



José Miccio
El lugar sin límites. Ensayos sobre cine
La Plata
Taipei
2025
458 páginas

PALABRAS CLAVE: ENSAYO – CINE – ESTETICISMO – SENSUALISMO
KEYWORDS: ESSAY – CINEMA – AESTHETICISM – SENSUALISM

Estúpido y sensual ensayismo

Bruno Grossi¹

Recuerdo con nitidez la primera vez que leí a José Miccio, o mejor dicho, la primera vez que asocié su nombre a un cierto estilo. Cosa rara en aquellos días, solía leer mucho sobre cine, llegar a devorar diez o quince reseñas sobre cada película que veía (tenía tiempo libre, claro, pero la existencia de *Todas las críticas* también agilizaba la cuestión), pero esos textos que se consumían solo para iluminar, en el mejor de los casos, un aspecto de la película, nunca se leían por su autoría y difícilmente conseguían -a causa de una retórica, en la mayoría de los casos, más periodística que ensayística- imponerse por sí mismos o trascender el objeto del cual discurrían. No es menor, pienso ahora al pasar, que el primer texto de Miccio que recuerde (¿lo habré leído antes en *La otra* o en *Hacerse la crítica*?) haya sido en una revista para-universitaria como *Bazar Americano*, más dedicada a la literatura que al cine, y que

¹ Santa Fe, 1985. Doctor en Literatura y Estudios Críticos (UNR). Profesor adjunto de Literatura Europea II, parte especial Literatura Francesa (UNR) y Teoría Literaria (UCSF). Correo: brunomilang@gmail.com

el asombro repentino que me causara su hallazgo fuera producto de haberlo leído sin ninguna razón, causa o expectativa en particular en el horizonte. El texto, lo recuerdo bien, era “El faro de *Notorius*” de 2013 (incluido en *El lugar sin límites* y, detalle no menor, ensayo más antiguo de todo el libro) y lo recuerdo sobre todo porque su lectura se recortaba, en esos días, sobre el fondo de un ensayo de Rancière sobre Hitchcock que acababa de frecuentar y que encontraba en su momento como el summum de la sofisticación: elegante, contraintuitivo, polémico, sostenido más en la persuasión zigzagueante que en el peso de sus argumentos. Por eso la lectura de Miccio me sacudió y alegró por partes iguales; porque, contra la lectura iconoclasta y desmitificante del francés, restituía la fascinación irracional que el cine de Hitchcock me producía y que no terminaba de descifrar o asumir en todas sus consecuencias. De hecho, la estructura argumentativa de esa “columna” en Bazar preparaba con paciencia su posición, agazapado tentaba al interlocutor, mimando en un comienzo estratégicamente las razones del espectador cerebral e intelectual (que yo creía ser) y que Rancière había en parte zamarreado, sobre todo porque si bien el texto de Miccio comenzaba casi como una reseña concesiva sobre la importancia del *Hitchcock* de Chabrol y Rohmer (libro fundamental para entender tanto el proceso histórico de la recepción del cineasta inglés como de los devenires del autorismo y la escritura teórico-crítica sobre cine), el ensayo comenzaba, de a poco, a apartarse de los argumentos de los franceses para investir a Hitchcock de valores nuevos que nada tenían que ver con las posiciones críticas al uso. Al margen de su novedad y sus virtudes nacidas al calor de la lucha por la legitimidad teórica del cine, el problema que Miccio notaba en el *Hitchcock* era claro: para superar el desprecio bienpensante hacia el cine “evasivo”, “superficial”, “formalista” de Hitchcock, Chabrol y Rohmer necesitaban invertir las valoraciones críticas y justificar su obra por lo alto: revestirlo de contenidos morales, filosóficos y críticos que redimieran el virtuosismo técnico gratuito, el suspenso pueril y las tramas arbitrarias con los que la doxa, por derecha y por izquierda, adjetivaba hasta el momento su obra. Por eso -parecía decir Miccio- en el mismo proceso de defender a Hitchcock, los franceses paradójicamente no hacían otra cosa que perderlo o desfigurarlo, porque reprimiendo el afecto genuino experimentado ante su cine -perceptible en toda una serie de giros e hipótesis desquiciadas- la lectura de aquellos solo podía finalmente reivindicar sus películas a partir de valores ilustrados exteriores y no de aquellos nacidos de la emoción por la cosa misma:

Dotar de respetabilidad a Hitchcock recurriendo a tradiciones respetables es tarea de anticuarios; y sin embargo, todavía hablamos de sus películas en un registro afín al de los franceses, como si debiéramos redimir una experiencia de intensidad única en la marmita de la filosofía, o como si fueran los subtextos de Hitchcock y no sus fenomenales superficies lo que nos enseñó a amar el cine (197).

El argumento de Miccio era combativo, pero sobre todo apasionado y llamaba a los cinéfilos a salir del closet del discurso (pseudo)crítico: en la refutación del *Hitchcock* se jugaba -creo leer hoy- algo más que la interpretación de la obra de un autor, sino que era nuestra entera relación con el cine -cómo mirarlo, pensarlo, escribirlo- aquello que el texto buscaba iluminar. No por nada en ese ensayo Miccio daba vertiginosamente la vuelta entera a las posiciones críticas glosadas y terminaba elogiando de Hitchcock aquello mismo por lo que sus detractores lo subestimaban y sus acólitos buscaban por todos los medios exonerarlo: sus estúpidas y sensuales superficies:

El humor y el suspenso no son excusas para tratar de cosas profundas: son las claves de una comunión que Hitchcock persiguió ardorosamente, los nombres de la música que nos invitó a bailar con la promesa de que en sus acordes podríamos perdernos (...) La gran enseñanza de Hitchcock tiene que ver con esto, justamente. No hay un cine que reconozca de manera tan rotunda que la grandeza de las películas deriva de la primera de sus capas, que no es una entre otras sino la principal, porque si ella no fuera deslumbrante las otras no solo quedarían sin apoyo sino que directamente no existirían (198-199).

Recuerdo todavía hoy el poder liberador que estas frases tuvieron en mí. No porque dijeran algo que ya pensaba y no me animaba a confesar (como si por dentro dijera “es verdad, nunca me gustó Foucault, Derrida y Deleuze, en realidad yo quería ser el Pater santafesino pero la universidad me alienó”) sino porque directamente inventaban un valor estético y le deban un anclaje teórico, pero también -y esto es importante- ético-existencial, a una posición que por escasez y economía de recursos llamé y sigo llamando esteticismo. Miccio se convertía así, ensayo tras ensayo, en mi Virgilio hacia la irresponsabilidad crítica.

Sin embargo, ese relato que me cuento a mí mismo parece dar la impresión de que Miccio poseía (y posee) una verdad a priori que su escritura no hacía sino desplegar sin esfuerzo, como si fuera un teórico que utilizara las películas para comunicar sus conceptos. Por el contrario, los ensayos reunidos en *El lugar sin límites* pueden leerse precisamente como la prueba de los intentos siempre renovados de su autor para darle forma y espesor a esa posición siembre vacilante intuita de su trato cotidiano con las películas. Una posición que, amén de la soberanía con la cual se afirma, evidencia un dilema que no deja de inquietarlo y que lo pone una y otra vez en trance de experimentar respuestas (respuestas formales, claro está: del formalismo extremo a la autobiografía, del ensayo rapsódico a la teorización abstracta) a una serie de problemas derivados de las conclusiones de aquel ensayo temprano: ¿cómo sustraerse del “catecismo” de las diferentes capillas hermenéuticas

que presionan nuestra subjetividad y nos hacen comulgar con valores que nos apartan de nuestras convicciones más íntimas? Es decir, ¿cómo elaborar un discurso que afirme el poder magnético e irreductible de la imagen y que nos evite caer simultáneamente, aunque a veces suene tentador, en una especie de mutismo extático o una enunciación tautológica-identitaria?

En este sentido el ensayo “Los que no mienten” tiene algo de programático, porque si bien propone una hipótesis crítica para atender los movimientos espirituales de los personajes de *Europa 51* de Rossellini, *El viaje a la felicidad de mamá Küster* de Fassbinder y *El enigma de Kaspar Hauser* de Herzog, finalmente parece enunciar, con y a partir de las películas, una teoría estética *tout court*: el arte es lo que queda una vez que todos los sistemas hermenéuticos fracasan. El dolor de Irene, mamá Küster o Kaspar Hauser excede a cada paso las diversas hipótesis que buscan interpretarlo, como si este se resistiera, por su intensidad y su rareza, a ser domesticado o sanitizado de sus aristas asociales y recuperado hacia un fin políticamente conveniente. Así, en su lectura las tres películas dicen, a su manera y a pesar de sus diferencias, algo similar: cada personaje expresa en su singularidad - la santidad heterodoxa de Irene, el llanto desconsolado de mamá Küster, la ajenidad radical de Kaspar Hauser- una verdad intraducible a conceptos e improductiva en términos políticos, pero en la que reconocemos la existencia misma, bella y misteriosa, de la obra de arte. De allí que sea la emoción estética, y no las razones del mundo, la que tenga la última palabra en la teoría estética micciana. La elección de ciertos títulos de sus ensayos como “Por una crítica irresponsable”, “El lugar sin límites” o “Contra la identidad” no hacen sino decir cifradamente eso: la intensidad de la verdad intra-cinematográfica suspende, desborda o niega, al menos durante el lapso que dura la película, la serie de premisas o valores, a veces necesarios y urgentes, que constituyen nuestras luchas cotidianas. Es lo que lo lleva a decir, en relación al uso de las canciones ligeras que Terence Davies hace en sus películas, cosas como la siguiente: “Davies ama demasiado las canciones que utiliza como para tratarlas de esa manera (formaciones ideológicas, dispositivos encubridores). El problema no está en la canción, que oculta lo que sucede en el mundo, sino en el mundo, que no se parece a la canción” (132). No por nada la posición de Miccio ha sido leída a veces como irresponsable y decadentista: porque entre la verdad del mundo y la verdad del cine, aquel no se desentiende de la primera, pero elige siempre con fervor la segunda; no por mero afán de rebeldía o transgresión, sino porque, a diferencia de los miles de hermeneutas ascéticos que pululan en este mundo, es uno de los pocos en reconocer -y por eso los cinéfilos de cualquier clase o formación son los primeros en sentirse hermanados con él- que en esa experiencia “algo pide por nosotros, reclama nuestra atención, nos tiene” (41) y lejos de preservarnos en nuestra identidad y nuestro saber, nos expulsa gozosamente hacia zonas desconocidas.

Quizás exagero, pero me gusta pensar en este sentido a “Fuego sagrado” -su ensayo sobre *Los Fabelmans*- como vagamente autobiográfico, no porque Miccio se identifique con la vocación de cineasta de Sam-Spielberg, pero sí con un tipo particular de búsqueda estética. De ahí que su análisis siga con detalle obsesivo los deseos, obstáculos y resistencias de los distintos personajes en sus intentos por hacerse cargo (pero también en sus modos de darle la espalda) a una pasión que bien puede destruirlos o enajenarlos. La frase que Miccio parece atribuirle al personaje principal tranquilamente podría valer para sí mismo:

La decisión de dedicarse al cine no tanto como quien dice: *Este va a ser mi trabajo* sino como quien se entrega a una causa o responde a un llamado. Digamos: como quien se consagra. No un *Voy a vivir de esto* sino un *Por esto voy a vivir*. Un tipo de convicción en la que ya casi nadie cree, o incluso peor: de la que hemos aprendido a avergonzarnos (24)

Solo quien ha tenido intimidad con ese fuego puede escribir algo así. Por cosas como estas yo lo considero un maestro y un héroe.