

MÚSICA

MÁXIMO ESEVERRI

Free Yourself (2018) de The Chemical Brothers



Podemos escucharlos, pero ya casi no podemos verlos. Un grupo de hombres se manifiestan a las puertas de un sitio, que aún no discernimos. Llevan pancartas fabricadas artesanalmente, cantan canciones breves y repetitivas, sin rima ni entonación. Lo rítmico de sus cantos y sus cuerpos agitados tendrán pronto su correlato en la pequeña historia que narra este *video clip*.

Un cartel se yergue tras un alambrado. Dice “RoboForce”. Por momentos las pancartas tapan la marca con otras frases, entre las que llegamos a leer “*Jobs not bots*” (“empleos y no robots”). De pronto, un automóvil aparece por el camino. Un huevazo se incrusta contra la ventanilla del conductor. Éste porta un uniforme. Podría ser un policía. Es sólo un guardia de seguridad privada. Atraviesa el portón, estaciona, se baja, se pone la gorra. Mira a los manifestantes entre sorprendido y enojado, y se aleja lentamente mientras dice por lo bajo “pajeros...”

Quienes se manifiestan posiblemente se encontraron alguna vez del otro lado de la reja. Sólo una persona entra ahora en soledad, para tomar la posta de otro igual que él. Se saludan rutinariamente. “Deséame suerte” dice el saliente, y al darse vuelta notamos que tiene varios prolijos huevazos, ya secos, en su campera. El guardia entra a un inmenso depósito en el que sólo se escucha el eco de sus pasos. Hay grandes cajas por todo el sitio. Podrían ser ataúdes. Sobre un camión estacionado podemos leer “AI Labour Solutions” (“Soluciones laborales de inteligencia artificial”).

Recién en este punto comienza la melodía. Con el *big beat* de la música electrónica, las cajas comienzan a abrirse y salen de ellas robots humanoides. Uno de ellos, el primero en asomarse, tiene rostro de mujer. Será la líder y repetirá obsesivamente a lo largo de todo el clip las mismas cinco líneas: Free yourself / Free me / Free us / Help to free me / Dance! (“Libérate / Libérame / Libéralos / Ayúdame a liberarme / ¡Baila!”).

Free Yourself es el primer corte de difusión del nuevo álbum del dúo británico The Chemical Brothers. El clip de esta canción fue realizado por Nic Goffey y Dominic Hawley, alias Dom&Nic, quienes ya habían trabajado con ellos para cortes como *Hey Boy Hey Girl* (1999) y más recientemente *Wide Open* (2016), en los que se experimenta también con software de captura de movimiento. Volveré sobre esto último.

Los cuerpos mecánicos en las cajas recuerdan los autómatas que interpretaban en vivo, en lugar de los verdaderos músicos, la canción electro-pop *The robots* (1978) del conjunto alemán Kraftwerk. Las voces procesadas de aquella canción repetían:

Estamos cargando nuestra batería
Y ahora estamos llenos de energía
Nosotros somos los robots
Estamos funcionando automáticamente
Y estamos bailando mecánicamente
Nosotros somos los robots
Ja tvoi sluga (Soy tu esclavo)
Ja tvoi Rabotnik robotnik (Soy tu trabajador)
Estamos programados solo para hacer
cualquier cosa que quieras que hagamos.

Llama la atención que las dos líneas en primera persona se cantan en ruso, mientras las demás son plurales, corales. La idea del trabajo trans-individual como fuerza de un colectivo es recurrente en diferentes culturas. El kanji japonés para “hombre/varón” (*otoko*), por

ejemplo, reúne los kanas “arrozal” y “fuerza”, esto es, la esencia del individuo (varón) pasa por ser el componente energético que hace que la producción tenga lugar, en conjunto – indiferenciado– con otros. Los alemanes hacen aquella melodía, es necesario recordarlo, del lado occidental de la cortina de hierro, mientras que desde más allá llegan extrañas voces de desindividualización e igualación de los ciudadanos bajo el modelo del obrero fabril. La danza es contracara o reinterpretación de la coreografía de los cuerpos obreros que instauro la cadena de montaje, o su forma “liberada”. En el baile, el obrero preso de movimientos controlados, se desprende de la esclavitud que lo reduce a máquina.

Coreografía de los cuerpos, orden maquínico y movimiento son coordinadas en las que se inscriben muchos de los trabajos de los Chemical Brothers, cuyo concepto se continúa y expande a través de la sociedad artística con diferentes realizadores audiovisuales. En el video clip de *Go* (2015), por ejemplo, el director francés Michel Gondry coloca unas bailarinas con vestuario propio del film soviético de ciencia-ficción *Aelita* (1924) realizando una coreografía-marcha que por momentos emula el avance de un tren. Las mujeres deambulan por el *Front-de-Seine* parisino, dominado por una arquitectura brutalista y ultramoderna, concretada en los setentas del siglo XX donde alguna vez hubo un parque industrial. Desplazamiento, montaje y encuadre dialogan con la disposición de los edificios, explotando las diagonales como podría haberlo hecho un Eisenstein. En una entrevista, Gondry dijo haberse inspirado en “La llegada del tren a la estación de la ciudad” (1895), de los hermanos Luis y Auguste Lumière.

Mientras los Kraftwerk esperaban a los robots, los Chemical Brothers los reciben. A la orden de uno de ellos (“*Dance!*”) todos comienzan a bailar frenéticamente, cada uno con estilo propio, más o menos coordinado, como cualquiera de nosotros lo haría en una fiesta. Su euforia dancística estallando en un enorme galpón recuerda las *warehouse parties* de los tempranos noventas, antepasados para nada lejanos de las *raves* de principios del milenio, muchas de aquellas realizadas, justamente, en viejas fábricas abandonadas, es decir, sobre las ruinas del más antiguo sistema industrial, Inglaterra, tras el *ataque masivo* del neoliberalismo thatcherista.

Si los viejos autómatas subrayaban su condición de servidumbre y su total apego a las órdenes humanas, éstos del nuevo milenio, munidos de “inteligencia artificial”, nos convocan (¿nos obligan?) a liberarnos, piden (¿exigen?) ayuda. Y bailan. La danza sin más los exorciza de la racionalidad con arreglo a fines, de la que son (fueron/pueden dejar de ser) máxima expresión. Practicando la libertad a través del movimiento del cuerpo convocan/provocan las otras dos antiguas metas: la igualdad (a través del éxtasis rabelesiano de la fiesta sin

jerarquías) y la fraternidad (que el clip resuelve, de manera brillante, en una breve toma poscréditos).

Los manifestantes del inicio, por su parte, ya no protestan por la vida que llevarían en el predio frente al que se encuentran, sino por haber sido erradicados de él. Ya no son obreros. El fin de la explotación no ha significado para ellos más que el comienzo de la marginalidad. Quien llega y aún puede entrar no es en rigor un agente del orden: su traje pseudo policial, con gorra y todo, es más producto del *marketing* que de una tradición o función: emula el uniforme, pero no es un efectivo; tiene el aspecto de un servidor público, pero no es más que un empleado privado, seguramente tercerizado. Está allí para cuidar, pero ya no queda nadie a quien proteger. Su función es vigilar, pero (supuestamente) no hay nada que controlar en esos cuerpos inertes guardados en cajas de madera. Podemos verlo sentado en su garita, tragando una merienda, leyendo una revista, escuchando la radio. Tras él, en las pantallas pueden verse a los robots correteando por los pasillos. Uno de ellos se planta frente a la cámara y agita los brazos reclamando atención, sin suerte. Y frente a la eventualidad, finalmente, no habrá nada que este guardia sepa ni pueda hacer.

Los robots del clip, por el contrario, revelan en sus acciones toda la humanidad, la frescura y las ganas de ser que su contraparte humana ya no puede expresar. Uno ensaya una “guitarra aérea”, otro se quita la piel del rostro e intercambia su aspecto con un robot cualquiera, un tercero realiza femeninos movimientos de cadera aunque su cara posee un abultado bigote. Más allá, otro juega con una grúa haciendo trompos, otro convierte un tablero de luces en patchera audiorrítmica y otro unos embalajes en improvisados instrumentos de percusión. Como si se tratara de drogas alucinógenas, algunos cambian chips en su cabeza y de pronto ven a sus compañeros de juega como enormes vegetales danzantes. En el colmo del paroxismo, uno de ellos practica pasos de *break dance* que refieren, a su vez, los toscos movimientos de un robot. Cuando el agente de vigilancia finalmente se levanta a ver qué sucede, puede percibirse fugazmente en segundo plano (minuto 4:17) a un robot que salta desde una galería, cae torpemente al suelo y se levanta con dificultad: ha tenido un accidente, ha cometido un error. Ya no es una máquina *strictu senso*. Los planos finales, tanto los visuales como los sonoros, preanuncian lo peor: combinan pinceladas fascistoides con referencias al horror clásico de los “muertos en vida”, a la manera del *Thriller* de Michael Jackson. Y sin embargo...

El término “robot” fue gestado en el siglo XX. Usualmente se considera su primera aparición en una obra teatral de 1920, *Robots Universales Rossum* (RUR), del checo Karel Čapek. Dicha palabra había sido ideada por el hermano del autor, Josef, a partir del vocablo checo «robotá»,

que refiere el trabajo de los siervos de la gleba. Similar raigambre tiene el verbo eslavo “trabajar”, relacionado a su vez con los términos “esclavo” o “esclavitud”, así como el *arbeit* germano, que el nazismo supo vincular con la noción de libertad. La idea del hombre artificial puede remontarse al Golem de la tradición judía y reconoce antecedentes mucho más cercanos en el tiempo, como la *Olympia* de Hoffman, aunque aquí aparece por vez primera vinculada a lo industrial y el trabajo. También los robots de Čapek se rebelan y toman el control: acaban conquistando el mundo y sosteniendo una superproducción industrial ya sin sentido. En un texto sobre el americanismo, el cine y el robot, Peter Wollen señala que esta rebelión expresa el terror a la revolución bolchevique.

En el video clip, sin embargo, una empatía se redescubre en este acto de libertad, de anti-productividad. Aquí la danza no es disciplina, sino su opuesto: es descuido, puro fluir, joda. La liberación a través de la fiesta no tuvo lugar en las teorías sociales de la izquierda hasta la aparición de autores genuinamente preocupados por “lo popular” (Bajtín, Benjamin, Gramsci). Persiste hasta hoy la idea de la fiesta popular, la intoxicación a través de la ingesta de sustancias o el sexo recreativo como formas de un ocio que no es más que la contracara (que permite, que sostiene) la alienación del obrero. En el clip, la sublevación es secreta: se realiza cuando los humanos no están. Y una de las formas de esconderla es realizarla allí donde no debería suceder: en la factoría. La cultura *dance* británica posee una honda raigambre popular, que comparte con el rock y el fútbol. La identidad obrera de los Beatles y la marginal de los Sex Pistols se funden en el cambio de milenio para constituir la genuina contracara (aunque desde luego no exenta de porosidades) de una cansada cultura hegemónica, burguesa. Y en la sucesión de generaciones, logra superar su imagen estrictamente juvenilista.

Es indispensable subrayar un último elemento: La distancia entre los robots filosoviéticos de los Kraftwerk y los autómatas ravers de los Chemical Brothers no está hecha sólo de moda, de época: el componente audiovisual, revolucionado por la informática digital, es esencial en ese pasaje. Pero dista de serlo en el sentido que usualmente se brinda a las “nuevas tecnologías de la información y la comunicación”. En la era de las masas la preocupación por capturar la esencia de la corporalidad y el movimiento humanos se encuentra presente desde la primera hora. El cine mismo puede entenderse de esta manera. Durante casi un siglo, fotografía (registro) y dibujo (creación) compitieron en torno al establecimiento de una *via regia* a través de la cual diferentes sistemas de audiovisión podían lograr tales objetivos. A la fecha, la historia del cine y el audiovisual sigue enseñándose a partir de aquellos pioneros (Lumière, Edison, Paul, etc.) que optaron por los dispositivos fotoquímicos para dar cuenta de las cosas del mundo. Sin embargo, ya a comienzos del siglo XX, dibujantes como el francés

Émile Cohl exploraron las posibilidades del dibujo animado para crear “mundos de fantasía”. Poco después, en Estados Unidos los hermanos Fleischer lograron traducir al cine animado números de baile de algunas estrellas de la música popular norteamericana a partir de la técnica del rotoscopiado, con un realismo capaz de sorprender a un espectador del siglo XXI. Desde los cincuentas, la informática no ha cesado en el perfeccionamiento de una emulación verosímil de la imagen fotográfica, el movimiento y el sonido. Por ese camino, a fines del milenio la animación audiovisual abandonó casi todo parentesco técnico con el cine tradicional. Los actuales sistemas de captura de movimiento han logrado borrar finalmente toda frontera entre registro de cosas del mundo e imagen generada. Como sucedía con los primeros espectadores del cinematógrafo, hoy nuestros ojos apenas pueden distinguir entre aquello tomado del mundo y aquello introducido en él. Y también hoy como ayer, esa frontera importa, a los efectos de la comunicación social, cada vez menos: su normalización permite al creador erigirla en herramienta creativa. Es desde la (casi) invisible distancia técnica que brindan los algoritmos informáticos que los actuales realizadores invocan el mundo y reflexionan sobre él. Cineastas de nuevas generaciones como Neil Blomkamp (el hacedor de *Distrito 9*) o la dupla de británicos que realizó este clip continúan perforando las capas de sentido de lo contemporáneo como un siglo atrás lo hicieron pioneros de la ciencia-ficción como Čapek. O tal vez, incluso, mejor, porque logran inyectar humor, sátira, a través de herramientas creadas tan solo para deslumbrar. Una vez más, el arte nos ofrece una sombra desde la que contemplar y pensar nuestros peores fantasmas.

Link del video clip en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=7wzR_BVFsUU

MÁXIMO ESEVERRI

Es graduado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Docente en el grado y secretario académico de la Maestría en Periodismo en esa casa de estudios. Dirige la colección Cosmos, sobre temas de cine, de Eudeba.

