

La autonomía del espectador

Alexander Kluge

La televisión de autor y el cine de autor estuvieron emparentados desde el comienzo. Rossellini, por ejemplo, empezó su carrera como autor de cine y en determinado momento, cuando la promoción cinematográfica italiana se orientó a lo comercial, se exilió en la televisión. Fue entonces cuando hizo la gran película sobre Luis XIV; de ahí en adelante no hizo más que películas para la televisión. Lo mismo se ve en muchos otros realizadores-autores, como Edgar Reitz, que filmó la miniserie *Heimat* no precisamente para las salas de cine. Si por mí fuera yo habría trabajado siempre únicamente para el cine –de hecho lo que hago es cine y soy un patriota de la historia del cine, no de la televisión– pero debo aceptar que a partir de cierto momento la televisión se convirtió en el medio dominante. Y si quiero ser independiente, debo defender esa causa, la independencia, en el seno de la televisión hasta las últimas consecuencias. Eso fue lo que hicimos y la prueba es que tenemos en la televisión el mismo estatus que teníamos como realizadores-autores. Algunos de nosotros lo hemos conseguido asociándonos con otros medios como Spiegel TV, la BBC, el *Neue Zürcher Zeitung* o el *Süddeutsche Zeitung*... Para ejemplificar: el principio de autor es el de un artesano y se distingue de lo que se llama el “cine de confección”, que es lo que hace un sastre y en el que lo dominante es la distribución. Así como existe el capitalismo de producción y el financiero, uno puede elegir quedarse del lado de la producción y ser independiente, como Astérix, el galo, u optar por la política de Julio César y estar del lado de la confección. Pero no me malentienda, no es que yo esté en contra de la confección sino que no es lo que hago. Soy hijo de un médico, y un médico no es empleado de la industria farmacéutica. Un médico permanece independiente.

Esa búsqueda de un lugar independiente dentro de un medio dominante como la TV, ¿cómo se relaciona con la noción de esfera pública como usted la concibe?

Con Oskar Negt escribimos un libro que llamamos *Esfera pública y experiencia*, en línea con *Historia y crítica de la opinión pública* de Jürgen Habermas. La experiencia es lo que se consume en la intimidad, por ejemplo en el seno de las familias, en las relaciones amorosas o en el trabajo. Son espacios no públicos. Las fábricas son espacios no públicos, la familia es un espacio no público. Ahora bien, esas experiencias personales sólo adquieren seguridad en sí mismas en la medida en que

se las intercambia en la esfera pública, en la medida en que se vuelven parte de la vida pública. El amor es algo íntimo que puede adquirir seguridad en sí mismo o padecer un complejo de inferioridad según cómo se lo discuta públicamente. Si la corona francesa expone en público a sus amantes como un gesto político, así como Enrique IV exhibe orgulloso a Gabrielle D'Estrées, y la nación entera se enorgullece de que sus reyes tengan una esposa legítima y al lado una bella amante, la seguridad en uno mismo en materia de cuestiones amorosas se define de modo muy diferente que entre los puritanos.

Usted aboga por que los hombres tengan una mayor seguridad en sí mismos...

Autonomía. Creo que en los aspectos más fundamentales todos los hombres se comportan de forma autónoma siempre que pueden, es decir, siempre que encuentran un hueco en la opresión. En las artes en particular, la autonomía es especialmente importante. El cardenal de Salzburgo tenía un gusto musical completamente diferente del de Mozart, desdeñaba su música, pero no por eso Mozart comenzó a componer de otro modo. La autonomía es eso. Godard nunca va a ser obediente. Incluso habiendo hecho películas publicitarias, sigue siendo autónomo. Eso es el cine de autor. Otro ejemplo es Truffaut.

¿Usted apela a una actitud autónoma también por parte del espectador?

Sí. Pero yo no necesito apelar a nada. Los espectadores son autónomos por sí mismos. A veces uno se hace una idea equivocada de esto. Tomemos por ejemplo la muerte de Lady Di. La mayoría de los directores de los canales de televisión en mi país coincidían en que la noticia era materia de la prensa sensacionalista: «Informamos al respecto, pero no es importante». Sin embargo las personas comenzaron a identificarse con la princesa. La muerte en el túnel era importante para ellos, los sacudió. Entonces insistieron y el medio tuvo que ceder. En realidad eran los medios los que estaban al revés. Los espectadores son el medio, lo que ellos no se pueden imaginar tampoco existe en el medio. En este sentido, honrar el *rating* es hacer una lectura tergiversada de esa realidad. Es a los espectadores a los que hay que honrar. Los espectadores son mucho más resistentes de lo que uno cree.

¿Resistentes?

Por ejemplo, una vez hice una emisión bastante arriesgada con Peter Sloterdijk sobre «La larga marcha de la ira de Dios», noventa minutos de corrido, sin pausa, en la televisión privada; y hace poco realicé otra similar con Peter Weibel sobre el método de la transcripción en la Modernidad. No parece sencillo, pero lo es: se refiere a que no existe una vanguardia aislada que avanza sola por la delantera, aniquilando los pasados como una podadora, sino que si tomamos cualquier punto de cualquier texto ya existente, sea Ovidio, Montaigne o un vanguardista, Proust, Joyce, el que se le ocurra, podremos continuar escribiendo a partir de ese punto. Al igual que el monje de la Edad Media que al transcribir un texto introduce pequeñas modificaciones. Esa es la evolución hacia la Modernidad y así está organizado nuestro ADN. A través de pequeñas transcripciones que implican pequeñas modificaciones continúa la escritura de la vida y se actualiza. Lo mismo sucede en el arte, dice Weibel, y desarrolla la idea durante noventa minutos de un tirón. Y tuvimos muchísimo *rating*, uno de cada cinco espectadores miró el programa.

En esas dos emisiones, como en muchísimas otras, usted mismo asume el rol de entrevistador.

Sí. Pero a mí no se me ve en la entrevista. Yo hago las preguntas, opero como un apuntador. Mi tarea es hacer que surja una situación distendida, que mi interlocutor se sienta libre y cómodo, y que hable. Pero si veo que se siente demasiado cómodo, digamos, que de alguna manera “duerme” o ya no está diciendo algo que me sorprenda, lo detengo. Soy un testigo de su discurso, que acompaño con estímulos, incentivos. Mantener atento a un espectador noventa minutos con un tema filosófico me parece una de las formas del arte. Es la retórica que ya manejaban los sofistas en Grecia.

Entrevista realizada por Carla Imbrogno para la edición de: KLUGE, Alexander (2010). 120 historias de cine. Caja Negra. Buenos Aires.