esta demanda explicativa de la educación política, el cine no se presta debido a la velocidad de las imágenes que no dejan tiempo para pensar. «Una imagen tras otra pasando a una velocidad prefijada que no deja tiempo para pensar, donde una nueva impresión borra a la anterior».

Mientras la mayoría de los contenidos de televisión y las películas, incluido el periodismo escrito, intentan imitar a lo que las personas experimentan cuando están conectadas a la Red, la velocidad de la información on line y la simultaneidad de formatos en la pantalla del ordenador cobran un tributo de superficialidad al entendimiento. Pero, como afirman los neuropsicólogos, las imágenes pueden ayudar a clarificar y reforzar las explicaciones escritas (Carr, 2011).

El mérito del Alexander Kluge es haber captado la modernidad de Eisenstein en su intento de abrir *El Capital* al universo de las imágenes, tal y como en un tiempo Wagner quiso hacer de la ópera el compendio de todas las culturas escénicas, 'la obra de arte total'. Solo que aquí se trata de la exploración de la totalidad. Se trata de la búsqueda de la utopía, un acontecimiento o una imagen en donde todo esté conectado. Como afirma Jameson (2010, p. 128), el formato de crónica de un día del *Ulises* significa que ya no sabemos qué hacer con el destino y por eso le echamos un vistazo a la vida diaria a ver si podemos encontrar acontecimientos.

Una imagen captura un instante que de otro modo pasará muy fugazmente. Ese instante es el

todo. Y ese instante pasa a ser a ser, para Kluge, realmente «la experiencia concentrada, viviente, que se captura [...] Y solo de vez en cuando se tiene la suerte de que las imágenes anteriores sigan actuando en forma inconsciente, en una conciencia que yace debajo de la conciencia, coloreando las imágenes futuras de la película.

Esto puede generar epifanías; básicamente, lo que Eisenstein pretende es eso. Pero es un instrumento muy débil. Porque si uno no es sensible a ellas, entonces no sirve. Y hacer una música solo para personas con oído musical es un error [...].».

Eisenstein quiere ir más allá de lo puramente didáctico. Lo anecdótico, lo ejemplar, lo didáctico, que aún estaba presente en *Octubre* o en *El acorazado Potemkin*, quiere dejarlo atrás. Para Kluge, «esta vez quiere llegar al subtexto de los hombres. Es decir, descubrir un día de dos personas desde las dos de la tarde hasta la hora nocturna. Y en esta jornada de trabajo, en esta jornada de vida, tendría que aparecer todo lo que es relevante en la historia universal, en la economía, en el proceso de producción del capital».

Eisenstein era, pues, un adelantado, un artista empeñado en construir una obra interactiva, una obra abierta que deje espacios para los enlaces del mapa de conocimientos del espectador. Por su parte, Kluge recupera la apuesta por el nuevo espectador, más cerca del usuario que busca activamente entre los pliegues de la imagen y el texto y que sospecha de las apariencias. «Ahora bien, él podría decir: solo pondré fragmentos, y espero que los espectadores llenen por sí mismos los espacios que queden entre los fragmentos, ya que ellos tienen la experiencia, lo cual es un recurso de naturaleza increíble, la capacidad de imaginar que anida en los hombres que poseen experiencia, en los espectadores». En la cultura moderna hay exceso de significantes y el héroe moderno, según Bataille, debe intentar aprovechar toda esa energía para finalidades prácticas, «esto es, llenarla de nuevo con significaciones, finalidades y usos» (Groys, 2009, p. 190).

## El escenario de la verdad en la cultura digital

La aproximación a *El Capital* en el filme de Kluge supone constantes referencias a la cultura posmoderna, cuyo entusiasmo por las posibilidades del hipertexto durante la década de 1980 son bien conocidas. La coincidencia de la reflexión de Kluge sobre el papel del cine le acerca a otros campos y autores de la crítica a la cultura digital, como Carr y Jameson.

La referencia a la cultura digital, diseñada como un sistema de interrupción, una máquina pensada para dividir la atención y dominada por la Red, es indudable (Carr, 2009). Asimismo, en el breve repaso que Jameson hace del posmodernismo en la entrevista con Sánchez (2010), la filosofía de la simulación y después la industria y la cultura digital han terminado por socavar el prestigio de la verdad. Incluso en el periodismo la relación objetividad/subjetividad ha perdido sus fronteras bien marcadas en el siglo XIX. Especialmente en lo que Jameson denomina el acontecimiento histórico dominado por una lógica espacial del simulacro o sociedad del espectáculo (Debord, 1974; Baudrillard, 1978). Borrados los límites entre sujeto y objeto, también la ficción y la historia se han diluido como en el agua.

En *El Capital*, «la relación objetiva-subjetiva aparece como una máquina con dos extremos y un

interruptor para reiniciarla, como un ordenador. Al movimiento de un sujeto le corresponde un movimiento de objetos» (Vogl). Esta mecánica funciona como un sistema programado. Esta máquina intelectual puede producir un mundo de falsificaciones, mundos de síntesis (como una *Second Life*) con una existencia confortable. O bien, a través de un dominio del Yo, produciendo verdades o realidades útiles para las personas.

Esta verdad no se halla en mí, sino en las relaciones de producción externas, según Marx. Pero el problema de cómo transcurre la relación entre los sujetos no está desarrollado. Así que lo importante, según Kluge, es hallar el escenario de la verdad para saber cómo se produce. O en qué escenario podemos hallar la verdad. Para Vogl, esta podría hallarse en los espacios intermedios, como ocurre en la mesa de negociaciones. Se trata de un espacio vacío alrededor del cual se sientan los patrones y los representantes de los trabajadores, el espacio entre los jueces y los abogados en un tribunal o el del pupitre del profesor y el espacio neutral que lo separa del estudiante. Esta sería la 'arquitectura de la verdad', un 'lugar vacío, demarcado'.

Este espacio, como el del que separa el escenario del público o el de la interfase de la realidad aumentada respecto de la realidad física, contiene, según Vogl la «asociación de operaciones de interrupciones, de recortes y la generación de espacios en blanco. Eso sería el teatro de la verdad». El teatro de la verdad que en la cultura de los medios se plantea en términos de documental o ficción.

Para Jameson, el tema de la verdad en la producción cultural debería plantearse en términos de 'contenido de verdad' y fallos en la representación. El tema podría abordarse de dos maneras: «¿podrían darse diferencias entre la obra que de uno u otro modo realmente representa el sistema y el puro ornato o el puro entretenimiento? [...] El entretenimiento tiene que ser un modo de evasión, pero imaginar evadirse supone de hecho un ejercicio epistemológico» (Jameson, 2010, p. 87).

Si a esta sociedad, donde la verdad ha perdido todo prestigio, se le quiere llamar «sociedad del espectáculo, se trataría de sociedades que son pura imagen y que no pueden ser de otra manera». ¿La cultura de la imagen no puede entonces utilizarse para cambiar la mente de la gente? Según Jameson (2010, p. 110), «una intervención utópica en el ámbito de la cultura es una acción política, puesto que intenta reinventar el futuro o proponer alternativas».

Cuando Marx se refería a *El Capital* como un 'constructo estético', con una forma artificial, debería interpretarse según Karl Korsch<sup>5</sup> como una gran pieza musical, como una gran novela de formación de la mercancía. La ficción no está en el libro de *El Capital* sino en la mercancía, paradigma de la simulación y la representación.

Para Eisensein como para Kluge, en el peor de los casos, la aventura de poner en imágenes *El Capital* sería una crítica del cine para que este cambie. «Y no como prótesis o instrumento, sino consolidando él mismo el pensamiento de otro modo. Que este no tenga lugar solo en espacios académicos [...] solo entre eruditos, sino entre distintos estratos de la población [...] Y con imágenes se pueden anclar las situaciones mejor que con meras palabras». Por lo tanto, el cine y las artes visuales tienen una función política y ética en todo lo que es relevante en la historia universal, en la economía y en el bienestar de las personas.

Otro acierto de Alexander Kluge fue la feliz idea de subtítular su película *La utopía es cada vez mejor a medida que la esperamos*.

## Bibliografía

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Campbell, J. (2005). *El héroe de las mil caras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Carr, N. (2011). *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes? Superficiales*. Madrid: Taurus.

Debord, G. (1974). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Eco, U. (1968). *La struttura assente*. Milano: Bompiani.

Grissemann, S. (2008). *Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH*.

Greimas, A. (1979). *Sémiotique*. París: Hachette. Ed. en castellano: (1982). *Semiótica*. Madrid: Gredos.

Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

– (2009). *Sobre lo nuevo*. Valencia: Pre-Textos.

Propp, V. (1968). *Morfologija Skazky*. Leningrado: Nauka. Ed. en castellano (1974): *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos (tomada de la traducción francesa de M. Derrida, C. Kahn y T. Todorov).

Sánchez, D. (2010). *Frederic Jameson, Reflexiones sobre la postmodernidad*. Madrid: Abada.

Sloterdijk, P. (2007). *En el mundo interior del capital*. Madrid: Siruela.

– (2011). *Ira y tiempo*. Madrid: Siruela.

Stollmann, R. (1983). Reading Kluge's Mass Death in Venice. *New German Critique* [en línea], 3065-95. Disponible en: <http://www.goethe.de/ins/mx/mex/pre/m10/es7001499.htm>

Vogler, C. (1998). *The Writer's Journey*. C. A.: Michel Wiese Productions. Ed. en castellano (2002): *El viaje del escritor*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Zizek, S., Santner, E. L. y Reinhard, K. (2010). *El prójimo. Tres indagaciones en teología política*. Madrid: Amorrortu.

## Notas

1 Filósofo, sociólogo y muy activo en el ámbito obrero alemán. Discípulo de Jürgen Habermas, se distanció del concepto habermasiano de esfera pública para proponer una vuelta a la teoría crítica del espacio público oposicional.

2 Las citas textuales de autores pertenecen al filme, salvo cuando se señala otra fuente externa.

3 Este autor, crítico sobre los postulados de la Escuela de Frankfurt, afirma que la globalización en tanto sistema capitalista determina todas las circunstancias de la vida.

4 Escritor interesado en la relación literatura y conocimiento. Su obra se inscribe en la tradición [post-estructuralista](#) y es investigador de la teoría del discurso y los medios de comunicación.

5 Filósofo alemán emigrado a los Estados Unidos, donde ejerció como profesor de Universidad e investigador social. Siendo comunista, fue el primero en sostener que el marxismo era la falsa conciencia de la Unión Soviética que permitiría la industrialización de ese país. Véase, entre otros, *Ten Theses on Marxism Today* (1950). Disponible en:  
<http://www.marxists.org/archive/korsch/1950/ten-theses.htm>