

CINE, COMUNICACIÓN, INTERCULTURALIDAD Y ROCK AND ROLL: LA OBSCENIDAD BUSCADA*

1. Obscenidad

Lo obsceno es lo que se encuentra fuera de escena. También se podría hablar de *fuera de campo*, o frontera entre lo interno y lo externo, o en otros términos, de *destrucción de la forma* o del significante como signo de estabilidad (MÉNDEZ RUBIO, 2008). En el caso del cine, desde sus inicios, el límite entre lo externo y lo interno no está claramente definido: voces en *off*, personajes que aparecen y desaparecen de escena, otros que entran y salen de ella, *rarefacción* (o pantallas vaciadas), es decir, lo obsceno —lo fuera de escena— conforma estructuralmente la imagen cinematográfica.

En el rock and roll ocurre algo similar. Desde sus inicios, el rock es un tránsito entre el afuera y el adentro, o en otros términos, un contexto que se estira y se proyecta al texto. Contextos políticos, musicales, económicos, sociales y

culturales, transforman al rock and roll (y de ahí su diferencia con el pop) en heterogéneos movimientos que no pueden ser interpretados de forma lineal y homogénea. Desde la deconstrucción, movimiento teórico-conceptual surgido en Francia en la misma época que el rock and roll y el cine de la postguerra, se sostiene que no hay «nada fuera de contexto» (DERRIDA, 1989).

Éste es uno de los aspectos más rupturistas y deconstructivos del rock and roll. Como ejemplo, podría citarse la presentación de los Sex Pistols en la televisión inglesa en el *Bill Grundy Show*, que forma parte, además, del cortometraje de 1977 *Sex Pistols Number 1*, dirigido por Julien Temple y John Tiberi, y, posteriormente de *The Filth and the Fury* (Julien Temple, 2000), donde los Pistols, entre otras obscenidades (por lo fuera de escena), insultan al

conductor y generan un colapso en la previsible escena televisiva. Espectacularizan, aún más, a la sociedad del espectáculo. Es la ironía que se desprende de los movimientos de la cintura de Johnny Rotten.

Siguiendo, entonces, con las obscuridades, lo fuera de escena o el estiramiento del texto por el contexto (deconstrucción), «Anarchy in the U.K.» fue grabada el 26 de noviembre de 1976, para el único álbum de estudio de The Sex Pistols, titulado *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* publicado un año después. El *single* que contenía esta canción fue el único que los Sex Pistols editaron bajo la licencia EMI, y alcanzó el puesto 38 en el UK Singles Chart el 6 de enero de 1977. Este hecho ocurrió un mes después del incidente televisivo en el *Bill Grundy Show*, donde, según dicen los más conservadores, fue la primera vez que se pronunciaron tantas palabras *vulgares* en la televisión británica. En la letra, se pueden escuchar menciones a varios políticos. Incluso un ministro conservador de educación condenó este estilo de música como «un síntoma de la decadencia de la sociedad».

En el documental sobre la banda *The Filth and the Fury*, su vocalista, John Lydon, alias *Johnny Rotten*, desvela un secreto sobre la composición del tema, específicamente cuando dice «*I am an Antichrist...*», indica que es un error que nace simplemente de una mala pronunciación de la frase «*I am an anarchist*». Greil Marcus confiesa: música «en directo de muy baja calidad donde tras un fondo de charla de sobremesa y cristales que se rompen uno puede oír a varios grupos de oradores que, antes de que Johnny Rotten se anunciara a sí mismo como un Anticristo, no habían existido ni siquiera en las mentes de quienes los fabricaron; al escuchar su obra relativamente breve, ahora exiliada a las papeleras, a los anaqueles de ofertas, a las tiendas de coleccionistas o a los baratillos, tengo una sensación de reverencia y respeto ante lo buena que era esa música, ante lo irreductible que sigue siendo» (MAR-

CUS 1999: 14). Más allá de su error (ya que Rotten negó haber gritado «*Soy un anticristo*»), Marcus traza en *Rastros de carmín* (1999) una potente hermenéutica de los subsuelos. En ese momento, *los adolescentes aullaban filosofía*: Nietzsche, Benjamin, los situacionistas, Godard, la deconstrucción, mezclados en esa música como poderosa declaración político-socio-cultural. Era otro paso en el intento situacionista de *superar el arte*.

Después de ese movimiento político-cultural, fue el punk el más radical intento de ruptura con una concepción conservadora del arte, más aún que el

registros documentales en sentido estricto. Es esa la puesta en crisis del documental, si a este lo definimos a partir de sus características semióticas que lo ligan a la función referencial. Desde los primeros documentales sobre rock and roll, una poderosa poética los aleja de su referencialidad, virtualizando la creación, y, por tanto, poniendo en crisis el género.

Además del punk, esas relaciones tensas se encuentran en el heavy metal. En el filme *Metal: A Headbanger's Journey* (Sam Dunn, 2005), una especie de etnografía —o anti-etnografía— del heavy, se escuchan las voces más

Las tensas relaciones entre adentro y afuera en el rock and roll y en el cine, lo obscuro o fuera de escena, y cómo ambos movimientos (rock y cine de postguerra) logran captarlas conduce, paradójicamente, a que ambos registros sonoro-visuales no dejen de entrar en conflicto. Es por ello, seguramente, que hay una escasa bibliografía sobre rock and roll y cine

surrealismo y el dadaísmo, que se quedaron en juegos estéticos pero no radicalizaron su práctica política. Marx y Bakunin estrechándose las manos bajo la mirada de Walter Benjamin¹.

Las tensas relaciones entre adentro y afuera en el rock and roll y en el cine, lo obscuro o fuera de escena, y cómo ambos movimientos (rock y cine de postguerra) logran captarlas conduce, paradójicamente, a que ambos registros sonoro-visuales no dejen de entrar en conflicto. Es por ello, seguramente, que hay una escasa bibliografía sobre rock and roll y cine y la existente no deja de plantearse más dudas e incertezas que seguridades (GUILLOT, 2008). En ese contexto, resulta complicado referirse al cine rock y la mayor parte de los filmes realizados sobre rock and roll son más híbridos de docu-ficción que

conservadoras que se refieren a este fenómeno como *peligroso* y enfermo. Anomalía o anormalidad en los términos de Foucault, que penetra en la supuesta normalidad de lo ordenado y previsible. Como teorizó el crítico francés, lo anormal es un calificativo que se utiliza para *medicalizar* a la sociedad. En el caso del rock and roll, son diversas las metáforas, extraídas del lenguaje médico, que se esgrimen para referirse a él: enfermedad de la sociedad, locura o desviaciones sociales, forman parte del *orden del discurso* conservador.

Tipper Gore, esposa del vicepresidente de los Estados Unidos de la época de Clinton y actual *gurú* del capitalismo neo-ecológico, Al Gore, encabezó «una carga de padres para que fuera censurado el heavy metal» (aparece en el filme). Lograron, a partir de ahí, colo-

car advertencias sobre «ese tipo peligroso de música para los adolescentes» en los discos, vídeos y productos que se generaron a partir del heavy. Fue calificado, en términos similares el punk inglés una década antes, como *el pánico moral del momento*.

Así las cosas, lo rupturista del rock and roll no está simplemente en su música (adentro), sino en el contexto político-económico-socio-cultural (afuera) que genera a su alrededor. En los términos de este artículo: en su fuera de escena (obscenidad) y, por extensión, en su fuera de campo. Destacado al respecto es el estudio de Manuel de la Fuente (2006) sobre Frank Zappa, donde se refiere al rock como «movilización» para «la disidencia política». En el caso de Zappa, a diferencia de otros músicos rupturistas como Cage, su afuera está aún más presente ya que «ve el rock desde la perspectiva de un músico clásico, siendo en esa extraña mezcla donde se sitúa su irreductible novedad» (TALENS, 2006: 13).

En el cine de la postguerra (contemporáneo al rock and roll), también se podría hablar de ese contexto como estiramiento del texto (deconstrucción) o, en los términos de este escrito, de su obscenidad. Uno de los ejemplos más destacados al respecto es el de Jean-Luc Godard, quien, desde sus primeros filmes, establece una relación estrecha con el afuera y el contexto. En *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964), se cuentan las entrecruzadas historias de Odile, Franz y Arthur, dos chicos y una chica desencantados sin muchas esperanzas de vida, quienes planifican un desquiciado robo al inquilino de la tía de Odile. Godard lleva a las calles de París un film emparentado con el cine de la postguerra estadounidense.

Sobre *Banda aparte* dijo Godard: «Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión» (citado por DE-

LEUZE, 2007: 229). El grito de Godard es rock and roll: el mundo escribe un mal guión y hay que responderle. Para Deleuze (*ibid.*), «lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo». Podríamos extender la expresión al siguiente enunciado: lo que se ha roto, en el cine de la postguerra y el rock and roll, es el vínculo hermenéutico con la finalidad fenomenológica, es decir, con el horizonte interpretativo hacia donde se conduce el mundo.

En *One Plus One* (Jean-Luc Godard, 1968)², entremedio de los ensayos de los Rolling Stones de «Sympathy for the Devil», las series político-culturales (panteras negras, grafitis sobre Mao, etc.) cruzan y se instalan como respuesta a ese mundo vaciado. De ahí las influencias entre el neorealismo italiano, su continuación en la *nouvelle vague*, y sus referencias más o menos explícitas en directores de la postguerra como Elia Kazan, tal y como se reconoce en el filme sobre este último de Martin Scorsese *Una carta a Elia* (*A Letter to Elia*, 2010).

Cuando Godard se aproxima al rock and roll, ese afuera aparece con toda su potencialidad. La recién mencionada, *One Plus One*, está conformada por diferentes capítulos que a su vez tienen múltiples series o pliegues, al estilo de las taxonomías que conformaba Foucault en *Las palabras y las cosas* (1986) o en *Raymond Roussel* (1973) o Deleuze en sus taxonómicos libros sobre el cine: *La imagen-movimiento* (1994) o *La imagen-tiempo* (2007). En este último caso, Deleuze (2007: 11) lo inicia con estas palabras: «El presente estudio no es una historia del cine. Es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos». Se podría parafrasear a Deleuze, indicando que *One plus One* es un ensayo, una ordenación sobre el cine y el rock and roll, un conjunto de series. Los capítulos de esa clasificación son: 1. *The Stones Rolling*; 2. *Fuera de la novela negra*; 3. *Sight and sounds*; 4. *Eva al desnudo*; 5. *Ciencia ficción alta fidelidad*; 6. *El corazón de occidente*; 7. *1 plus 1=2*; 8. *Dentro de la sintaxis negra*; 9. *Cambios en la sociedad*; 10.

Bajo los Stones, la playa. El film de Godard transita por entre los ensayos de la canción de los Rolling «Sympathy for the Devil», sus diferentes versiones, sus hibridaciones e injertos y el contexto político-cultural de los años sesenta: panteras negras, feminismos, maosismos, satanismos, y podrían agregarse otros ismos que produjeron movimientos contraculturales y de movilización social, los que se trasladarían más allá de esa época.

Las series, según Godard, no están fijadas ni definidas de una vez para siempre, en cada escena se redistribuyen, reorganizan o reinventan. Por ello, no está de más definir el cine de Godard como rizomático ya que la serie «conecta un punto con otro cualquiera» (DELEUZE y GUATTARI, 2000). Al cine «le toca reflejarse a sí mismo y reflejar a los otros géneros, por lo mismo que las imágenes visuales no remiten a un baile, a una novela, a un teatro, a un film preestablecidos, sino que ellas mismas se ponen a “hacer” cine, a hacer baile, a hacer novela, a hacer teatro a lo largo de una serie, para un episodio» (DELEUZE, 2007: 248). El cine de Godard, en ese sentido, es intersticial y está compuesto por intercesores (performances): Jean-Pierre Melville en *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1960), con cortes rápidos, impredecibles, rodada casi a ritmo de jazz o de rock and roll. Según declaró Godard, esa fue la fórmula que siguió para crear esta película. Brice Parain en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), burlescos como Devos o la reina del Líbano en *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), Jeanson en *La chinaise* (1967), panteras negras en *One Plus One*, o manos anónimas que grafitiean paredes. Las series son actos, acciones, colores, pero, también, personajes o intercesores (performances).

El cine, en la era de la postguerra, deja de ser narrativo, pero con Godard se hace más novelesco que nunca. Al respecto se podría citar la idea benjaminiana de la «muerte del narrador» (Benjamin, 2010), lo que no implica la muerte de la novela, sino su resignifica-

ción hacia una tercera persona que ya no es el tercer excluido sino incluido. Recordar los capítulos de *One Plus One* o de *Historia(s) del cine* (Histoire[s] du cinéma, Jean-Luc Godard, 1998). En *Nouvelle vague* (1990), al Godard no colocar su nombre en los créditos y repetir que no es el autor «desaparece toda individualidad, todo “yo”, todo nombre de autor» (LEUTRAT, 1994: 27).

Parafraseando a Bajtin y refiriéndose a Godard, Deleuze (2007: 250) precisa: «La novela adopta necesariamente unas veces la lengua corriente anónima, otras, la lengua de una clase, de un grupo, de una profesión, otras, la lengua propia de un personaje. Tanto es así que los personajes, las clases, los géneros forman el discurso indirecto libre de aquéllos (lo que ellos ven, lo que ellos saben o no saben)». Tanto Bajtin como, posteriormente, Pier Paolo Pasolini (es paradigmático el personaje de *Accattone* [1961]), son los mayores teóricos del discurso indirecto libre. «Los personajes se expresan libremente en el discurso-visión del autor, y el autor, indirectamente, en el de los personajes» (DELEUZE, 2007: 250). En resumen: «Godard dota al cine de las potencias propias de la novela. Se procura tipos reflexivos que son otros tantos intercesores a través de los cuales YO es siempre otro». Alteridad que, como un *alien*, penetra en la identidad. Esa es la monstruosidad que hace circular y que lleva a que la unidad de lo idéntico se pierda.

Deleuze (2007: 250) defiende, y este texto reafirma, que «el cine moderno desarrolla así nuevas relaciones con el pensamiento, desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta en ellas; el borramiento del monólogo interior con todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres [más que el YO aparece con toda su fuerza el tercer término —ÉL—: borramiento de la identidad y vaciamiento del sujeto] y el borramiento de una unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura...». En esa

ruptura se ubica el cine de la postguerra (neorrealismo, *nouvelle vague* o directores norteamericanos como Kazan) y el rock and roll.

Por ello, hablar de cine y rock and roll no puede dejar de lado la obscenidad, en la medida en que el afuera, el cruce de esa frontera —como de otras fronteras— es una de sus características. Registros sonoros y visuales ubicados en el intersticio o en el entre. La imposibilidad de distinguir entre documental o ficción —consideración arbitraria de una semiótica audiovisual que no tiene en cuenta esas porosas fronteras— en muchas de las películas sobre rock and roll ilustra lo indicado. Docu-ficción, neobarroquismo o un «más allá de la realidad y de la ficción» (IMBERT, 2010: 719). Como indica Gerard Imbert (2010: 722), «hasta el documental —la forma más objetiva de referenciación del mundo y de apertura al otro— se vuelve poroso, se deja contagiar por la ficción y por los imaginarios. Y, en una simetría inversa, la ficción cae en la mirada documental». Esa es la aporía del rock and roll y de algunos registros del cine de la postguerra.

2. Conectarse, sintonizarse y separarse. La vida como viaje

Los *cultural studies* cuestionaban el estatuto conservador de la etnografía que practicaban los antropólogos, quienes se consideraban la única autoridad epistemológica en esa estrategia y táctica metodológica. Etnografías del rock —como extensión de las «culturas del rock» (PUIG y TALENS, 1999) es otra distorsión u obscenidad en la práctica de los *cultural studies*.

Desde los primeros años sesenta, prestan atención al rock and roll, al cine y a los fenómenos contraculturales de esa década. Stuart Hall utiliza, en 1967, el término contra-cultura para referirse a los *hippies*. Hall (1970: 15), indica en su investigación que «la mayoría de las subculturas tienden a dramatizar la brecha entre su propio “mundo” y el mundo de los “otros” a través del lenguaje (...). Las frases *hippies* constituyen una jerga compleja,

obtenida eclécticamente de la cultura de los negros, del jazz, de las subculturas de homosexuales y drogadictos, del lenguaje idiomático de la calle y de la vida bohemia».

El eslogan *hippy* acuñado por Timothy Leary: «*Turn on, tune in and drop out*» (conectarse, sintonizarse y separarse). «Cada palabra en esta frase es tanto una orden directa como una metáfora subyacente.» El *hippy* es, por lo tanto, un *drop out* (apartado) del sistema para el que le han estado preparando la familia, la educación y el proceso de socialización: activamente *opta* por seguir el camino *desviacionista* de vida (HALL, 1970: 17). Y, desviación, *détournement*, es una de las búsquedas de los situacionistas, quienes se desvían del orden establecido, para, revolucionariamente, superar al arte. Es decir, «transformar no la relación de la obra con el aparato de producción, sino del aparato de producción artística con el resto de la sociedad; o, lo que es lo mismo, implicaría la superación del arte» (SAINZ PEZONAGA, 2011: 43).

Easy Rider. Buscando mi destino (Easy Rider, 1969), de Dennis Hopper presenta —cinematográfica y musicalmente— ese camino trazado por Hall en su investigación sobre los *hippies*. En ella, Hopper rompe, en cierta forma, con las primeras películas de rock (fundamentalmente las de la segunda mitad de los años cincuenta) que están enmarcadas en la ideología de la búsqueda del sueño americano. Estas se referían a jóvenes de clase media que solo perseguían la felicidad a través del consumo, argumentos sencillos, de poca complejidad, rostros en los que brillan dientes y ojos *inmaculados*. Esos contenidos limitados, paradójicamente, desde el afuera (obsceno) eran atravesados por potentes bandas sonoras, como, en el caso de *Rock, Rock, Rock* (Will Price, 1956) o *Rock Around the Clock* (Fred F. Sears, 1956), film sobre la trayectoria de Bill Haley y su banda. Esta película está considerada por algunos críticos como la primera de rock en sentido estricto (QUINTANA, 2008: 18).

Easy Rider se acerca más a un cine de la postguerra, que pone en cuestionamiento el montaje americano, vinculándose, más allá de las diferencias en términos de calidad (es un film, argumentalmente, mediocre y limitado), al neorrealismo y a la *nouvelle vague*, atravesadas por tragedias y crisis. No es ca-

tran en los teóricos postestructuralistas o postmodernos, que se han referido, de una u otra forma, a la obscenidad en la imagen. Para Baudrillard (1998 y 2002) la obscenidad aparece cuando no hay escena ni teatro, sino pantalla y red. La obscenidad se vincula al éxtasis de la comunicación.

Hablar de cine y rock and roll no puede dejar de lado la obscenidad, en la medida en que el afuera, el cruce de esa frontera —como de otras fronteras— es una de sus características. Registros sonoros y visuales ubicados en el intersticio o en el entre. La obscenidad se vincula al éxtasis de la comunicación

sual que fuera presentada en Cannes en 1969. Hay, en estos films, una «destrucción de la forma», en los términos de Benjamin, un cruce y un entre, donde se entrelazan lo individual y lo social, lo estético y lo político, cuestionando sus propios límites (MÉNDEZ RUBIO, 2008), o, como en el caso de *Easy Rider*, cruzándolos hacia la muerte. A ese límite u obscenidad es al que me refería al comienzo de este escrito.

Easy Rider podría analizarse con las claves teórico/metodológicas (que no se profundizan por falta de espacio, ver Silva Echeto [2012]) que utiliza Hall, dos años antes, para referirse a los *hippies*. Entre otros, el personaje encarnado por Jack Nicholson (uno de los aspectos más destacados del filme), joven abogado preso por problemas de alcohol, y quien luego sigue la travesía con los protagonistas hacia el *carnaval* (¿carnavalización bajtiniana?), es un ejemplo paradigmático de ese *conectar, sintonizar y separar*.

Las escasas menciones a ese afuera que vincula el cine al rock and roll en la semiótica y en la filosofía se encuen-

3. Conclusiones

El rock and roll y el cine de la postguerra no son solamente contemporáneos en términos cronológicos; también presentan características comunes en términos semióticos, políticos y culturales. El cine de la postguerra (neorrealismo, *nouvelle vague*, cine norteamericano de crisis) pone en tensión la separación entre documental y ficción, no permitiendo separar con radicalidad a esos dos géneros mostrando, a su vez, (monstruosidad) los residuos de la sociedad. El rock and roll, a través de su espejo deformado, le propicia una bofetada al sueño ilustrado. Como en las pinturas de Goya, son los monstruos de la modernidad los que son devorados y lanzados a la pantalla. Cabezas de caballos separadas de sus cuerpos, rostros humanos desquiciados, manos y pies desprendidas de sus cuerpos, todo mezclado como una gran monstruosidad híbrida (el *Guernica* de Picasso, pintado entre mayo y junio de 1937).

Lo paradójico de esta situación es que esos vínculos entre cine de la postguerra y rock and roll terminan generando

más conflictos que convergencias. Los primeros films son, todavía, secuelas del sueño americano, y la banda sonora funciona más como un afuera (obsceno) o un suplemento de la película. Esta, paralelamente, presenta simples argumentos sin mayores complejidades. Son las películas de la segunda mitad de los años sesenta las que cambian ese panorama y se presentan como poderosas máquinas narrativas, visuales y sonoras. Directores como Godard, Pennebaker, Temple, Scorsese, por citar a algunos de una extensa lista, trasladaron al cine la potencia político-cultural del rock and roll y sus rupturas.

En este artículo, el concepto teórico-metodológico que opera como eje transversal para el estudio del cine y del rock and roll es el de obscenidad. Es decir, lo fuera de escena. En la postmodernidad crítica, no hay escena ni imagen ni vínculo, sino obscenidad y red, el *éxtasis de la incomunicación*.

El cine y el rock and roll son pantallas obscenas que mientras muestran, paralelamente, ocultan. Es la voz en *off*, que, virtualmente, se intenta reconocer en la superficie de la pantalla, transparente pero más compleja, clara pero más opaca. Esa es la aporía del cine de la postguerra y del rock and roll, caótico e imprevisible. Y, sobre esa aporía, se deben trazar sus mapas y cartografías. ■

Notas

* El retrato de The Rolling Stones que ilustra este ensayo es obra del célebre fotógrafo y director de cine neoyorquino Jerry Schatzberg, a quien Michel Ciment compara «por su fiera independencia» con Terrence Malick. Agradecemos a Schatzberg (y a su asistente Paola Mojica) la cesión de esta y otras imágenes de iconos del rock —entre ellas, la publicada en la portada de Frank Zappa— que ilustran las páginas de varios artículos del Cuaderno. Para más información remitimos a su página web <<http://www.jerryschatzberg.com>>. (Nota de la edición.)

¹ En el *Surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea*, Walter Benjamin (2007: 313), con citas que lo aproximan al marxismo, al anarquismo y a la crisis en

el arte, sostenía que «desde los escritos de Bakunin, no ha habido en Europa un concepto radical de libertad. Los surrealistas sí lo tienen». Esto les demuestra a los surrealistas «que la emancipación humana, concebida, en definitiva, en su forma revolucionaria más sencilla —una que tan solo puede ser la emancipación humana practicada desde la totalidad de los puntos de vista—, es la única causa a cuyo servicio siempre vale la pena situarse». La pregunta que se formula Benjamin es: «¿Consiguen los surrealistas combinar esta experiencia de la libertad con la otra experiencia revolucionaria que hemos de reconocer porque la teníamos: lo constructivo y dictatorial de la revolución? O, en pocas palabras, ¿consiguen conectar los surrealistas la revolución con la revuelta?». La respuesta, para Benjamin, es: «Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio de la revolución». ¿Qué otra cosa hacía el punk? No es la droga en su utilización revolucionaria, en el sentido en que Benjamin interpreta al surrealismo, una capacidad de «salir de sí». Tanto «el lector como el pensador, el esperanzado y el *flâneur*, son todos tipos del iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador, y el embriagado. Y ellos son, además, los más profanos». Para Benjamin, hay que ganar las fuerzas de la embriaguez al servicio de la revolución o hacer una política poética. «El surrealismo», para Benjamin, «se ha acercado cada vez más a la respuesta comunista». Esto significa: pesimismo completo. «Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en invención corporal colectiva y las intervenciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*. Por el momento, los surrealistas son sin duda los únicos en haber comprendido la tarea de hoy. Y van intercambiando, de uno en uno, la colección de gestos de su mímica en la esfera de un despertador cuyo timbre, a cada minuto, atruena por espacio de sesenta segundos» (Benjamin, 2007: 316). Pero esa ilusión que tenía Benjamin en 1929 será puesta en entredicho más de treinta años después por los situacionistas, con su idea de superación del arte.

2 Hay dos versiones de *One Plus One*, ambas responden a dos montajes: el del director y el del productor. En la versión de este último el título cambió a *Sympathy for the Devil* (Simpatía por el diablo), título homólogo al de la canción de los Rolling Stones, que a partir de ahí pasó a ser uno de los más reconocidos. Las relaciones entre Godard y parte del equipo de la película no terminaron bien, prueba de ello es que el 3 de noviembre de 1968 Godard se bajó del escenario del National Film Theatre de Londres, después de golpear al productor, gritando «sois unos fascistas», mientras el público le gritaba a Godard: «fuera», «queremos ver la película».

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós.
- (2009). *Mitologías*. Río de Janeiro: Difel.
- BAUDRILLARD, Jean (1986). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, Walter (2007). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En: *Obras. Libro II/ vol. 1*. Madrid, Abada.
- (2010). *El narrador*. Santiago (Chile). Metales Pesados.
- DEBORD, Guy (1990). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1989). Firma, acontecimiento y contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DE LA FUENTE, Manuel (2006). *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FOUCAULT, Michel (1973). *Raymond Russel*. Buenos Aires: siglo XXI.
- (1986). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México (DF): siglo XXI.
- GUILLOT, Eduardo (coord.) (2008). *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress.

- HALL, Stuart (1970). *Los hippies una contracultura*. Barcelona: Anagrama.
- IMBERT, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1994). Deleuze-Godard: la ida y la vuelta de los hijos pródigos. En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*. Archipiélago, n° 17, otoño.
- MARCUS, Greil (1999). *Rastros de carmín*. Barcelona: Anagrama.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008). *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PUIG, Luis y TALENS, Jenaro (1999). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-textos.
- QUINTANA, José Luis (2008). Los adolescentes, los explotadores y el rey. En Guillot, Eduardo (coord.) (2008): *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress.
- RUIZ MARTÍNEZ, Natalia (2006). *Poesía y memoria: histoire (s) du cinema de Jean Luc-Godard*. Madrid: UCM.
- SAINZ PEZONAGA, Aurelio (2011). *Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural*. Madrid: Tierra de nadie.
- SILVA ECHETO, Víctor (2012). Imagen visual, obscenidad y descentramiento sonoro. En *Galaxia*. São Paulo (en prensa).
- TALENS, Jenaro (2006). Notas para una escucha de Frank Zappa como discurso político. En De la Fuente, Manuel (2006). *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Víctor Silva Echeto (Lascano, Uruguay, 1972) es doctor en Estudios Culturales por la Universidad de Sevilla (España) y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República (Uruguay). Es profesor e investigador de la Universidad de Playa Ancha (Chile) e investigador de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT, Chile) y de la Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Brasil). Su último libro se titula *Incomunicación y catástrofe* y con anterioridad publicó *Antropofagias* (en coautoría con Rodrigo Browne).