

Individuo, figura y «cualsea»:
fotogramas de tres estados del sujeto

David Ferragut

Resum

El cinema industrial presenta els seus personatges com a subjectes forts, o individus (Rand), que s'erigeixen envers el món. El subjecte, no obstant això, pot dissoldre's en una figura (Jünger) general i integrar-se en una multitud orgànica, o retirar-se a una posició d'anonimat (Agamben).

Resumen

El cine industrial presenta a sus personajes como sujetos fuertes, o individuos (Rand), que se erigen frente al mundo. El sujeto, sin embargo, puede disolverse en una figura (Jünger) general e integrarse en una multitud orgánica, o retirarse a una posición de anonimato (Agamben).

Paraules clau

individu, figura, *qualsevol*, subjecte, cine substractiu, cine industrial, Ayn Rand, Ernst Jünger, Giorgio Agamben.

Palabras clave

individuo, figura, *cualsea*, sujeto, cine sustractivo, cine industrial, Ayn Rand, Ernst Jünger, Giorgio Agamben.

Preámbulo: los efectos del texto, el pensamiento y el cine

En *Cine y literatura*, Pere Gimferrer sostiene que las adaptaciones literales de una novela a una película suelen fracasar. Es una tesis solo aparentemente derrotista en un ensayo cuyo objetivo es insistir en la relación entre texto narrativo e imagen (y sonido, al que se alude menos):

[...] cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo —esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador filmico— nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen—, el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector. No reproducir o mimetizar los recursos literarios sino alcanzar, mediante recursos filmicos, un resultado análogo [...]. (Gimferrer, 2012:67)

Dicho de otra manera, el éxito de una adaptación es aproximar los efectos: decir y mostrar lo mismo, o análogo, pero de otro modo (con otros recursos).

En este artículo se ha mantenido la tesis de Gimferrer como premisa. Se considerará que, lo que vale para una novela a propósito de esta observación, vale también para un concepto o una operación del

pensamiento desarrollados textualmente, en este caso una forma de entender el sujeto o el personaje cinematográfico (no se distinguirá entre uno y otro en esta aproximación). Los efectos tratados son las correspondencias entre los recursos cinematográficos utilizados y las implicaciones de estos conceptos: el individuo, según Ayn Rand; la figura (del trabajador), según Ernst Jünger, y el *cualsea*, según Giorgio Agamben (en relación con el cualquiera, de García Calvo). Las películas *The Fountainhead*, de King Vidor; *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl y *L'homme sans nom*, de Wang Bing, servirán de ejemplos de cómo se articulan las imágenes (solo eventualmente se aludirá al sonido) y los conceptos.

Si se ha optado por estas variaciones del sujeto se debe a que el primero, el individuo, subyace en el modo como se representan los personajes en un cine tan en boga (en 2017) como el de los superhéroes y que sintomáticamente se traslada a la producción del cine industrial en general. Es decir, es una postura predominante. Las otras dos alternativas, figura y cualquiera, adoptan una posición distinta —en ocasiones compatible— o abiertamente opuesta.

Individuo: supremacía del yo

La versión cinematográfica de *The Fountainhead* (Vidor, 1949), basada en la novela homónima de Ayn Rand (1943), quiere exhibir la confrontación entre el individualismo radical y el colectivismo (de Estado), la tesis fundamental del texto de origen. El individualismo así concebido, también denominado *selfishness* o egoísmo (Rand, 1964) —concepto debido a Max Stirner— o pone, por un lado, al sujeto creativo, productivo, racional y libre, propio del sistema político de Estados Unidos, frente al colectivo estéril, parásito, salvaje y esclavo, propio de la Rusia estalinista, de la que Rand emigró. Es un argumento que opera por una definición general. Si se aplica, todo lo que no cae dentro de esta categoría definida será, pues, su contrario: todo individuo que espere el cuidado de otros, por ejemplo, será considerado un parásito y así todo parásito deviene estéril, salvaje y esclavo. La virtud suprema de este individuo es la capacidad de

producir (y si no produce, por extensión, es un parásito) y adaptar el mundo a su trabajo (por tanto, el sujeto neutraliza al objeto: el mundo se convierte en un reflejo del individuo), algo que no consiguen los animales:

A plant can obtain its food from the soil in which it grows. An animal has to hunt for it. Man has to produce it [...]. The virtue of *Productiveness* is the recognition of the fact that productive work is the process by which man's mind sustains his life, the process that sets him free of the necessity to adjust himself to his background, as all animals do, and gives him the power to adjust his background to himself. Productive work is [...] his dedication to the goal of reshaping the earth in the image of his value. (*Ibid.*:18-26)

En definitiva, «Man has to be man by choice [...]. That man is a being of self-made wealth, so he is a self-made soul» (*ibid.*:25-27). El individuo se constituye como tal porque piensa sobre sí mismo todo el tiempo, sin descanso.

La historia de *The Fountainhead*, en síntesis, es esta: el arquitecto Howard Roark (Gary Cooper), trasunto de Frank Lloyd Wright, es juzgado por dinamitar una obra propia, el edificio Cortlandt, construido a petición de su antiguo compañero de universidad Peter Keating (Kent Smith), y que resulta modificado sin el consentimiento de Roark por el magnate Ellsworth Toohey (Robert Douglas). Su acción le enemista con su antigua amante, Dominique Francon (Patricia Neal) y su esposo, el periodista Gail Wynard (Raymond Massey), que otrora había defendido las audacias de Roark a través de su periódico *Banner*, pero que en la víspera del juicio se ve obligado de declarar que: «We join the voice of public opinion in declaring that Howard Roark is a dangerous, unprincipled, anti-social type of man. [...]». Así se plantea la pugna judicial entre el individuo que obedece a sus propias normas y una colectividad gregaria y saprofita —situación que es diametralmente opuesta a la que el propio Vidor representó en *Our Daily Bread* (1934)— .



Fig. 1



Fig. 2

Durante el juicio, Roark no acepta ser defendido por un abogado y adoptando la posición de la defensa se erige en el centro del plano (fig. 1), que va a ofrecer algunas modulaciones a lo largo de lo que acabará siendo una arenga: «Thousands of years ago the first man discovered how to make fire», y sentencia: «He was probably burned at the stake, he taught his brothers to light».

«Throughout the centuries, there were men who took first steps down new roads» (fig. 2). El plano general se mostrará solo en dos ocasiones: en este instante y al final, cuando concluya el alegato. El movimiento centrípeto (hacia Roark) se hace evidente con el desplazamiento hacia la izquierda del punto de fuga, lo que desequilibra ese mismo lado del encuadre. Vidor opta por evitar una centralidad estática que además sería análoga al estatismo (entendido como quietud) de los arquitectos conservadores a los que se ataca. El plano cambia: «The great creators, the thinkers, the artists, the scientists, the inventors stood alone against the men of their time. Every new thought was opposed». El efecto del plano-contraplano que sirve para remarcar la confrontación (plano-protagonista, contraplano-enemigos) se mitiga con el encuadre que introduce el jurado en paralelo a Roark (fig. 3a), cuando este afirma, sin duda refiriéndose a sus semejantes, que «no creator was prompted by a desire to please his brothers». La fuga, más acentuada que nunca, insinúa una potencia vertiginosa del discurso que, sin embargo, está sólidamente fijada con la verticalidad del protagonista, que coincide con una de las columnas del estrado. Esta misma colosalidad del sujeto —deudora, aunque más contenida, de la representación de *Citizen Kane* (Welles, 1941)— está presente en una secuencia posterior de la defensa, cuando Roark sostiene que «every horror and destruction came from attempts to force men into a herd of brainless, soulless robots» (fig. 3b), en cuyo primer plano aparecen cuerpos en tinieblas, de espaldas y de perfil, acaso como hombres-fantasma, medio hombres, casi-hombres. Todos estos planos han subrayado de algún modo la dialéctica presente en los trabajos de Rand, acompañando y potenciando el alegato. Hay otros recursos empleados por Vidor más sutiles, en cuanto que el vínculo entre ellos se establece entre planos prácticamente idénticos, significativos solo por una modificación del ángulo. El plano picado (fig. 4a) es extraño, pero puede deducirse su sentido.



Fig. 3a y 3b



Fig. 4a y 4b



Fig. 5a y 5b

Roark ha enumerado las cualidades del genio creador frente a los defectos del parásito: «The creator produces. The parasite loots. The creator's concern is the conquest of nature». Cuando sentencia: «The parasite's concern is the conquest of men. The creator requires independence», aparece el picado. Detrás de él está su obra —sus proyectos, sus ideas—, la misma que ha sido adulterada por Toohey con la pasividad dócil de un segundón como Keating (fig. 5a), que en efecto aparece alineado según este orden de importancia. Este picado tiene ecos en un contrapicado del periodista Wynard (fig. 5b), que pasó de ser un compañero (coincidencia en el ángulo) a un enemigo (divergencia de altura y sentido). El cambio que se manifiesta en el encuadre anterior (fig. 4b) tiene que ver con lo que expresa Roark a continuación: «My ideas are my property. They were taken from me by force, by breach of contract»; por eso las maquetas desaparecen: se ocultan, abruptamente, de la mirada del espectador, porque en justicia pertenecen a otro.

Tras esta exposición, Roark considera que su postura no tiene nada de extraña: «Our country, the noblest country in the history of men was based on the principle of individualism. The principle of man's inalienable rights»; la mención del derecho —natural— de la propiedad, en alusión al axioma del liberalismo clásico (Locke, 2003), sitúa al juez en el centro del encuadre, que debe fallar en atención a principios humanos universales y, más concretamente, estadounidenses. Y esos derechos son: que el trabajo volcado por uno en la naturaleza le pertenece; que aquello que le pertenece a uno puede ser usufructuado, vendido, intercambiado, incluso destruido a discreción: «I designed Cortlandt I made it possible I destroyed it. [...] My building was disfigured at the whim of others who took the benefits of my work and gave me nothing in return». Desde este lado de la ley, que es más acá del derecho natural, sitúa más allá de este a los responsables de la desfiguración del proyecto inicial, y por tanto en un plano próximo al final de la alocución, Toohey, el acusador, aunque sigue mirando hacia la misma dirección que el jurado popular (hacia el protagonista), aparece ahora enfrente del mismo jurado, como si un cambio de viento pudiera transformar el juicio a Roark en uno hacia Toohey, como si su acusación pudiera ser su condena.

La articulación de imágenes de Vidor, como se ha intentado demostrar, representa el individuo fuerte, y establecido esto como principio se

hace más evidente que un concepto puede trasladarse a imágenes cinematográficas desplegando una serie de recursos visuales apoyados en un texto. En adelante se mostrarán dos ejemplos de desindividuación en imágenes y sin diálogo —porque la palabra, al menos provisionalmente, evoca el cuerpo; y el cuerpo, el sujeto—.

Figura: disolución del yo

Triumph des Willens (Riefenstahl, 1935) es un seguimiento de los congresos de Núremberg (4-10 de septiembre, 1934) que el partido nacionalsocialista organizaba anualmente desde 1933 para conmemorar la «victoria» frente a la República de Weimar. Este segundo congreso, que concluye en el estadio del Reichsparteitagsgelände, recibe el significativo nombre de Reichsparteitag der Macht (Congreso del Poder) o Reichsparteitag des Willens (Congreso de la Voluntad), de evocación nietzscheana. El documental propagandístico de Riefenstahl puede insertarse, para facilitar el análisis, en lo que Bill Nichols llamaba «modalidad expositiva»: «El montaje [...] suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal». Asimismo, en este «montaje probatorio [...], los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas» (Nichols, 1997:68). Son, asimismo, documentales «epistemológicos» en el sentido de que «esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y los conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con *una ideología dominante del sentido común*» (*ibid.*:68-69; la cursiva es añadida). Como se verá, lo expositivo de *Triumph des Willens* no pretende, a diferencia del cine de propaganda estadounidense, presentarse como didáctico o estimular el debate político (Girona y Xifra, 2013:515), sino, antes bien, ofrecer un discurso unilateral y expansivo. Es sintomático que tampoco recurra a imágenes de archivo, que en la propaganda estadounidense se utilizan para ofrecer un contrapunto discursivo, o que en la reconstrucción soviética *Padenie dinastii Romanovykh* (*La caída de la dinastía Romanov*, 1927), de Esfir Shub y Lenin, sirven para buscar amparo en la necesidad histórica de la revolución (y por eso el archivo es esencial). Prescindir de toda

mirada al pasado y apoyarse en una construcción visual *ex novo* apunta a la convicción sobre un futuro particular.

En *Triumph des Willens* se despliega el repertorio de lo que Bordwell y Thompson (2010:102-141) llaman «sistemas formales no narrativos». No se conduce por las clásicas nociones de teoría narrativa, válida para guiones cinematográficos, de la historia y la trama¹ sino, sobre todo, por tres elementos: el despliegue técnico (treinta cámaras y 150 operarios, además de grúas, poleas...), los planos (aéreos, generales, detalle...) y el montaje. La orquestación de estos tres elementos trabaja hacia una dirección que, para simplificar, puede designarse como ideológica, pero que no debe entenderse aquí como «falsa conciencia» sino como una reproducción de un modo de organizar lo político y el mundo. La catalogación de Bordwell y Thompson, que se describirá someramente, ayuda a entender cómo operan los recursos cinematográficos.

Estas formas (sistemas) son cuatro. En primer lugar, la forma «categórica» distribuye la información de la película centrándose en agrupaciones de elementos o individuos relacionadas con un tema —o categoría—. Por ejemplo, un documental sobre la «colectividad» mostrará a esta caminando, en un plano general, y a sus individuos en planos cortos, según el orden (de lo general a lo particular o viceversa, con variaciones) que quiera darse. *Triumph des Willens* especifica —mediante rotulación, pero también mediante puesta en escena— los grupos encuadrados en cada plano; por ejemplo, los agricultores, en bloque y separados, y sus ofrendas. En segundo lugar, la forma «retórica», que tiene por objeto la persuasión, esto es, transformar con argumentos una opinión; estos argumentos, por descontado, pueden ser visuales, como las sobrepresiones emocionales —simbología nacionalsocialista, marchas militares o el firmamento—, así como la aprobación masiva y la fe en un sistema político mediante planos generales de multitudes encuadradas, lo que, como subargumento, es también un modo de proclamar el orden benéfico de un régimen en particular. *Triumph des Willens*, por lo demás, está jalonada de discursos del

1 «La història [o fàbula] és un conjunt de motius en la seva successió cronològica i de causa a efecte, mentre que la trama és el conjunt dels mateixos motius en la successió en què apareixen [...]» (Tomasevski, en Sullà, 1994:18-19).

NSDAP. En tercer lugar, la forma «abstracta», que Bordwell y Thompson subsumen vagamente a otras formas —porque estas otras formas se sirven de ella para subrayar su propósito—: lo abstracto es una organización de las imágenes según «rasgos puramente visuales»; por ejemplo, la campana de una trompeta y el parche de un tambor, ambos circulares (fig. 6a y 6b), en encuadres sucesivos. Finalmente, la forma «asociativa», que consiste en agrupar elementos para establecer vínculos de paralelismo o de divergencia a través de las yuxtaposiciones. Parece evidente que este modo de descomponer la imagen se sirve de los procesos de la forma anterior, lo que hace inevitable que se den casos de abstracción y asociación de, por ejemplo, una multitud de trabajadores y el ejército (fig. 7a y 7b), cuyo paso unánime y ordenado es equivalente al avance de la técnica militar (carros de combate en otros planos).



Fig. 6a y 6b



Fig. 7a y 7b

Que *Triumph des Willens* despliegue todos los sistemas formales no narrativos de Bordwell y Thompson significa que, reduciendo lo narrativo al mínimo —a una cronología que culmina con un mitin masivo—, guiado convencionalmente por personajes, el documental puede ser analizado desde concepciones antisubjetivas. Hay una serie de consideraciones detrás que pueden asomar a la superficie.

Las teorías que defendían el totalitarismo planteaban la necesidad de eliminar las divergencias políticas propias del sistema parlamentario, que, según esta perspectiva, habían convertido las estructuras estatales en una forma hueca a disposición de los criterios de la burguesía y de los partidos, lo que redundaba en una administración inoperante. Para Carl Schmitt (2014), esta perspectiva «instrumental» trata de generar una situación de paz para que la burguesía pueda comerciar, lo que no obstante es una contradicción política porque niega los principios unitarios del Estado, que no puede tolerar la divergencia a riesgo de aceptar en su interior la semilla de su disolución. Por tanto, lo político se caracteriza por la dualidad amigo-enemigo y se resuelve en el asentamiento de la unanimidad frente a la divergencia. El presupuesto democrático de formar un orden político consensual da paso al presupuesto totalitario de no tolerar la diferencia. De hecho, Schmitt (2003) considera que la separación entre esferas pública y privada es también disolvente por cuanto permite divergencias íntimas, espirituales. Esta antisubjetividad se expresa en los planos aéreos de *Triumph des Willens*, en virtud de la integración de las partes (el individuo) en un sistema (el III Reich) que genera una imagen de la totalidad, representada incluso como una geometrización de lo social (fig. 8a y 8b) y del espacio no muy distinta de la promovida por las vanguardias históricas, que a la postre tenían como objetivo generar no solo un arte nuevo, sino una realidad nueva (Groys, 2008).

Si, para Schmitt, el disenso debe superarse en favor del Estado, para Jünger (2003) el Estado está en vías de superación por la unanimidad de lo que él llama figura (*Gestalt*) del trabajador, y que es presentado como un titán, un hijo de los dioses que declara la guerra a sus padres —superiores a quienes debe la vida— para heredar la tierra, del mismo modo que el trabajador pone en la picota el poder del burgués —a quien debe la existencia— por medio de la movilización total de la técnica. Esta caracterización mítica consueña solo tangencialmente con

la épica del NSDAP, de carácter folklórico —el tema del río nutricio, el Danubio, aparece en el trabajo de Riefenstahl—, en tanto que para Jünger todos estos elementos heredados del romanticismo serían anacronismos, fases anteriores al dominio del trabajador.

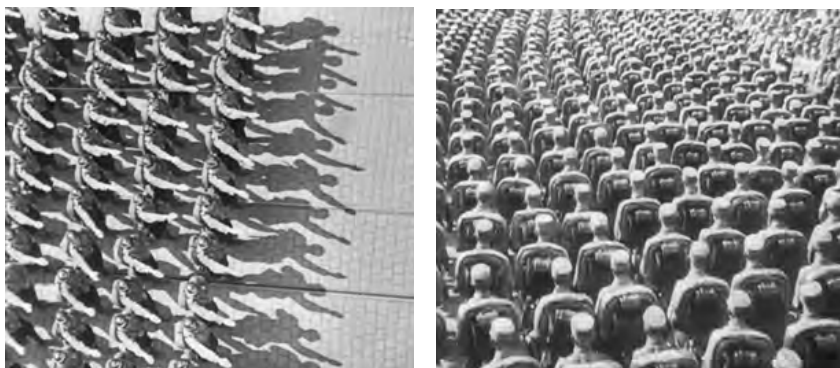


Fig. 8a y 8b

Los libros de Schmitt y Jünger son de 1932, y su diagnóstico es hasta cierto punto complementario, pero la metodología con la que intentan abandonar la democracia parlamentaria es distinta. El análisis de Schmitt quiere fijar un esquema causal: unas fuerzas entran en conflicto con otras y el resultado es la imposición de una de las partes. De aquella ley de la polaridad política (amigo-enemigo) y dados unos hechos (aparición de elementos disolventes, por ejemplo), se deducen unos efectos (la confrontación). Jünger, por el contrario, opone una dialéctica de sello e impronta (*op. cit.*:38), esto es, la adecuación o inadecuación del mundo a un esquema general, denominado «la movilización total del mundo por la técnica» y puesta en marcha por la figura del trabajador. Se llama figura, pues, a esta noción que domina el mundo o lo destruye, o por mejor decir, que destruye el mundo para dominarlo, de ahí que, en apariencia, la movilización del trabajador sea vista como puro caos por parte del burgués, porque expulsa todo aquello que no entra en su dominio. Irónicamente, más que la fortaleza de un titán, lo que evoca el trabajador es la personalidad de un bandido como Procusto, muerto

a manos de Teseo. Su tono admonitorio de filosofía épica subraya las imágenes de Leni Riefenstahl:

La superficie de la Tierra se encuentra recubierta de cascotes de imágenes que han sido derribadas. Estamos asistiendo al espectáculo de un hundimiento que no admite otro parangón que el de las catástrofes geológicas [...]. En un espacio del que ha quedado barrido hasta los últimos confines todo dominio real y efectivo, la voluntad de poder se halla atomizada. Sin embargo, la edad de las masas y de las fábricas representa la fragua gigantesca de las armas del *imperium* que está surgiendo. Vistos desde él, todos los hundimientos aparecen como algo querido, como una preparación. (*Ibid.*:79)

En la figura del trabajador caben también, como sus momentos, el obrerismo y la masa, pero también la dictadura —todos ellos son respuestas y contrapartes todavía «burguesas» a los acontecimientos inexorables de la movilización total—; es decir, el descubrimiento del destino del hombre como figura significa que el individuo particular se ofrenda a sí mismo como víctima sacrificial —otro teórico del fascismo, Julius Evola (2006), afirmará lo mismo: la guerra y la muerte son trascendentes o no son—. Se comprende, de este modo, por qué Jünger afirma que la figura es más que la suma de las partes: más que la suma de sujetos, que hacen una muchedumbre, más que la muchedumbre, que no conoce su inexorabilidad: el sello de la impronta que dejan en el mundo. Para Jünger:

[el trabajo] no es [...] actividad en general, sino que es la expresión de un ser especial que intenta llenar su espacio propio, henchir su tiempo propio, cumplir sus leyes propias. De ahí que el trabajo no conozca nada que se le oponga fuera de sí, no conozca ninguna antítesis. (*Op. cit.*:90)

Como las grandes colmenas, el «movimiento de avance [del trabajador] no está ya sujeto al arbitrio de cada cual, sino a una disciplina automática» (*ibid.*:100), de modo que «ahora la libertad consiste en el grado en que en la existencia de esa persona singular se expresa la totalidad del mundo en que ella está integrada. Con eso queda dada la

identidad de la libertad y la obediencia» (*ibid.*:143), porque, de hecho, «el *ethos* del trabajador consiste en servir limpiamente al aparato. No tiene que pensar nada; no posee una visión general del plan» (*ibid.*:290). Por su lado, «[l]a técnica, esto es, la movilización del mundo por la figura del trabajador, es la destructora de toda fe en general [...]. En los sitios donde surgen símbolos técnicos el espacio se vacía de todas las fuerzas de índole diferente» (*ibid.*:152); una técnica que no es vista como «progreso», sino como «dominio» (*ibid.*:155). Existen, pues, dos polos: lo humano y la técnica: «se da una conexión profunda entre la aparición de unos medios nuevos y la aparición simultánea de unos hombres nuevos» (*ibid.*:124) que tiende a una «construcción orgánica» (*ibid.*:165) que los integre —la locución es voluntariamente paradójica—, es decir, se produce «el relevo de un espacio dinámico y revolucionario por un espacio estático y sumamente ordenado» (*ibid.*:165), cuando la movilización total se haya consumado.

La crisis de lo individual por su inadecuación con la figura y las formas no narrativas de Riefenstahl son procesos de abstracción que enajenan lo material de su inmediatez —cuya comprensión debe ahora postergarse para buscar un sentido que se le escapa— y que obstruyen el paso a cualquier interioridad subjetiva en favor de una dinámica externa e implacable. Así se justifica tal crisis. Esta desaparición del individuo en la figura, pues, puede entenderse como paralela a la reducción de lo humano en lo abstracto (líneas contrapuestas, geometrías grandiosas, miniaturización y ampliación, etc.) obedeciendo a una voluntad de la forma (*formville*) que Wilhelm Wörringer había llamado precisamente «abstracción» (1987). La abstracción es un fenómeno opuesto a la «empatía»; aquella aboga por lo inorgánico, esta por lo orgánico — que aquí no tiene el mismo sentido que en Jünger—; aquella por lo geométrico, esta por lo representacional; aquella por lo estable, esta por lo móvil. No es una contradicción: la figura es la movilización que tiende a realizarse totalmente, esto es, la figura es aquello estable en la movilización; la geometría en el montaje es la búsqueda de los elementos constantes en la imagen, su reducción a relaciones inmateriales. En toda abstracción hay empatía, y viceversa, pero se trata de voluntades en tensión. De hecho, Bordwell y Thompson observan que la belleza de *Olympia* (Riefenstahl, 1938) radica en esta mirada abstracta sobre el cuerpo humano (*op. cit.*:105 y ss.). Asimismo, la abstracción es también

trascendental, frente a lo humano, orgánico y móvil, que es inmanente. Por eso Wörringer señala que en periodos religiosos las representaciones artísticas han sido abstractas. El arte de las vanguardias históricas, sobre el papel profundamente laico y abstracto al mismo tiempo, estaba movido, según las anotaciones de los propios artistas, por sentimientos religiosos (*cf.* Kandinsky, 1996 y Mondrian, 2007). Cuando Jünger observa que la libertad subjetiva queda vencida por el destino y que este traerá la consecución de la estabilidad imperial, no hace otra cosa que un salto de fe, dejarse arrastrar por un sentimiento religioso. Y Riefenstahl ofrece la escenografía totalitaria de un ritual con ofrendas nocturnas o movimientos coreográficos de aquello que Kracauer llamaba «ornamento de la masa» (2006):

[E]n la erección de un edificio, lo que importa es el formato de las piedras y su cantidad. Es la masa lo que se pone en juego. Sólo en cuanto que miembros de la masa, y no como individuos que creen estar formados de dentro a afuera, son los seres humanos fracciones de una figura.

Triumph des Willens es una representación fiel, a pesar de los anacronismos —de los *topoi* románticos, del líder y los discursos grandilocuentes—, del trabajador, la movilización total y la construcción orgánica (fig. 9a y 9b).

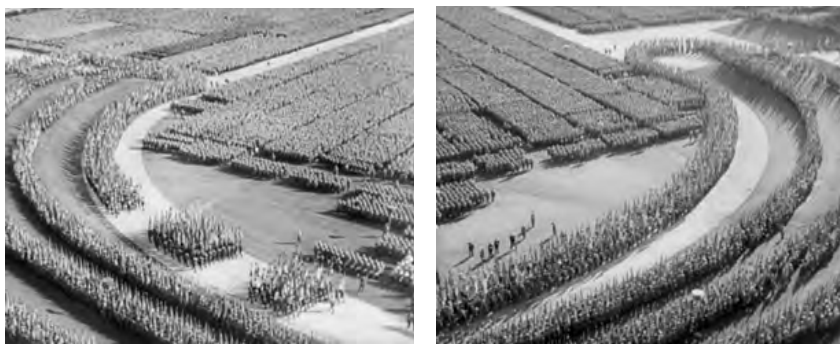


Fig. 9a y 9b

«Cualsea»: que se muestra tal-como-es

L'homme sans nom parece un elemento expulsado, excéntrico, de otra película de Wang Bing, el documental *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2003), que «utiliza las fábricas», «monumentos del trabajo», «como metonimia del desmoronamiento de la China comunista [...]». Como los viejos espacios industriales, las ruinas del comunismo se han transformado en los restos arqueológicos de un sistema de vida condenada a morir», o, también, en «espacios fantasmales» (Quintana, 2011:154) que han dejado de ser lo que eran. Y esto es importante para comprender la naturaleza de lo que se muestra en aquel documental. La China productivista, el régimen eterno y cerrado, muere, se descompone. Los espacios consagrados a la producción y a la utilidad, cuando dejan de producir, no son nada, se convierten en cementerios de lo anodino y lo inútil que son al mismo tiempo arquitecturas abstractas por carecer de sentido, por no ser mucho más que un plano y un proyecto abortado. Los sujetos que están en el régimen, en la producción, son solo sujetos en virtud de su pertenencia al régimen; de lo contrario, se convierten en espectros. Una forma de identidad los define como tales: como trabajador, como minero, como miembro del Partido Comunista chino. La tragedia tiene que ver con la «rotura»:

Uno no es uno, uno está mal hecho, uno está roto. Pero esa rotura está tapada, porque cada uno está obligado a creer que sí es uno [...]. La rotura consiste [...] en que viene algo, sucede algo, y destapa, revela la rotura o la contradicción que hay en uno, que uno no era uno, que eso era mentira. (García Calvo, 2000:47)

Al contrario de lo que afirma la literatura de autoayuda, esta caída en la no-identidad, en el no ser uno, no redundaría en la exigencia del uno verdadero, sino en la revelación de lo no-uno, y como tal de la unidad se da paso al embrollo, al caos, allí donde antes había orden y pulcritud existencial. Se deduce que la rotura, lo constitutivo de la tragedia — porque el destino, el azar, etc., solo son relevantes en la medida en que revelan la rotura— será más sonada y la herida más sangrante cuando ese uno es grandioso: un rey o un emperador, pero también un trabajador de la China comunista, integrado en una entidad metafísica,

de ahí que García Calvo considere que esta unidad es también una *hybris*, un desafío, un desmán; es la arrogancia. Por tanto, al revés de lo que pretendía Jünger, la figura de titán del trabajador, aunque pueda escaparse de la idea decimonónica de sujeto estable, no deja de ser otro modo de configurarlo como una entidad fuerte.

La persona, en la caída, se quita la máscara: la *dramatis personae* era el listado de personajes en el teatro y la máscara era aquello que afirmaba su identidad, porque además, efectivamente, el actor estaba cubierto por una. Así la persona deja de ser quien es y deviene un «cualquiera» (*ibid.*:53) que afirma un yo sin género, ni nombre ni clases. En la tragedia se reservaba este espacio a una figura necesaria, al decir de Aristóteles en la *Poética*, inextricable con la peripecia: la anagnórisis (ἀναγνώρισις), el reconocimiento.

[...] una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o enemistad de los predestinados a buena o mala ventura [...]. Y puesto que el reconocimiento lo es de las personas, se dan casos en que lo es simplemente de una por otra, cuando consta claramente quién es una de ellas, y otros en que es preciso doble conocimiento. (1452a-1452b)

Es el caso de, por ejemplo, el reconocimiento de Edipo de su boda con su propia madre, Yocasta, y el asesinato de su padre, Layo, motivos por los que decide arrancarse los ojos ante el horror de no ser quien era (Sófocles, 1982) y haber actuado de manera *impropia*. O el de *La gitanilla* (Cervantes, 2005), una criada de una venta que descubre ser hija de unos aristócratas, raptada después por cíngaros, así que celebra su noble cuna anunciando la boda que pondrá fin a una vida *impropia*. Con estos ejemplos se muestran dos fortunas distintas.

No os diré, pues, quien es el que se alegra, el que llora al mismo tiempo, pero desde luego lo que podría asegurar es que no es el Yo, que no soy yo en cuanto ser real, sino que tiene que ser alguien que no conocemos; tiene que ser yo, es decir, el desconocido. Yo, que es cualquiera, y que, por tanto, no se sabe quién es. [...] Si alguien en el público se alegra y hasta llora al mismo tiempo, en lugar de ser personas reales, es yo, el común, el desconocido. (García Calvo, *op. cit.*:55)

La anagnórisis implica el reconocimiento de que lo que se era, no era; uno descubre que no es quien es, y en ese intersticio se convierte en un cualquiera. El paso de la ignorancia al conocimiento significa que uno ignora que es un cualquiera y por eso con la anagnórisis llega a reconocer el desastre que compone su yo. La alegría de la gitanilla es no ser una esclava, el horror de Edipo es no ser un rey legítimo, y de este modo se produce la liberación ambivalente de su identidad y de la consciencia unitaria de ser. En este intersticio habita el hombre desnombrado, *l'homme sans nom* (*Man with no Name*, en inglés, que tiene el acierto de no utilizar el artículo).



Fig. 10a y 10b

Wang Bing comenzó a filmar en 2007 y en 2008 presentó 50 minutos de grabación, en el Centro Georges Pompidou, la mitad de la película, que fue proyectada un año después, ya finalizada, en la Galería Chantal Crousel. El modo de exhibición en un museo cuestiona las llamadas de atención permanentes de un personaje como el de Roark porque la posición del espectador es «descentrada», es decir, puede salir y entrar de la obra a discreción o accidentalmente y no perderse por ello una lectura plausible. Esto no significa que *L'homme sans nom* no tenga una coherencia —una progresión o, si se quiere, una narrativa—, sino que un fragmento es suficiente para comprender lo que se está viendo: lo que García Calvo llamaba un *cualquiera*, o lo que Agamben (1996) llama *qualunque* (*cualsea*, en la edición citada: se mantendrá el criterio para evitar confusiones con el concepto anterior). Como en *Tie Xi Qu*:

West of the Tracks, la estructura interna de los planos no tiene por qué resolver la acción que se está viendo, aunque existen, en *L'homme sans nom*, elementos de continuidad externa, como el paso del tiempo a través de la metonimia del cultivo (fig. 10a y 10b) en relación con las estaciones del año.

El *cualsea* recoge leña y se prepara la comida, acaso haciendo fuego con aquella leña, y se la come, y rotura los campos y recoge la siembra, y vuelve a comer en su guarida, y refuerza el adobe de los muros de una casa —en la que no se cobija—, y de este modo las acciones se van sucediendo como una larga oración coordinada que no da un significado global al mero acontecer. Las acciones, de hecho, quedan truncadas y si concluyen es porque puede imaginarse que tal hecho ocurre en la elipsis: la roturación del campo da paso a un paisaje verde; el *cualsea*, asimismo, articula las imágenes, porque todo aquello que crece o falta se entiende que ha sido germinado o elaborado, y consumido o utilizado por él. El *cualsea* es anónimo, literalmente, porque no tiene nombre, y aunque nada ocurra fuera de él —incluso algunos elementos refuerzan este centro de gravedad de su ser: planos de la cueva desde el exterior o dentro de ella, donde se protege, ocupan unos 35 minutos de los 93 del metraje, una tercera parte (figura 11)—, sigue siendo un *cualsea* por la ruptura de la continuidad y al no exigir la atención del espectador; por la caída del sentido, puesto que ni empieza ni concluye nada, ni dentro de los planos ni fuera de ellos siguiendo un orden narrativo (pasa el tiempo, pero no acaba el tiempo); porque no pertenece a ninguna clase de hombres, en cuanto que nada se sabe de él en su soledad y su autonomía, que no lo vinculan a los otros hombres —se oyen bocinas a la hora y cuarto de metraje— ni a las identidades colectivas —el régimen comunista ha desaparecido. Wang Bing empieza la película con un plano general de una casa en medio de la llanura, y sin embargo el *cualsea* no vive allí, sino en aquella cueva que debe de estar en alguna parte de la derecha del encuadre. El desplazamiento por el espacio colindante es fragmentario. Este primer plano no es sino irónico: esta es la casa, pero no la del *cualsea* (¿es solo una casa cualquiera?). Instaurado el lugar, Wang Bing lo fragmenta con planos-secuencia que nunca acaban de componer un entorno familiar, indistinto también por su aridez. No es un ejercicio tan sistemático como el de Lisandro Alonso en *Fantasma* (2006) o el de Tsai-Ming Liang en *Bu San* (*Good Bye*,

Dragon Inn) (2003), que cortan espacios definidos, incluso habituados por sus personajes, como si fueran laberintos inconexos, pero insiste en fragmentar el territorio: estas muestras del llamado *cinéma soustractif* (sustractivo, que puede entenderse como contrario del acumulativo o incluso del abstractivo) abandonan la retórica del plano-contraplano del cine de Hollywood, y que en *The Fountainhead* era un modo de insistir en la dialéctica individuo-colectivo (subrayando el discurso de Roark), para extrañar el espacio —negarlo o negligirlo, en ocasiones, o subrayarlo y espesarlo, en otras— sirviéndose de la tecnología digital, que permite acumular material filmado y trasladar el peso de la película del guion a la improvisación, y de la filmación a la edición: la coherencia espacial se disgrega cuando lo importante pasa a ser el seguimiento del hombre sin nombre, su movimiento cotidiano. Al decir de Quintana:

[I]a ligereza ha servido para disminuir la sensación de respeto que provocaba la presencia del objetivo y ha permitido atrapar la espontaneidad de la vida en directo [...], el uso de cámaras ligeras puede confundirse con el uso de cámaras de uso doméstico [...]. Todos estos factores han provocado una importante ruptura en el ritual fílmico y han convertido el dispositivo en un elemento integrado en el espacio de rodaje [...]. El bajo coste del material permite rodar más imágenes y durante más tiempo, sin necesidad de pensar detalladamente en el significado de cada toma, ni en el ahorro de material en el proceso de producción. El material en bruto ha aumentado considerablemente y el trabajo de selección llevado a cabo durante el montaje se ha convertido en un ejercicio de búsqueda de la esencialidad de las imágenes que ya han sido capturadas. (*Op. cit.*:141-147)

Como señala Quintana, el cine digital se encuentra en una disyuntiva: o el construccionismo, cuyo mayor representante es la industria de Hollywood, o una nueva forma de realismo que trata de intervenir lo menos posible en lo filmado. La primera opción apenas interesa para lo que se trata aquí, pero son paradigmáticos, por contraste, casos como *Terminator 2* (Cameron, 1991) y *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) —primeros hitos de las CGI (Computer-Generated Imagery)—, *Toy Story* (Lasseter, 1995) —primer largometraje realizado íntegramente

por ordenador— y el cine de Pixar por extensión; *Avatar* (Cameron, 2009) y todo el cine de superhéroes. La segunda opción está relacionada con aquello que posibilitan los nuevos medios, más baratos y de almacenamiento indefinido, que, paradójicamente, reivindican una nueva forma de realismo:

la obra como producto engarzado con el mundo. En el cine moderno la película no puede partir de ideas preestablecidas ni del poder de la imaginación, sino del modo como la propia realidad es susceptible de revelarse. La obra surge de la tensión que se establece entre un mundo prefijado —el guion, la ficción— y el propio acto de rodaje. (*Ibid.*:135)



Fig. 11

Lo digital no es un mero cambio de textura o una transposición de la película al ordenador, sino una fase crítica que exige replantear el cine o, al menos, sus márgenes, para tratar de comprender la repercusión de estas transformaciones. Que se pueda prescindir de una planificación

estricta o del llamado guión de hierro de Hollywood facilita estas nuevas formas de subjetividad que están presentes en películas como *L'homme sans nom*. Es una novedad insoslayable: el dejar emerger la vida *tal cual aparece* (y así es como Agamben encuentra el *cualsea*: como el aparecer tal-cual). Esto significa que las fronteras entre documental y ficción se borran, porque por un lado los actores de ficción, para interpretar, obedecen menos a un guión que al proceso de filmación, y porque el individuo que quiere retratarse sabe que está frente a una cámara y se impone una actitud concreta para hacerse presente. Como señala Gimferrer:

[c]ualquier intento de cine documental en el que la cámara no se limite a filmar el comportamiento cotidiano de las personas, sino que incite a éstas a vivir para la filmación unos momentos precisos de su existencia, esto es, las incite, en cierto modo, a vivir para el rodaje, y no simplemente a ser rodados porque viven, se situará en este terreno ambiguo. (*Op. cit.*:135-136)

El conocido ejemplo de *Chronique d'un été* (Morin y Rouch, 1961) explica un camino de dos direcciones: una serie de personas responden a unas preguntas, primero, y después se observan en la pantalla para valorar cómo se han expresado, qué han explicado y si pueden reconocerse. Entran y salen, pues, del documental, e incluso cuando salen son reabsorbidos. En la película *El cant dels ocells* (Serra, 2008), tres reyes magos con aspecto de campesinos son dirigidos por Albert Serra mediante indicaciones disparatadas; de este modo los movimientos se vuelven erráticos y obra algo así como «el milagro» del film, en palabras del director. Sobre esta base de ficción bíblica se añade una pátina de realismo rural y surrealismo. Más significativo aún es el caso de, en primer lugar, *On the Bowery* (Rogosin, 1957), documental en el que Ray Salyer se interpreta a sí mismo siguiendo un guión, después de que el director considerara que la realidad cruda no era suficientemente real y, habiendo filmado el barrio con una cámara oculta, prefirió definir las líneas generales de la película para forzar la verdad a salir de su madriguera. Y, en segundo lugar, *La libertad* (Alonso, 2001), que presenta la vida de Misael, cuyo carácter no se desarrolla como una entidad psicológica, sino en el devenir de las acciones: talar árboles y mercadear;

o en los hábitos cotidianos, como cenar a la lumbre del fuego —este acto abre y cierra la película, esbozando una repetición—. En *L'homme sans nom*, por lo demás, Bing ni siquiera se preocupa por hacer desaparecer el dispositivo cinematográfico, lo que confirma la observación de Gimferrer en cuanto que la vivencia mostrada es una vivencia para la cámara, y de este modo se inserta un nivel de autorreferencialidad que enturbia —característico de la modernidad— la posibilidad de producir imágenes puras de verdad, para, al contrario, insistir en la verdad de las imágenes impuras. En algunos planos, el *cualsea* mira hacia la cámara y en otras Wang Bing proyecta su sombra sobre el suelo (fig. 12). En esta encrucijada permanente el *cinéma soustractif* abre una brecha: un nuevo realismo concebido a partir de un modelo que abandona el sistema «invisible» de Hollywood y de la novela decimonónica para ahondar en los límites de la representación, o dicho al revés, una estética sobre el límite de lo real o sobre la crisis de lo real.²



Fig. 12

- 2 Inversión —y expresión— feliz de Ernesto Sábato (1963): «no hay una crisis del arte, sino un arte de la crisis».

La diferencia ontológica de los personajes del cine industrial y este otro cine —y el de Wang Bing en particular— es evidente: de un diseño de producción definido incluso por estudios de mercado, que contempla desde los rasgos fenotípicos a la psicología —prosopografía y etopeya, según la narratología—, diseño en el que se mezclan consideraciones de piel o raza según la necesidad de representar modelos de sociedad concretos y, al mismo tiempo, la adición de actores profesionales, más o menos conocidos del *star system*, que cumplen con un perfil fijo o que se les reconoce dentro del personaje representado —lo que difumina la frontera entre actor y personaje y hace del cine, cada vez más, un carrusel de cameos—; se pasa a una ausencia de toda premeditación, de diseño, esto es, a un *dejar hacer* a un personaje anónimo, cuando no un actor *amateur*, sea lo que sea aquello que esté haciendo; un mostrar su *cualseidad*, un *ser así* solo modificado en la edición, entendida como recorte, síntesis.

No es nada inocente que la película se llame *L'homme sans nom*. No tener nombre no significa no-ser nada, pero no no-ser nada no significa tener una identidad. Agamben recuerda que, para Aristóteles, la relación entre la idea y los fenómenos es de sinonimia y homonimia. Sinónimos, porque significan lo mismo y tienen el mismo nombre en cuanto que participan de una idea común. Este hombre es hombre en cuanto que pertenece a esta clase. Pero homónimos, porque tienen el mismo nombre pero distinta definición, es decir, este hombre no es el hombre de la idea o de la clase. Es, pues, hombre, y no es hombre al mismo tiempo:

Esto respecto de lo que el sinónimo es homónimo, no es ni un objeto ni un concepto, sino que es su tener-nombre, su misma pertenencia o su ser-en-el-lenguaje. Esto no puede ser a su vez nominado, ni mostrado, sino sólo retomado a través de un movimiento anafórico. De ahí el principio —decisivo, pero raramente tematizado como tal— por el cual la idea no tiene nombre propio, sino que se expresa únicamente a través de la anáfora *auto*: la idea de una cosa es la cosa misma. Esta anónima homonimia es la idea. Pero, por esto mismo, la idea instituye el homónimo como cualsea. [...] [*Cualsea*] significa, con más precisión esto que, manteniéndose en una simple homonimia, en el puro ser-dicho, justo y sólo por eso

es innumerable: el ser-en el lenguaje de lo no-lingüístico. Lo que permanece aquí sin nombre es el ser nominado, el nombre mismo (*nomen innominabile*); sustraído a la autoridad de la lengua es sólo el ser-en-el-lenguaje. [...] [E]l nombre, en cuanto nombra una cosa, no es sino la cosa en cuanto está nombrada por el nombre. (Agamben, *op. cit.*:48-49)

Nombrar es nombrar la cosa nombrada, afirma Agamben, por eso el ser tal-cual (el cualquiera, el *cualsea*) brota sin nombre. *L'homme sans nom* presiona sobre esta línea entre el lenguaje y el no-lenguaje e instaura esos largos silencios en los que la palabra quiere desplazarse y desaparecer, en los que lo visible se presenta como-es (como hecho), y este como-es no puede apelar nunca a lo que debería-ser (como deseo), o dicho de otro modo, no apela a una verdad última, al hombre (en este caso, reenviaría a la *esencia*), sino «al tener lugar» (*ibid.*:18): «la singularidad no es aquí una extrema determinación del ser, sino un desflecarse o un indeterminarse de sus límites: un paradójico individuarse por indeterminación» (*ibid.*:38), y añade: «Este imperceptible temblor de lo finito, que indetermina sus límites y lo hace capaz de confundirse, de hacerse *cualsea*, es el pequeño desplazamiento que toda cosa debería cumplir en el mundo mesiánico». «El ser que viene es el ser *cualsea*», comienza y concluye Agamben.

Conclusión: apuntes sobre los márgenes

El presente artículo ha querido mostrar tres concepciones distintas del sujeto y su entrelazamiento con las formas cinematográficas. El propósito es muy limitado: aproximarse desde los márgenes al individuo que, con las formulaciones de Rand y el cine industrial contemporáneo, ha alcanzado su máxima cota de difusión y popularidad, y que pese a sus cambios (superficiales, como una piel intercambiable), los vínculos con la imagen y la narración que propone han sido persistentes. Por supuesto, se está muy lejos de querer afirmar que todo personaje de Hollywood es siempre una variación de lo mismo, pero en aras de la sencillez los ejemplos rememorados se consideran programáticos. Se afirma, en fin, que este sujeto no puede confundirse con el hombre

(entendido como género humano), que no es el único hombre, y que el sujeto que esté dado como presupuesto da lugar a una serie de articulaciones con lo mostrado. No es baladí la distinción entre sujeto y hombre —escritos aquí en mayúscula para no confundirlos con lo particular—, pues:

[e]stamos modelados por una cultura en la cual somos formados y dentro de la cual nos (auto)transformamos, en tanto que *sujetos*, mediante prácticas y discursos en los que el término «*hombre*» [...] funciona como ideal regulador. Es en la medida en que se persigue la realización de las fuerzas esenciales de ese «*hombre*» como se determinan históricamente aquellas de las fuerzas esenciales a cuya realización podemos y debemos aspirar como *sujetos* de un tiempo dado y de la red institucional en la que estamos ubicados. (Morey, 1987:152; la cursiva es añadida)

Los sujetos recuperados para este artículo se manifiestan cada uno como individuo, figura o *cualsea*, atendiendo a las consideraciones explicitadas en el texto, pero no pueden ni deben confundirse con un sujeto esencial, con el hombre, a riesgo de blanquear los modos de relacionarse con el mundo y con los otros. Los personajes que se explicitan como individuos (o, para recordarlo una vez más, como individualistas) se relacionan con un exterior entendido como mero instrumento o mera ilusión de un sujeto omniabarcante. Pero para salir de esta concepción se puede caer en concreciones como la figura, propia de estados totalitarios. Los márgenes dan cuenta de múltiples huidas de este solipsismo y de esta totalización, abiertas, en cualquier caso, a la incertidumbre.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene*, Valencia: Pre-Textos, 1996.
Aristóteles, *Poética*, México D. F.: UNAM, 1946.
Bordwell, David; Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 2010.
Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Barcelona: Crítica, 2005.
Evola, Julius, *Metafísica de la guerra*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2006.

- Fiant, Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, París: PUV, 2014.
- Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona: Austral, 2012.
- Groys, Boris, *Obra de Arte Total Stalin*, Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Jünger, Ernst, *El trabajador: dominio y figura*, Barcelona: Tusquets, 1993.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Kracauer, Siegfried, *Estética sin territorio*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006.
- Locke, John, *Segundo tratado sobre el gobierno civil*, Madrid: Alianza, 2003.
- Morey, Miguel, *El hombre como argumento*, Barcelona: Anthropos, 1987.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Quintana, Àngel, *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*, Barcelona: Acantilado, 2011.
- Rand, Ayn, *The Fountainhead*, New York: Penguin, 1993.
- Rand, Ayn, *The Virtue of Selfishness*, New Jersey: New American Library, 1964.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Aguilar, 1963.
- Schmitt, Carl, *El concepto de lo político*, Madrid: Alianza, 2014.
- Schmitt, Carl, *El Leviathan en la teoría del Estado de Tomas Hobbes*, Granada: Comares, 2003.
- Sófocles, *Edipo rey*, Madrid: Lucina, 1982.
- Sullà, Enric, *Poètica de la narració*, Barcelona: Empúries, 1994.
- Wörringer, Wilhelm, *Abstracció i empatia. Una contribució a la psicologia de l'estil*, Barcelona: Edicions 62, 1987.

Artículos

- García Calvo, Agustín, «La rotura del sujeto. Acerca de la Tragedia», *Archipiélago*, n.º 42, 2000.
- Girona, Ramon; Xifra, Jordi, «Inside Nazi Germany and PR war films in America», *Public Relations Review*, n.º 39, 2014.

Videografía

- Alonso, Lisandro, *Fantasma*, Argentina [largometraje], 2006.
- Alonso, Lisandro, *La libertad*, Argentina [largometraje], 2001.
- Bing, Wang, *L'homme sans nom*, China [documental], 2009.
- Bing, Wang, *Tie Xi Qu: West of the Tracks*, China [documental], 2003.
- Cameron, James, *Avatar*, Estados Unidos [largometraje], 2009.
- Cameron, James, *Terminator 2: Judgment Day*, Estados Unidos [largometraje], 1991.
- Ming-Liang, Tsai, *Bu San (Good Bye, Dragon Inn)*, Taiwán [largometraje], 2003.

Morin, Edgar; Rouch, Jean, *Chronique d'un été*, Francia [documental], 1961.
Riefenstahl, Leni, *Triumph des Willens*, Alemania [documental], 1935.
Riefenstahl, Leni, *Olympia*, Alemania [documental], 1938.
Serra, Albert, *El cant dels ocells*, España [largometraje], 2008.
Shub, Esfir, *Padenie dinastii Romanovykh*, Unión Soviética [documental], 1927.
Spielberg, Steven, *Jurassic Park*, Estados Unidos [largometraje], 1993.
Vidor, King, *Our Daily Bread*, Estados Unidos [largometraje], 1934.
Vidor, King, *The Fountainhead*, Estados Unidos [largometraje], 1949.
Welles, Orson, *Citizen Kane*, Estados Unidos [largometraje], 1941.