

//ABEL GANCE Y LAS POSIBILIDADES DE LA
EXPERIENCIA ESTÉTICA DESPUÉS DE LA GRAN
GUERRA. CONSTELACIONES CULTURALES Y ARTÍSTICAS
EN TORNO A TRES FILMS: J'ACCUSE (1919), LA
ROUE (1923) Y NAPOLEON (1927)
//

//ABEL GANCE AND THE POSSIBILITIES OF AESTHETIC EXPERIENCE
AFTER THE GREAT WAR. CULTURAL AND ARTISTIC CONSTELLATIONS
AROUND THREE FILMS: J'ACCUSE (1919), LA ROUE (1923) AND
NAPOLEON (1927)//

SUBMISSION DATE: 07/04/2016// ACCEPTANCE DATE:
01/05/2016// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 79-94)

MARIA LLORENS
UNIVERSITAT POMPEU FABRA /UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR
ESPAÑA / ECUADOR
mariacllorens@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Abel Gance, Walter Benjamin, experiencia estética, cine.

RESUMEN: Aquí se presenta un análisis, desde el pensamiento de Walter Benjamin (1892-1940) y otros intelectuales contemporáneos, de la obra del cineasta francés Abel Gance (1889-1981) a través de tres películas que corresponden al periodo de entre guerras: J'accuse (1919), La Roue (1923) y Napoleon (1927). Los problemas que abordamos, en relación con la obra de Gance, son: la crisis de la experiencia tras la gran guerra, la decadencia del aura, las posibilidades de inversión dialéctica de los efectos destructivos de la tecnología y la inervación colectiva a través de una nueva experiencia estética. Intentamos componer una constelación, siguiendo a Benjamin, que nos permita, mediante la asociación de diferentes ideas, imágenes y expresiones culturales, iluminar críticamente el objeto de estudio. Así, entran en juego Paul Klee, Romain Rolland, Fernand Léger, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Marcel Proust, entre otros.

KEYWORDS: Abel Gance, Walter Benjamin, aesthetics experience, cinema.

ABSTRACT: In this article we analyze Abel Gance's cinematic work, through Benjamin's theory of experience and the concepts of aesthetics by other contemporary intellectuals.

Our study will focus on three of Abel Gance's films, which correspond to the interwar period: *J'accuse* (1919), *La Roue* (1923) and *Napoleon* (1927). The theoretical problems we discuss are: the crisis of experience after the Great War, the decline of the aura, the dialectical inversion of the destructive effects of technology ; and the collective innervation through a new aesthetical experience. Following Benjamin's thought, we try to create a constellation which allows us to shed a critical light on the object of investigation. In order to do so, different artists and intellectuals are introduced in a comparative and associative analysis: Paul Klee, Romain Rolland, Fernand Léger, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Marcel Proust.

///

1. *J'accuse* (1919): una experiencia cinematográfica tras la gran guerra

La gran guerra inauguró la crisis de la modernidad que había embriagado de optimismo a las sociedades decimonónicas. El mito del progreso se podía confrontar con la brutalidad de la propia cultura. La guerra de trincheras llegó, a través de cartas y fotografías, a los pueblos y ciudades. La violencia se extendió más allá del campo de batalla. Los ataques aéreos descargaron la furia sobre las poblaciones civiles, la miseria no supo de fronteras y el hambre afectó a todos los países beligerantes. Finalmente, las fuerzas destructivas de la guerra arruinaron tanto a vencedores como vencidos. El historiador Eric Hobsbawm, al finalizar el siglo, decía: “La humanidad sobrevivió, pero el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que lo sustentaban” (2005: 30). La confianza en la tecnología moderna, el desarrollo capitalista y la consolidación de los regímenes liberales como portadores del progreso, se derrumbó ante la barbarie de la guerra total (Hobsbawm, 2005).

Las creencias más sólidas sucumbían ante un nuevo escenario de devastación general. Sigmund Freud, en 1915, escribía sobre la decepción de grandes sectores eurocéntricos ante la guerra:

Estábamos, pues, preparados para que la Humanidad se viera aún, por mucho tiempo, envuelta en guerras entre los pueblos primitivos y los civilizados, entre las razas diferenciadas por el color de piel e incluso entre los pueblos menos evolucionados o involucionados de Europa. Pero de las grandes naciones de raza blanca, señoras del mundo, a las que ha correspondido la dirección de la Humanidad, a las que se sabía al cuidado de los intereses mundiales y a las cuales se deben los progresos técnicos realizados en el dominio de la Naturaleza, tanto como los más altos valores culturales, artísticos y científicos; de estos pueblos se esperaba que sabrían resolver de otro modo sus diferencias y sus conflictos de intereses (2014: 161-162).

Pero algunos intelectuales y artistas —con una sensibilidad aguda, capaz de atisbar la catástrofe en potencia— pudieron intuir, algunos años antes de la guerra, la barbarie al interior de Europa. En plena Belle époque, Edvard Munch pintaba *El grito* y James Ensor sus máscaras siniestras junto a los esqueletos que anunciaban la muerte de la fiesta burguesa. La experiencia visionaria, que persistía —en la impureza del tiempo— desde la Edad Media, liberaba imágenes reveladoras a pensadores como Carl Gustav Jung, quien

pudo interpretar, a raíz de la visión que tuvo en diciembre de 1913, la latencia de la masiva destrucción que se avecinaba⁴⁹.

Finalmente, la gran guerra asestó un golpe de impacto irreversible en la humanidad. Aquello que había inspirado optimismo (como la tecnología moderna y sus productos) ahora causaba espanto. Walter Benjamin decía en 1933:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano (1989: 168).

La vivencia del shock —propia de la urbanidad moderna—, que expresaba Charles Baudelaire a mediados del siglo XIX, ahora se trasladaba al campo de batalla. La destrucción humana, sin embargo, no solo se imprimió en la subjetividad de quienes la vivieron como shock, sino también, en muchos casos —y a manera de contrapunto— como fantasmagoría. Ernst Jünger escribió en *Tempestades de acero*:

la guerra nos había arrebatado como una borrachera. Habíamos partido hacia el frente bajo una lluvia de flores, en una embriagada atmósfera de rosas y sangre. Ella, la guerra, era la que había de aportarnos aquello, las cosas grandes, fuertes, espléndidas. La guerra nos parecía un lance viril, un alegre concurso de tiro celebrado sobre floridas praderas en las que la sangre era rocío (1998: 6).

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), alertaba a sus contemporáneos contra la tendencia a la “estetización de la política”: “La humanidad, que había sido antaño, con Homero, objeto de contemplación para los dioses olímpicos, hoy lo es para sí misma. Su alienación de sí por sí ha llegado al punto de hacerla vivir su propia destrucción como una sensación estética 'de primerísimo orden'” (Benjamin, 1989: 57). Encontraba esta orientación —que luego se encarnaría en el fascismo— en el futurismo y, especialmente, en Marinetti, quien proclamaba: “La guerra es bella porque une, en una sinfonía, el fuego de los fusiles, los cañoneos, las pausas del fuego, los perfumes y los aromas de la putrefacción” (en Benjamin, 1989: 56).

Entre la fantasmagoría, la embriaguez y el shock, Abel Gance —artista e intelectual, considerado por Élie Faure como un “genio visionario” —realiza, en 1919, su film *J'accuse!*, gesto crítico que parece coincidir con una pequeña acuarela de Paul Klee titulada *Angelus Novus*, adquirida por Walter Benjamin en 1921. La obra del artista de la Bauhaus serviría— años después, hacia el final del exilio y de la vida de Benjamin - como imagen dialéctica en la famosa tesis IX Sobre el concepto de historia. Un ángel de aspecto frágil, con pequeñas alas que no pueden cerrarse por la tempestad, dirige la mirada hacia atrás,

⁴⁹ “Entonces estalló la fuente de sangre poderosa y largamente inagotable” (2010: 237). Carl Gustav Jung, en “Viaje infernal hacia el futuro” (capítulo V del Libro rojo) describe la visión que tuvo en 1913, durante un viaje en tren a Schaffhausen. Sonu Shamdasani, en la introducción al *Liber Novus*, resalta la “imágenes apocalíptica” que marcó las artes europeas (en Jung, 2010). Para 1912, por ejemplo, Wassily Kandinsky escribiría sobre el arribo de una catástrofe universal (Shamdasani en Jung, 2010: 199). En este sentido, Victoria Cirlot (2010) nos revela los vínculos íntimos entre la experiencia visionaria medieval y el surrealismo: artistas como Max Ernst y Víctor Brauner experimentaron la sobrevivencia de la concepción medieval de la apertura del ojo interior, y crearon estrategias para activar la visión, para captar aquello que es imperceptible, latente, profundo. Es interesante destacar estas experiencias sintomáticas, porque en el mismo contexto vanguardista de las décadas de 1910 y 1920, Abel Gance también era considerado un visionario (por ejemplo, por Élie Faure) y admiraba las facultades sensitivas extraordinarias, interiores, como las que apreciaba en Homero y Beethoven (Gance, 2014: 56-63). El mundo interior era tan importante para Abel Gance como para otros artistas e intelectuales europeos de la época: Marcel Proust, Carl Gustav Jung, Aby Warburg, Wassily Kandinsky, Jean Epstein, André Breton, Walter Benjamin, entre otros.

vislumbrando las ruinas que se amontonan. Quiere detenerse para reparar lo destruido, pero los vientos del “progreso” se lo impiden. Abel Gance, sin perder el patriotismo, contra la marcha de los sobrevivientes que atraviesan el arco del triunfo, grita *J'accuse!*, y exige justicia para los muertos en combate.

El espanto humano, grabado en los ojos desorbitados del *Angelus Novus*, había enmudecido a quienes volvían de los campos de batalla, había suspendido su capacidad de pensar como defensa primaria ante la destrucción. Así como Benjamin encuentra que la guerra empobrecía en todo sentido a las personas que la vivían, Gance construye un personaje, Jean Díaz, poeta aniquilado por el soldado en que se convertiría, que enloquece en la última batalla. Escapa del hospital y vuelve al pueblo. Habla por los muertos desde la locura, único lugar de enunciación posible tras el espanto. Es que, ¿cómo narrar lo que no tiene nombre? No había nada como la experiencia de la trinchera: “las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (Benjamin, 1989: 168). Y aquí radicaba otro aspecto de la crisis de la modernidad: la caída del valor de la experiencia. El filósofo contemporáneo Reyes Mate ilumina este punto:

La modernidad quería ser ciencia de la experiencia, de ahí el valor del experimento en las ciencias naturales y de la experiencia en las del espíritu. (...) Pues bien, Benjamin constata no sólo que la experiencia no juega de hecho papel alguno en el conocimiento, sino que la experiencia se ha hecho imposible. (...) los soldados volvían con muchas vivencias pero ninguna experiencia. Habían visto de todo y padecido lo indecible, pero nada de eso había sido metabolizado en vida propia” (2013: 30-31).

Pero Benjamin, al tiempo que descubre la pobreza de experiencia, encuentra la posibilidad de una nueva y positiva barbarie. “¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo” (1989: 169). Entre las expresiones artísticas de los años de la posguerra que responden al imperativo de partir de la pobreza, de hacer con los restos, se encuentra, precisamente, Paul Klee, con su *Angelus Novus*. Klee rechaza “la imagen tradicional, solemne, noble del hombre [...] para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época” (Benjamin, 1989: 170).

La idea de “barbarie positiva” expresa un horizonte de nuevas posibilidades de experiencia tras el trauma de la guerra total. En el terreno del arte y el pensamiento crítico, se erige el montaje como principio de construcción de nuevos medios de la imaginación, el arte y la reflexión. Las vanguardias artísticas parten desde la descomposición y la fragmentación de la realidad, para componer obras inorgánicas, que evidencian su carácter de constructos, artificios hechos a partir de restos de lo que alguna vez existió, fragmentos de la realidad actual, objetos —o partes de objetos— que asumen otra función o que están a punto de extinguirse.

El artista-intelectual que se dedica al montaje es una especie de coleccionista, que debe contar con una sensibilidad especial para el detalle, para aquello casi imperceptible. Susan Sontag decía: “En un mundo que está a un paso de convertirse en una vasta cantera, el coleccionista se transforma en un personaje consagrado a una piadosa tarea de rescate” (2006: 113). El montaje implica recoger los desechos, los restos, las ruinas. Es ir a lo mínimo, a aquello que pasa desapercibido pero que contiene la fuerza para la revelación.

El empleo del montaje como principio constructivo de las vanguardias artísticas implicaba —como anunciaba Walter Benjamin— la posibilidad de una inversión dialéctica de los efectos alienantes y destructivos de la tecnología moderna. La fotografía y el cine, frutos contradictorios de la propia modernidad, encarnan —solo a través de la activación de un sentido crítico— esta posibilidad de una nueva experiencia estética no alienante. En los años veinte del siglo pasado, las vanguardias estéticas orientaron sus creaciones en esa dirección, partiendo de la autocrítica del arte en la sociedad burguesa. Con la emergencia

del dadaísmo, la crítica de los artistas dejó de dirigirse hacia las tendencias anteriores y se extendió a la institución arte, poniendo en cuestión la pretendida escisión entre arte y sociedad. Según Peter Bürger, las vanguardias apuntaban a devolver el arte a la praxis vital social (2000). Desde este punto, los artistas asumen una función social crítica —posible por el ejercicio de una libertad, fruto de la autonomía— que invierte el shock moderno, traumatizante, en instrumento para el despertar de los sentidos y del pensamiento; que explora el mundo de las fantasmagorías para desmalezarlas; que pone nuevamente en valor la experiencia para el conocimiento y la creación artística desde las dimensiones de la subjetividad que no pueden ser apresadas por la razón. Los manifiestos y revistas, materiales característicos de las vanguardias, muestran el desbordamiento del campo artístico, que se expande y se nutre de otros campos (Bourdieu, 2002): el intelectual y el político.

Precisamente, un fenómeno semejante ocurre con los intelectuales a fines del siglo XIX en Francia, caso que sirve de inspiración para el título del film de Abel Gance: *J'accuse!* El pronunciamiento de intelectuales y artistas a favor o en contra de la guerra de 1914, y las reflexiones más profundas que fueron haciéndose lugar —de orden político, filosófico, psicoanalítico, histórico—, volvieron a poner de manifiesto la implicación social y política del trabajo intelectual, que se había evidenciado a raíz del *Affaire Dreyfus* en 1894.

El capitán del Ejército francés Alfred Dreyfus, de origen judío-alsaciano, había sido acusado de entregar información secreta a los alemanes. Fue condenado por un tribunal militar a prisión perpetua por alta traición. Nacionalismo y antisemitismo se combinaban en un acto de injusticia que despertó las pasiones de los intelectuales y artistas franceses. La prensa fue el medio en el que estos sectores transformaron el caso judicial en un asunto público y, al mismo tiempo, se convertían ellos mismos en actores públicos, asumiendo una función social que hasta entonces se evitaba.

Émile Zola publicó, el 13 de enero de 1898, una carta abierta al presidente Félix Faure, denunciando la conspiración contra Dreyfus. *J'accuse* constituía un acto de compromiso del intelectual moderno con un lugar de acusación y de exigencia de justicia. Junto a él, otros intelectuales y artistas se pronunciaron. El 15 de enero, *Le Temps* publicó una petición reclamando la revisión del juicio. Firmaban —entre otros— Anatole France, Marcel Proust, Claude Monet y Émile Durkheim.

La función crítica de los intelectuales se actualiza ante los desastres de la primera guerra mundial, a contrapelo de la política de los estados-nacionales, los partidos políticos —burgueses y obreros— y las manifestaciones masivas de la ciudadanía.

Sin embargo, es importante comprender la ambigüedad que existe, por otro lado, en la acusación de Gance a la guerra. Como plantean Welsh y Kramer (1975), esta ambigüedad se expresa en uno de los personajes principales, el poeta-soldado Jean Díaz, y consiste en, por una parte, denunciar la destrucción que ejerce la guerra sobre la comunidad humana (se muestra este impacto en un pequeño pueblo provenzal, rural y tradicional) y, por la otra, el sostenimiento de un discurso y una estética nacionalista, que afirma valores atribuidos a la patria francesa, como la poesía (“Todo poesía, todo Francia”, en la situación anterior a la guerra) y la fuerza (la visión del Galo que dirige a los soldados en sus últimas batallas). En este sentido, se acerca a otros intelectuales de la época, como Romain Rolland, escritor pacifista francés que, en su libro *El espíritu libre*. Por encima de la contienda (1914-1915), conserva su talante nacionalista y llama a “cada cual a su oficio: los ejércitos, a guardar el suelo de la patria. Los hombres de pensamiento, a defender su pensamiento” (1956: 43). Siguiendo la tradición de los philosophes de la revolución de 1789, Rolland, en plena guerra, como haría también Abel Gance en 1919, asume el lugar “patriótico” de denunciar la injusticia. A través de la escritura, Rolland denuncia el rapto de niños, mujeres y ancianos, como en *J'accuse* aparece la imagen de la mujer crucificada, madre de una niña

a partir de una violación, hija de un veterano de guerra herido en su honor, esposa de un hombre que muere en el frente.

Existe una pulsión conservadora en Abel Gance, que nos remite al gesto del ángel de la historia que quiere detenerse para reparar lo destruido. En este sentido vemos en la acusación de este cineasta, un gesto de “barbarie positiva” que coincide con el cuadro de Paul Klee que inspiró a Benjamin. Se trata de una búsqueda en medio de la tormenta para “que nada se pierda” (Reyes Mate 2013: 286) bajo los monumentos de los vencedores. Pero mientras para Walter Benjamin no hay celebración posible de las muertes de los vencidos, para Abel Gance —al menos en la primera versión de *J'accuse*— debe existir una justificación moral para el sacrificio de las vidas de los soldados caídos. Hay una exigencia que cae sobre los vivos: honrar a los muertos, cumplir con sus mandatos, reconocer su heroísmo. De esta manera, esta política de la memoria corre el riesgo de fundirse con un relato nacionalista de la guerra. Es este uno de los indicios, en la obra de Gance, de un fondo mitológico —fantasmagórico a la vez—, que podemos también captar, en diferentes sentidos, en las otras dos películas que tomamos aquí: *La Roue* (1923) y *Napoleon* (1927).

2. *La Roue* (1923). La persistencia de la experiencia aurática a través del ojo cinematográfico. El valor del pathos y la emoción.

Abel Gance parece encarnar en su obra la propuesta de Germaine Dulac (inspiradora de cineastas impresionistas y autora de *La concha y el clérigo*, obra surrealista de 1928): fundamentar la especificidad del cine en un “arte de los matices espirituales”, orientado al movimiento, el ritmo, la verdad y la “captación de lo inasible” (Sánchez Biosca, 2010: 73).

En una coyuntura personal dramática: la enfermedad y muerte de su segunda mujer, Ida Danis, Abel Gance realiza *La Roue* (1923). Para el cineasta, la vida debía construirse como obra de arte y el arte implicaba, ante todo, el drama humano; de tal suerte que la intensidad de esta obra se debe al encuentro, a la colisión, entre el drama personal vivido como experiencia estética (o la estetización del sufrimiento) y el ritmo veloz de una “tragedia de los tiempos modernos” (Gance, 2014: 152), alegorizada en la rosa y el movimiento de la locomotora.

En la obra de Gance se actualiza la lírica que Safo de Lesbos practicaba en el siglo VII a.C. El retorno a los antiguos griegos, en la imaginación de Abel Gance, viene de la mano de Friedrich Nietzsche, a quién admiraba especialmente. Como señala Georges Didi-Huberman, el filósofo alemán prefería a los poetas trágicos (Sófocles, Eurípides, Esquilo) por encima de los filósofos “dogmáticos”, porque podían comprender el valor positivo y fecundo del pathos y la emoción (2013: 29). La emoción, como pensaba Gilles Deleuze, más que un fenómeno individual, es un acontecimiento que implica, al decir de Didi-Huberman, un movimiento interior y, a la vez, exterior (2013: 36): las emociones se encarnan en los gestos que efectuamos sin saber que los heredamos de los tiempos más primitivos. Según Georges Didi-Huberman —quien se inspira en Aby Warburg y su idea de que existe una supervivencia de las primitivas formas del pathos en las imágenes de diferentes tiempos— los gestos son como fósiles en movimiento, forman parte de una larga historia inconsciente, sobreviven en nosotros (2013: 40). En este sentido, Didi-Huberman nos propone pensar la historia del arte, la fotografía y el cine, como una inmensa historia de emociones figuradas, de gestos emotivos: fórmulas del pathos (2013: 44).

En la filmografía de Abel Gance se ejercita una lírica que explora el mundo visible como si fuera un reservorio de indicios —aquí el cineasta parece seguir a otro sujeto de su

admiración: Edgar Allan Poe— de una dimensión profunda, inasible. El ojo mecánico — que sirve al ojo interior (Cirlot, 2010)— se concentrará, sobre todo, en captar las imágenes que contienen la carga energética del pathos. Dice el artista Fernand Léger —muy cercano a estos cineastas— sobre el arte de Gance: “un tornillo retorcido al lado de una rosa os evocará todo el drama de *La Rueda*” (1990: 120). *La Roue* es una pieza filmica que problematiza los estados del alma a través de los gestos emotivos y los objetos reveladores —portadores de vida—. Abel Gance apunta en su libro-memoria *Prisma*:

Tengo en efecto con este film el verdadero lenguaje dramático de la pantalla, a saber, lo patético en las cosas llevado al mismo plano que en los hombres. La materia está viva, dice mi metafísica, desde que tengo uso de razón. La prueba lírica está por hacerse (2014: 146).

Es propio de los cineastas de la escuela francesa —como Jean Epstein, Marcel L’Herbier o Abel Gance— buscar la reunión de lo animado y lo inanimado (Deleuze 2012: 67). La mirada cinematográfica proyectada por estos cineastas inviste de una carga patética no solo a los rostros y cuerpos humanos, sino también a paisajes y objetos. En esta acción creativa, late una forma de lo que Walter Benjamin entendió como “experiencia aurática”.

En el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin define el aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (1989: 24). Se refiere, en un principio, a la experimentación aurática del paisaje y los elementos de la naturaleza⁵⁰. Sin embargo, aplica este mismo concepto para comprender los cambios que se producen en la función del arte a lo largo de la historia: en los modernos tiempos de la reproductibilidad técnica de las obras de arte, se produce la decadencia del aura, ligada —desde la antigüedad— al culto (que suponía la inaccesibilidad) (Benjamin, 1989: 26).

La fotografía y el cine, en tanto nuevos medios artísticos modernos, encarnan la declinación del aura en respuesta a la exigencia de cercanía por parte de las masas. Y cuando Abel Gance —dice Benjamin—

proclamó con entusiasmo en 1927: ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apetonan, para entrar, ante nuestras puertas’, nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general (1989: 23).

Resulta paradójica esta aseveración, ya que si bien Gance —como otros cineastas de las vanguardias artísticas— reivindicó el cine como medio para potenciar las posibilidades creativas y expresivas, no necesariamente estaba tendiendo —con su cinematografía— a la liquidación absoluta del aura⁵¹. Más bien lo que aquí intentamos plantear es que dos fenómenos, que en principio podrían ser considerados opuestos, coexisten en la obra de Gance: la creación de una nueva experiencia de cercanía de las masas con el arte, y la persistencia de la experiencia aurática desde el interior de la composición cinematográfica. Para proponer pensar esta persistencia, tomamos otro aspecto del fenómeno aurático: “la translación de una forma de reacción en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. (...) Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada” (Benjamin, 2014: 199). Es en este sentido, que encontramos la semejanza entre Marcel Proust —con

⁵⁰ “Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (Benjamin, 1989: 24). Así se refiere Benjamin a la experimentación del aura de los elementos de la naturaleza.

⁵¹ De hecho, como más tarde explicaremos, Benjamin señala también —en el discurso de Abel Gance— la presencia de un ideal cultural de la imagen.

su “voluntad restauradora” (Benjamin, 2014: 191) de la memoria que adviene involuntariamente— y los cineastas de la escuela francesa. En la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, la experiencia del aura se produce con la magdalena, en tanto objeto que permite —por el azar— dar con un pasado oculto y significativo, aflorando así la “memoria involuntaria”⁵².

En Proust, como en Gance, los objetos pueden contener una potencia viva y reveladora, que activa en el sujeto una presencia oculta (una carga de afectos, saberes, experiencias, guardados en la memoria involuntaria):

Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa inanimada; perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado de un árbol o que entramos en posesión del objeto que les sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberada por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía. Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Se oculta fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca (2006: 44-45)⁵³.

En *Le tempestaire* (1947), de Jean Epstein, la carga subjetiva parece esconderse en los objetos y elementos naturales. Al inicio del film, los paisajes parecen petrificados, carentes de vida. Una activación comienza con el movimiento del mar y de la rueda (en el interior del hogar). Los movimientos naturales —del agua contra las rocas, de lo líquido contra lo sólido— y movimientos mecánicos —el movimiento circular de la rueda— parecen detentar vida propia. Con la tormenta, los objetos (el caracol, el barco en miniatura, la puerta) —captados por el ojo de la cámara—, parecen contener un anuncio de lo que se avecina. La puerta no se nos presenta en su significación cotidiana, sino como un objeto ajado que recupera su vitalidad latente —al menos de manera momentánea— gracias a la vida del viento. Este mismo elemento natural, que produce la tempestad, puede ser develado y dominado. Hay un hombre viejo que puede hablar al viento y hacerlo

⁵² Recordemos el fragmento clave que narra la floración involuntaria de la memoria: “Hacia ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí” (Proust, 2006: 45).

⁵³ Para Proust la memoria involuntaria funciona mediante objetos materiales que proporcionan sensaciones que despiertan imágenes de ese pasado oculto. Entonces, el medio que nos proporciona la oportunidad de encontrarnos con las imágenes de nuestro pasado más íntimo, es material y exterior al sujeto. Aunque la verdad, descubre Proust, no está en el objeto (que sirve como medio), sino en su alma, en su interior.

obedecer. Hay un objeto, una bola de cristal —recordemos el valor plástico que Léger, Delaunay, Gance y Epstein otorgaban a las formas circulares— que recibe la mirada del hombre y devuelve una imagen de la tempestad.

De esta manera, también en *La Roue* existe una especie de animismo que, según Paul Cuff, se basa en la apuesta religiosa (aquí podríamos decir, en el tono de Benjamin, aurática, cultural) que Gance hace en referencia al poder comunicativo del cine (2011: 227). El cineasta estaba convencido de la posibilidad de movilizar las fuerzas espirituales y físicas del mundo de los objetos en las “catedrales de luz” que serían los cines (2011: 228). La locomotora, en el film, evoca la potencia energética que produce movimiento —el elemento que más le interesa al cine impresionista—, pero también la velocidad e intensidad del drama, y así enlaza lo mecánico con lo viviente, lo interior con lo exterior (Deleuze, 2012: 68).

Es importante decir que Abel Gance no se limita a dotar de pathos a los objetos, ni a explorar los gestos cargados de emoción o a expresar poéticamente los dramáticos estados interiores. Siguiendo a Didi-Huberman y retomando el análisis de Norman King, podemos decir que también se orienta a la producción de la emoción a través del trabajo artístico sobre las fórmulas del pathos. Es aquí que se inserta la cuestión de la empatía entre el espectador y los protagonistas del film.

Partiendo de sus turbulencias íntimas, Gance compone una sinfonía visual lírica, mediante invenciones técnicas como el montaje acelerado, que influirían, por ejemplo, en Sergei Eisenstein. En el film *La Roue*, el efecto de velocidad que permite este tipo de montaje, contribuye a la intensificación del drama, así como las sobreimpresiones (cuando sirven en tanto proyecciones de deseo) nos adentran en la interioridad compleja de los protagonistas. Como plantea Norman King, Gance produce, de esta manera, una particular forma de identificación empática a través de la búsqueda del deseado objeto de la mirada (1984: 185). La técnica debía estar en función de la movilización de las emociones hacia la empatía con los protagonistas, permitiendo así el acceso a lo invisible (el mundo interior) a través de lo visible.

Hay, por otro lado —según King— un momento de distanciamiento que se produce a través de la inspiración, por parte de Gance, de una mirada mediada por la performance de la cámara. Entonces, es el despliegue técnico y artístico cinematográfico y la consciencia de estos artificios, lo que constituye un espectáculo para el espectador, más que lo que la cámara registra (1984: 197). La mediación de la mirada interrumpe el continuum que produce la inmersión del espectador en el cuadro dramático cinematográfico. La narrativa se entrecruza con el espectáculo. Uno de los ejemplos más contundentes es el montaje acelerado de primeros planos de Elie intercalados con imágenes de Norma en la niñez y la adolescencia que compartieron juntos (King, 1984: 205). El efecto, al final de la secuencia, es, nos dice King, un extraordinario shock (1984: 205). La mirada del espectador se dirige al film como construcción técnica y estética, más allá de la situación que este expone ante nosotros.

Tal vez la relación contradictoria entre empatía y distanciamiento, en la experiencia que nos propone Abel Gance, se corresponda con la relación de alternancia entre “sinfonía negra” y “sinfonía blanca” (Gance, 2014) en tanto movimientos circulares representados en la rueda, que mueve y destruye, como la pasión de Sisif. Abel Gance buscaba un “motivo melodramático”, un “tema eterno”, que utilizara “un mundo hecho para el cine, el mundo de las locomotoras, de las vías, [...] de los vapores... y por contraste, un mundo de nieve, de cimas, de soledad; una sinfonía blanca que suceda a una sinfonía negra” (2014: 146).

La rueda, según Paul Cuff, representa el eterno y fatal curso del tiempo, idea que se basa en las propias lecturas que Gance hizo de Nietzsche (2011: 231). Este símbolo remite a otro que el realizador emplea en *J'accuse*: la ronda festiva que se transforma, en la visión

de Jean Díaz —mediante la sobreimpresión—, en una danza macabra. En el caso de *La Rueda*, el cineasta se centra en el devenir trágico del deseo.

El drama del film, se enlaza con la propia tragedia de Gance. En *Prisma*, el cineasta escribe: “Si hoy se detuviera mi vida... uno tal vez se daría cuenta de que mi rueda no era más que una cruz que giraba muy rápido” (2014: 171). Pero la misma fatalidad que, desde su perspectiva, lo condena, le otorga también un consuelo: el retorno de la vida, el retorno de su amada Ida. “Es preciso —escribe Gance— que los muertos renazcan; la vida se aburre en los ataúdes. Tú regresarás y yo te encontraré” (2014: 171). La rueda responde a la ley del círculo, la ley, dice Gance, que sugiere que “si nada llega a contrariar un cuerpo en movimiento, adquirirá el movimiento circular, ya que es el más noble de todos los movimientos” (2014: 253). Pero, profundizando sus reflexiones, el cineasta sugiere una concepción temporal más abierta: la que se corresponde con el movimiento en forma de espiral; que se consigue, afirma Gance, con una “fuerza dinámica para escapar a la ley de gravitación”, para “sobrepasar el círculo en todas sus posibilidades físicas y metafísicas” (2014: 253).

3. Lo sublime en *Napoleon* (1927). Entre el renacer de la utopía de la obra de arte total y la creación de una experiencia de inervación colectiva.

Volvamos a la cuestión de la experiencia. Comenzamos planteando su crisis en el contexto de la traumática guerra de trincheras, y las posibilidades habilitadas por las vanguardias artísticas en el sentido de la barbarie positiva. A continuación, analizamos el carácter singular de la obra de Abel Gance en relación con las concepciones y creaciones de otros artistas, la persistencia del fenómeno aurático y sus implicaciones, hasta arribar a la contradictoria relación entre empatía y distanciamiento en el espectáculo propiciado por Gance. Ahora nos adentraremos en la naturaleza de esta experiencia espectacular, abordando las técnicas estéticas, sus fundamentos y efectos.

¿Qué origen común tienen las técnicas de la sobreimpresión, el montaje acelerado y la polivisión; y las ideas de monumentalidad, simultaneidad y eternidad presentes en la obra de Gance? Gilles Deleuze responde: la desmesura, el exceso, lo sublime. En ese terreno encuentra el aspecto “extraño” del cine de Abel Gance (2014: 445): a través de la categoría de sublime matemático de Immanuel Kant, Deleuze analiza las invenciones técnicas del creador de *Napoleon*, y la concepción del cine que subyace en ellas.

Kant distinguía las capacidades de la imaginación y del pensamiento en relación con los movimientos. La imaginación puede aprehender movimientos relativos hasta el límite de su comprensión, pero el pensamiento —el alma— en virtud de una exigencia que le es propia, busca comprender el conjunto de movimientos como un todo, más allá de lo que pueda aprehender. Ese conjunto es el máximo absoluto, lo desmesurado, lo inmenso (Deleuze, 2012: 73). Lo sublime nos pone en presencia de una relación directa entre la imaginación y la razón. Contradicción entre la exigencia de la razón (que nos fuerza a reunir en un todo la inmensidad del mundo sensible) y la potencia de la imaginación (que encuentra su límite ante lo sublime) (Deleuze, 2011: 90).

La desmesura existe, por ejemplo, en el montaje acelerado de Gance. Se emplean una cantidad de movimientos que exceden las capacidades de percepción y comprensión del espectador. Algo muy semejante sucede con las sobreimpresiones: no podemos ver cada una de estas imágenes de manera nítida y, sin embargo, según dice Gance, tienen un efecto en el alma. Como explica Deleuze, los cineastas franceses de la década de 1920 creaban composiciones mecánicas a partir de las imágenes-movimiento, con las que pretendían obtener un máximo de cantidad de movimiento en un espacio dado (2012: 66). Entonces, así como Gance crea el montaje acelerado —que se observa en su máxima

claridad en *La Roue* (1923)— Epstein emplea el ralenti —especialmente en *La chute de la maison Usher* (1928)— para conseguir un máximo de movimientos en una forma que aparenta ser infinitamente estirada (Deleuze, 2012: 70).

En la polivisión, lo inmenso es el conjunto del tiempo: pasado, presente y futuro se presentan en concomitancia (Deleuze, 2014: 446). Tal vez podríamos decir que Gance estaba recreando, para el cine, una forma artística de tiempos medievales y renacentistas: el tríptico. Si en *El jardín de las delicias de El Bosco* (1500-1505), mediante el tríptico, se introduce un mecanismo de narración, Gance produce una alteración del modo secuencial, partiendo la pantalla o multiplicándola para mostrar las imágenes en simultaneidad (como el *Atlas de Aby Warburg*). La simultaneidad es el tiempo como un todo, y nos remite a las exploraciones de Robert Delaunay. Deleuze dice: “Este ideal de simultaneísmo no cesó de asediarse al cine francés, así como inspiraba a la pintura, la música e incluso a la literatura” (2012: 74). Es alcanzar algo desmesurado, algo que no puede ser sino concebido por un “alma pensante” (Deleuze, 2012: 74).

Así como en *La Roue* apreciábamos el predominio del carácter lírico de la composición cinematográfica, en *Napoleon* encontramos la épica, que se nutre también de la lírica, en el contenido y la forma del film. No se trata simplemente de la existencia de un motivo épico (Napoleón Bonaparte como héroe de Francia), sino también de la gesta que implica la misma realización de la película, y —aún más— de la consumación de lo sublime en la configuración épica de un espectáculo que, nos arriesgamos a proponer, puede implicar el renacer de la utopía de obra de arte total como la entendía Richard Wagner (1813-1883). Friedrich Nietzsche y Charles Baudelaire, a quienes Gance admiraba, se nutrieron de la obra de Wagner (escritos y música). También Luis Buñuel y Salvador Dalí, que tomaron fragmentos de *Tristan e Isolda* para *Un chien andalou*. Wagner, además, como Charles Baudelaire y Abel Gance, sentía la incompreensión por parte del público, y reflexionó sobre las condiciones de recepción de las obras y las posibilidades de la experiencia estética.

En la obra de arte del porvenir y Ópera y drama, el compositor alemán desarrolla su idea de *Gesamtkunstwerk*, “la forma de arte superior que resulta de la reunión de todas las artes en pos del drama” (Prólogo de González Barrio en Wagner, 2013: 10). Según González Barrio, “Wagner identifica esa forma superior en un pasado histórico-mítico, la tragedia griega—entendida como un arte puro” (Wagner, 2013: 10).

Sesenta o setenta años antes de que las vanguardias artísticas de principios de siglo XX pusieran en cuestión el lugar del arte en la sociedad burguesa, y propusieran nuevos modos de recepción de las obras para una experiencia colectiva emancipadora (Bürger, 2010), el compositor alemán, a mediados del siglo XIX y en pleno auge del capitalismo, denunciaba que, en la sociedad burguesa, el arte se había convertido en mercancía y en un mero entretenimiento para el público. Esta situación exigía una revolución que devolviera al arte su carácter público, para el renacer de la obra total.

Wagner distingue tres estadios históricos: antigüedad clásica-estadio natural, el de la modernidad-sociedad burguesa-estadio cultural, y el de la humanidad liberada y unida en la fraternidad universal. A estos estadios corresponden diferentes formas de arte: la tragedia griega, la novela y el drama. Mientras la lírica se dirige a las emociones —en el estadio natural— y la novela al intelecto —en el estadio cultural—, el drama debía orientarse a cargar de emoción el intelecto. La utopía de la obra de arte total debía trascender la separación entre la emoción y el intelecto, y habilitar una experiencia sensorial liberadora basada en el retorno al ideal de comunidad, ligado a un pasado-mítico/histórico que palpita en la antigüedad griega.

Wagner, Nietzsche y Gance, vuelven, pues, la mirada hacia la tragedia griega. Para el primero, la clave de una experiencia de unión, fraternidad y liberación, está en volver al mito como corazón del drama. Entendiendo el mito como una intensificación de la

realidad, que la vuelve accesible, que trasciende al individuo y apela a la comunidad (prólogo de González Barrio en Wagner, 2013: 15).

Pero junto al mito griego, Wagner distingue el mito cristiano (que se nutre estéticamente del martirio, del éxtasis de la muerte) y otro “círculo mítico”, “opuesto al mito cristiano, influyente de manera decisiva en la concepción y en la configuración del arte de la época moderna: la leyenda nacional de los pueblos europeos más modernos” (Wagner, 2013: 147-148). En la obra de Abel Gance confluyen las tres tradiciones míticas que Wagner identifica, en el movimiento de retorno a los motivos de la mitología griega, en la persistente presencia de la simbología católica, la estetización del sufrimiento y la exploración del pathos en la muerte, y en el discurso e imaginario nacionalista que se hace sobre todo evidente en *J'accuse* y *Napoleon*; la última, apelando al efecto de lo sublime, a través de la orquesta sonora y visual propia de Gance, en una experiencia que alimenta la mística del mito nacionalista.

Theodor Adorno, en su ensayo sobre Wagner (1937-1938), plantea que las óperas del compositor alemán tienden al espejismo, a la fantasmagoría (2008: 82). El fundamento de la primacía del sonido armónico e instrumental en la ópera, se encuentra en este carácter. Tal vez las sobreimpresiones en Abel Gance vayan en el mismo sentido. Pero las fantasmagorías, como se sabe, pueden condensar contradicciones. La primera fantasmagoría fue un espectáculo visual basado en un mecanismo óptico llamado fantoscope. Lo presentó Etienne Gaspard Robert en el *L'Echiquier Pavilion* de París, en 1798, durante el período termodoriano de la Revolución Francesa. María B. Ciancio explica:

Se proyectaban sombras que entremezclaban motivos de la cultura popular medieval y gótica como brujas y demonios con los de Rousseau o Marat, mediante un procedimiento que consistía en quemar en un sahumador desde plumas, vitriolo y mariposas, hasta ejemplares del *Journal des Hommes-Libres*, el *Réveil du Peuple*, copias de procesos legales como los juicios revolucionarios y de masacres en prisiones [...]” (2010: 213).

En una crónica de Poultier-Delmottes (que recupera Ciancio) se menciona “el efecto inverso que habría provocado la aparición de Marat, a quien un hombre, al reconocerlo, habría intentado abrazar mientras la silueta se desvanecía haciendo 'una mueca espantosa'” (2010: 214). La fantasmagoría como espectáculo nació, podríamos decir, con una doble dimensión: mágica, -ilusión óptica- y política, en el sentido de una reelaboración colectiva de la violencia revolucionaria del proceso que se vivió en Francia desde 1789.

En el contexto del capitalismo, la fantasmagoría se enlaza con el fetichismo de la mercancía explicado por Karl Marx, y su sentido se hace mucho más unívoco. Fernand Léger ponía atención sobre el espectáculo en la vida moderna, y encontraba en la industria y el comercio el despliegue más hábil de técnicas estéticas para la fascinación:

Han comprendido admirablemente que un escaparate, que los grandes almacenes, pueden constituirse en espectáculo. Han tenido la idea de crear una atmósfera envolvente, atractiva, utilizando únicamente una serie de objetos a su alcance. Una mujer que entra en su establecimiento está ya casi conquistada.; es preciso que compre y comprará, porque sus defensas han desaparecido ante el truco genial del comerciante (1990: 100).

Entonces, y volviendo a la relación establecida entre Wagner y Gance, entre la ópera y el cine en tanto experiencias estéticas que aspiran a la obra de arte total, ¿cómo interpretamos la experiencia espectacular que propician las películas de Gance?

Retomando la lúcida crítica de Wagner a la recepción empobrecida de la obra de arte que suscita la sociedad burguesa y, al mismo tiempo, su anhelo de recuperar la dimensión colectiva de la experiencia estética, es inevitable pensar nuevamente en Walter Benjamin y su concepto de inervación; concepto que el pensador alemán esgrime en *Dirección única*. Sigmund Freud, en *La interpretación de los sueños* (1900), empleaba el

mismo término para referirse a un proceso psíquico de somatización a partir de un estímulo. Para el padre del psicoanálisis, toda nuestra actividad psíquica comienza a partir del estímulo (interno o externo), y termina en inervaciones. En *Más allá del principio del placer* (1920), luego de la guerra, Freud analiza las neurosis traumáticas causadas por la estimulación de la violencia mecánica: el efecto de shock que Benjamin analizaría, incorporando los aportes del psicoanálisis, en *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1939), cuando sintetiza sus ideas sobre la experiencia moderna y los cambios en las condiciones de recepción del arte. Sin embargo, según Miriam Hansen, la idea de “inervación” en Benjamin, proviene más del discurso de las vanguardias soviéticas, que del psicoanálisis freudiano (1999:317). La inervación se refiere a un proceso neuropsicológico que media entre lo interno y lo externo, el registro humano y el mecánico (Hansen 1999: 313). Inervación, para Benjamin, es la recepción empoderadora del mundo externo a través de la tecnología. De esta manera, en lugar de pensar en los bordes entre el sujeto y el mundo externo como capa protectora contra los estímulos, Benjamin piensa en una especie de matriz mediadora por la que circulan las energías psíquicas en dos direcciones: del medio externo al interno y al revés (Hansen, 1999: 317).

Podemos decir que la inervación colectiva es una posibilidad en la experiencia estética que ofrece Abel Gance, aunque planteando esto nos alejamos de uno de los aspectos que Benjamin asigna al fenómeno: la destrucción de la relación cultural con el arte. El filósofo critica a Gance cuando en su escrito “¡Ha llegado el tiempo de la imagen!” (publicado en *L’art cinematographique en París*, 1927), dice:

el cine nos devuelve a la ideografía de las escrituras primitivas [...]. Mediante un prodigioso salto hacia atrás, hemos vuelto al plano de expresión de los egipcios [...] El lenguaje de las imágenes todavía no está a punto porque nuestros ojos todavía no están habituados a ellas. Todavía no hay un respeto y un culto suficientes hacia lo que expresan (Gance en Benjamin, 1989: 23).

A continuación, Benjamin se refiere a Gance y otros artistas e intelectuales de la época: “es significativo comprobar hasta qué punto su deseo de clasificar el cine entre las artes empuja a estos teóricos a introducir brutalmente en el film elementos rituales” (1989: 23).

Reconociendo la persistencia de la experiencia aurática y el carácter cultural o ritual del tratamiento que Gance da a las imágenes que componen sus obras, no debemos dejar de lado que el cineasta apostaba a la creación de experiencias espectaculares que implicaran la masividad y, por ende, la accesibilidad del arte para las masas. Sin eludir la presencia, cada vez más importante, de las masas en la actualidad de su época, Abel Gance invirtió su capacidad creativa en una práctica artística que respondía a la aspiración “apasionada” que Benjamin detectó en las masas: “acercar espacial y humanamente las cosas” (1989: 24), “adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción” (1989: 25). De esta manera, dialécticamente se relacionan, en el espectáculo propiciado por Abel Gance —como planteábamos en el segundo inciso—, dos fenómenos que Benjamin investiga con especial profundidad: la experiencia aurática del sujeto singular frente al objeto (elemento natural, producto humano, obra de arte) —tomando el sentido que Benjamin asigna al aura en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”: invertir a una aparición con la capacidad de alzar la mirada— ; y, por otra parte, la experiencia colectiva de adueñarse de los objetos en la imagen cinematográfica —que rompe con la lejanía espacial, pero no con la temporal; que destruye la unicidad de la obra al reproducir la imagen, pero no liquida el aura al interior de la composición del cineasta—.

La mirada de Gance hacia ciertos objetos —que cobran importancia alegórica en la narración fílmica—, sostiene el aura que en la imagen reproducible podría correr el riesgo de desaparecer. Ejercitando el “arte de los matices espirituales” —prescrito por Germaine

Dulac— Gance transforma el ojo de la cámara en un ojo que, desde la profundidad del mundo interior del artista, busca captar lo oculto en el mundo visible. Es así un rescatista de restos de lo desaparecido, de detalles difíciles de percibir, de gestos que trascienden su tiempo. Abel Gance nos anuncia en la “Advertencia” que inicia su libro *Prisma*, que no vamos a encontrar en él más que las ruinas de una iglesia: “He intentado salvar del olvido todo lo que brillaba o se quejaba bajo los escombros” (2014: 21).

El fondo mitológico que reconocemos en los films analizados, no se encuentra reñido con el sentido crítico, que en Gance pertenece al orden de la barbarie positiva — pensando en la apuesta por el montaje a partir de las ruinas—. Como en la concepción de Wagner, el mito implica la intensificación de la realidad para hacerla comprensible. Podemos decir que, en el caso de los films de Gance, se trata de la intensificación del drama —a través de las técnicas estéticas— para el descubrimiento de una dimensión oculta de la realidad, de aquello que se mueve en la profundidad del sujeto y que se expresa en los gestos cargados de pathos. En este sentido, como planteábamos en páginas anteriores, la lírica que ejercita el cineasta explora los indicios y síntomas que expresan lo “inasible”, problematizando los “estados del alma” en la construcción de personajes complejos y contradictorios (como Sisif en *La roue* o François en *J'accuse*).

La obra de Abel Gance nos ofrece experiencias espectaculares independientes de las dinámicas de mercantilización del arte y de estetización política, enseñándonos múltiples posibilidades de acercarnos a lo visible y de intentar captar lo invisible. De esta manera, la experiencia espectacular que nos ofrece Gance, si bien nos orienta hacia la experimentación de la fantasmagoría que nos lleva a una inmersión profunda en el cuadro dramático del film, también nos habilita salidas a la superficie, exhibiéndonos los artificios de sus geniales inventos cinematográficos, evidenciando el carácter inorgánico de la obra de arte.

El cine de Abel Gance —deudor de la literatura de Edgar Allan Poe— nos invita a una experiencia de lo inquietante, que se aleja de la fantasmagoría anestésica. Lo que Benjamin supo ver en la fotografía de Eugène Atget, también podemos encontrarlo en las imágenes cinematográficas de Abel Gance: la preparación de “un saludable extrañamiento del entorno” a través de la “iluminación del detalle” (Benjamin, 2015: 42). En la configuración de las obras del cineasta, hay una secreta invitación a apropiarse de lo que Benjamin comprendió como “iluminación profana”: el desarrollo de una óptica dialéctica que presente lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano (Hansen, 2012: 327)⁵⁴. Abel Gance, como autor —su firma al final de *Napoleon* tiene la misma importancia que el último tríptico—, nos propone participar en una experiencia espectacular que nos ofrece sensaciones de lo sublime, a la vez que nos incita a ejercitar una mirada atenta a la potencia que se esconde en lo pequeño, en lo cotidiano, en el gesto.

⁵⁴ Un fenómeno cercano a esta aproximación al objeto, puede ser el efecto de lo que Freud condensó, en 1919 —año del estreno de *J'accuse*— en la idea de “lo siniestro” (das unheimliche). Lo siniestro (lo ominoso, como también se traduce el término alemán al castellano) es lo “extraño familiar” o, como expresa la traducción al francés, lo “extraño inquietante” (l'inquiétant étrangeté). La relación entre el fenómeno aurático y el siniestro, cabría abordarlo en otro artículo, pero aquí podemos dejar señalada esta asociación que consideramos potente para la teoría de la experiencia estética.

///BIBLIOGRAFÍA///

1. LIBROS

ADORNO, Theodor W. Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner/Mahler. Una fisionomía musical/ Berg. El maestro de la transición mínima. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter. Baudelaire. Madrid: Abada editores, 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre la fotografía. Valencia: Pre-textos, 2015.

BOURDIEU, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Editorial Península, 2000.

CIRLOT, Victoria La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo. Madrid: Siruela, 2010.

DELEUZE, Gilles. Filosofía crítica de Kant. Madrid: Cátedra, 2011.

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós, 2012.

DELEUZE, Gilles Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo. Buenos Aires: Cactus, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quelle émotion! Quelle émotion? Montrouge: Bayard Éditions, 2013.

FREUD, Sigmund. El malestar en la cultura. Alianza editorial. Madrid, 2014.

GANCE, Abel. Prisma. Buenos Aires: Cactus, 2014.

HOBSBAWM, Eric. Historia del siglo XX. Buenos Aires: Crítica, 2005.

JUNG, Carl Gustav. El libro rojo. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2010.

JÜNGER, Ernst. Tempestades de acero. Barcelona: Tusquets, 1998.

KING, Norman. Abel Gance. A politics of spectacle. London: British Film Institute, 1984.

LÉGER, Fernand. Funciones de la pintura. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. México: Alfaguara, 2006.

PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann. Buenos Aires: CS Ediciones, 2006.

REYES MATE, Manuel. *La piedra desechada*. Madrid: Editorial Trotta, 2013.

ROLLAND, Romain. *El espíritu libre. Por encima de la contienda. Los precursores*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1956.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2010.

WAGNER, Richard. *Ópera y drama*. Madrid: Akal, 2013.

2. ARTÍCULOS

CIANCIO, María Belén. “Benjamin y otras miradas: sobre algunas mutaciones del concepto de fantasmagoría”, *Constelaciones. Revista de teoría crítica*. (2010) n.2. pp. 206-218.

CUFF, Paul. “Interpretation and Restoration: Abel Gance’s *La Roue* (1922)”. *Film History*. (2011) Vol. 23. No. 2. pp. 223-241.

HANSEN, Miriam. “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, *Critical Inquiry* (1999), vol. 25, pp. 303-346.

HANSEN, Miriam. Traducción de Francisco Vega y Camilo Miranda. “La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin”. *Archivos de filosofía* (2011-2012), n.6-7, pp.311-363.

WELSH, James; KRAMER, Steven. “Abel Gance’s accusation against war”, *Cinema Journal* (1975), vol.14, n.3, pp.55-67.