

**Tentativas de agotar un lugar humano**

**Resumen:**

*El presente trabajo indaga la cuestión de la representación documental del exterminio a partir de las posturas divergentes de Claude Lanzmann y Jean-Luc Godard. Como segunda cuestión el trabajo indaga la relación entre el cine documental y el cine de ficción, en un horizonte poshumanista.*

*This work investigates the question of documentary representation of extermination from the divergent positions of Claude Lanzmann and Jean-Luc Godard. As a second question, the work explores the relationship between cinema documentary and fiction films, in a post-human horizon.*

"Es un libro sobre las ausencias y sobre las huellas: es un conjunto de trazos sobre los cuerpos."

María Pía López, *Mutantes*

## I

Arte y filosofía. Antigua querella que desde los tiempos inmemorables del mundo occidental se cierne sobre los distintos presentes. Querella que, desde Platón, tuvo un ganador claro, a saber: la filosofía. Pero ella, diosa de la abstracción y la objetividad, de la especulación y la idea, se auto mutiló hasta llegar a quedar caduca de sentido en un mundo que sólo podía ser expresión del horror. Querella reabierto por la herida de los tiempos sombríos en que los hombres se transformaron por la fuerza de la técnica en números abstractos. La filosofía quedó muda, sin fuerza para representar en el plano del pensamiento lo sucedido, ¿puede el arte hacerlo? En la magnífica sentencia titulada *El caminante y su sombra* decía Friedrich Nietzsche lo siguiente:

Un libro.  
¿No puedo volverme atrás?  
¿Ni tampoco avanzar más?  
Pues bien, en este lugar me quedo.  
Y lo que puedo captar lo sujeto.  
Cinco palmos de tierra, aurora – y  
¡Mundo, hombre y muerte debajo de  
mí!  
(Nietzsche, 1947: 319)

El poeta-filosofo se había anticipado a nuestro tiempo. Una experiencia que se afirma sobre los cuerpos acaecidos del pasado, pisándolos, revolviendo las tripas de los muertos, no puede avanzar sin ejercer un gesto mezquino para con los que ya no están. ¿Cómo afirmarse como una potencia existente entonces? El poeta-filosofo volvió a anticiparse a nosotros, tiempo-ahora, nuestra única posibilidad de constituir una experiencia posible.

En su libro *Crítica y sospecha*, Ricardo Forster señala que

el pasado regresa como ficción y artilugio, su presencia-ausencia es convocada desde la lengua de la narración y en esa convocatoria ordenamos los claroscuros de nuestra biografía, la volvemos a escribir y le damos nueva existencia. Como individuos y como sociedad permanente estamos escribiéndonos, es decir, borrando y volviendo a narrar, hasta encontrar la historia que nos es cómoda, aquella que nos permite vivir con el pasado sin experimentar el insoportable sufrimiento de lo vivido, de aquello que hicimos o dejamos de hacer" (2003: 54).

¡Tiempo-ahora nuestra única posibilidad de construir una experiencia posible! Pero ese tiempo-ahora es una tensión irresoluble con el pasado, un enmarañamiento de biografías escritas sobre los cuerpos. El tiempo-ahora se configura sobre los deseos presentes, pero a la vez, sobre los reclamos de las biografías pasadas que fueron reducidas a cenizas por las técnicas de la destrucción. Reescribimos, borramos, ordenamos, pero esas biografías atormentan nuestro presente reclamando justicia. Una justicia que no está referida a los mecanismos jurídicos, al cierre de las

heridas del pasado, sino a la escenificación de esas heridas que nos recuerdan que la sociedad presente está construida a partir de un cuerpo mutilado.

En la introducción de su obra *Dialéctica negativa*, Theodor Adorno se pregunta si ¿es aún posible la filosofía? Al respecto señala que "la filosofía, que antaño pareció superada, sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización. El juicio sumario de que no ha hecho más que interpretar el mundo y mutilarse a sí misma de pura resignación ante la realidad se convierte en derrotismo de la razón, después que ha fracasado la transformación del mundo" (Adorno, 2002: 9). La filosofía ha quedado en suspenso ante el horror del que fue actor principal. Nuevamente, la querrela entre arte y filosofía nos ataca. Si la filosofía ha quedado muda ante los Auschwitz(s), ¿qué sucede con el arte? Dejemos de lado por un rato a los filósofos, a esos filósofos que, como Martin Heidegger, intentan postular qué es lo que el arte puede o no puede hacer, qué es lo que el arte dice o no dice. Si la filosofía ha quedado sin palabras para hablar, entonces es hora de que escuchemos a los poetas.

## II

Decía Gilles Deleuze, en una entrevista para *Cahiers du Cinéma*, lo siguiente en referencia a Jean-Luc Godard:

"Godard nunca ha tenido éxito en el cine, al contrario de lo que nos quieren hacer creer quienes dicen: 'Ha cambiado, ha dejado de funcionar a partir de tal momento'. Son los mismos que ya le odiaban al principio. Godard se ha adelantado a todo el mundo y a todos ha marcado, pero no por la vía del éxito sino más bien siguiendo su propia línea, una línea de fuga activa, una línea quebrada en todo momento, en zigzag, una línea subterránea" (Deleuze: 32).

Deberíamos entonces preguntarnos con quién está dialogando Godard. Se podría afirmar que su diálogo es con la industria cinematográfica en general, en especial la hollywoodense, cuyo máximo referente contemporáneo es Steven Spielberg. Sin embargo, resulta más interesante a la hora de analizar la obra de Godard, sugerir que está en diálogo con la figura de Claude Lanzmann.

*Shoah* (1985) e *Historia(s) del cine* (1988-1998). Lanzmann y Godard. La misma pregunta: ¿cómo hacer para mostrar algo que no se puede mostrar? En ambos casos hay una preocupación no sólo por el *contenido* de lo que se filma, sino también por la *forma* en que se filma. El problema de la espectacularidad de las imágenes, características de films como *La lista de Schindler* (1993), atraviesa ambos documentales. A su vez, tanto Godard como Lanzmann, se encuentran preocupados por no hacer de Auschwitz un número abstracto. El número seis millones es Auschwitz, pero a la vez no lo es; Auschwitz es mucho más que un número. Someterse al número sería arrodillarse ante la lógica del nazismo para que éste ejecute el último disparo sobre nosotros. Resistir al número, resistir a esa abstracción propia del campo de concentración, donde los hombres dejan de ser hombres para ser un número, un dato técnico más dentro de la maquinaria infernal de exterminio.

Sin embargo, las posturas de Godard y Lanzmann respecto de la posibilidad de representación del *campo* son divergentes. Desde la perspectiva de Lanzmann, el cine no debe representar la solución final.

Tal como lo haría Adorno, al señalar la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz, "representar", en estos términos, es someterse a la racionalidad instrumental que conlleva al exterminio. Por el contrario, para Godard la cuestión no radica en no-deber-hacerlo, sino sencillamente en una (im)posibilidad de poder representar, el cine no podría aprehender por completo la experiencia de Auschwitz. En definitiva, la querella entre Godard y Lanzmann reside en una cuestión *formal*. Es menester entonces preguntarnos por la *forma* cine documental.

El cine documental es un ensayo. ¿Qué queremos decir con esto? El cine documental no es enteramente arte, pero tampoco es ciencia. Al igual que el ensayo en la escritura, se configura a partir un entrelazamiento entre diversas formas de expresión. Por dicha razón, la posibilidad de establecer una verdad absoluta queda caduca, la verdad en el ensayo-cine es una verdad precaria, provisoria; una mirada subjetiva sobre una realidad informe. Detengámonos un momento en una obra de Georges Perec, a saber, *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1992). En esta obra, Perec, sentado en una mesa de un bar al lado de la ventana, en París, relata todo lo que sucede a su alrededor. Pero ¿es esto posible? Evidentemente, como lo indica su nombre, es simplemente una tentativa, puesto que la mirada exige un recorte. El ojo humano se encuentra imposibilitado de ver absolutamente ¿todo? Pero esto supone también que ese relato es una construcción, donde el recorte establecido por la mirada, implica alguna forma de valoración respecto de lo que se observa. Esto supone que esa realidad que se está describiendo es descrita de modo ficcional. Puesto que hay una mediación narrativa, en la que el sesgo del que da forma a esos objetos informes constituye el sentido del relato. En estos términos, la verdad, como ya hemos señalado en referencia a Forster, no es más que una narrativa, una escritura, una biografía.

Si bien cine documental y cine de ficción no son lo mismo, la ficcionalidad es inherente a la propia técnica cinematográfica. El cine mira, recorta, valora. Más allá de que el cine documental trabaje con objetos que tienen vida por fuera del relato ficcional, no deja mirar, recortar y valorar esos objetos. Esa vida es puesta en función de un relato. Esto supone un problema en el caso de *Shoah*, puesto que el testigo niega esa cualidad. Si el cine documental supone un aspecto ficcional, la palabra del testigo le exige a este una veracidad pura. Por esta razón, para Lanzmann, cada vez que se muestra algo hay una tensión conflictiva con lo que no es mostrado, a partir de lo cual se constituye el plano. Ante el testigo, toda representación es impúdica, todo resto de la creatividad propia de las artes se vuelve injusta ante lo real, sólo queda la palabra del testigo.

La visión de Godard respecto del cine post-Auschwitz diverge de la de Lanzmann, principalmente por la caracterización que hace del cine. Para él, el cine es la memoria del siglo XX, el gran registro de lo acontecido. El cine no puede más que registrar, es para lo que naturalmente está creado. Mientras que, en la literatura de Gustave Flaubert, por ejemplo, el escritor trabaja esforzadamente por construir la objetividad de la escena, en el cine el trabajo consiste en intentar (des)objetivizar la misma, puesto que ya se encuentra todo ahí. Sin embargo, hay un exceso, algo que no puede ser objetivamente registrado por la lente de la cámara. Si el cine registra todo, si es la gran memoria del siglo XX, ¿cómo fue posible que no filmara los campos de concentración? Al no haber filmado

los campos de concentración, para Godard, el cine ha dimitido en su función. Por dicha razón, cree él, todo el cine posterior a Auschwitz habla del mismo, aunque no haga referencia explícita. Inclusive, el cine anterior a Auschwitz, de algún modo, ya anticipaba el mismo. Si el cine es solidario con el siglo XX, el signo de nuestro tiempo, debe entonces redimirse de su no-decir en tiempos en los que era menester de este alzar la voz. El proyecto *Historia(s) del cine* es un intento de recomponer la relación entre el cine y el siglo del que es signo:

el cine  
nada temía  
de los otros  
ni de sí mismo  
no estaba  
al amparo  
del tiempo  
él era el amparo  
del tiempo  
sí, la imagen  
es felicidad  
pero cerca de ella la nada permanece  
y toda la potencia  
de la imagen  
sólo puede expresarse  
acudiendo a ella.  
(Godard, 2007: 204)

En el ensayo titulado *Imágenes del horror. Pasiones tristes* Adrián Cangí señala que "Shoah intenta recuperar la escena originaria, donde las víctimas y los funcionarios reaccionaran enfrentados con el oficio que desempeñaban, con el lugar espacial que habitaron, con el lenguaje administrativo que los atravesaba. Sólo así, piensa Lanzmann, sería posible la reminiscencia" (Cangí, 1999: 210). ¿Cuál es el problema de recuperar la escena originaria? Remitámonos al film *12 monos* (1995) de Terry Gilliam. El film plantea que en el año 2035 la Tierra se encuentra afectada por un virus mortífero, que comenzó a esparcirse por el planeta en el año 1996. Para revertir esta situación, un grupo de científicos, utiliza a James Cole como conejillo de indias para viajar en el tiempo y recopilar información sobre el virus. No me interesa aquí relatar toda la trama, sino la escena final, la cual muestra a James Cole, en el pasado, intentando detener en un aeropuerto al hombre que lleva el virus mortífero. Sin embargo, no lo logra, simplemente se cumple a la perfección un recuerdo difuso que tenía de su niñez. Un hombre corriendo a otro hombre en un aeropuerto y muriendo por los disparos de un oficial de seguridad. James Cole presencié su propia muerte. Y ese es el punto crucial, si nos quedáramos simplemente con la *rememoración*, con la exposición de ese crimen inicial, sólo asistiríamos a nuestra inevitable muerte.

James Cole es Claude Lanzmann. Sin embargo, James Cole podría haber sido Jean-Luc Godard. Podría haber optado por hacer una *perlaboración*, una reescritura. Podría haber simplemente escuchado, registrado esas palabras, esas informaciones. Como dice Jean-François Lyotard, "(...) el tiempo perdido no se representa como en un cuadro, ni siquiera se presenta. Es lo que presenta los elementos del cuadro, de un cuadro

imposible. Reescribir es registrarlos" (1998: 38). Pareciera que es lo mismo, pero no lo es. La diferencia, claro está, es sutil. Para Lanzmann, el arte en la sociedad post-Auschwitz ha dimitido, tal como lo creía Adorno. Sólo nos queda el testimonio. Por el contrario, para Godard, si bien asistimos al fin del cine, al fin del arte, al poshumanismo, el cine más allá de su contenido, en tanto forma, es

un documento de actualidad, el cine no filma más que lo pasado es decir, lo que pasa. Es memoria y abrigo del tiempo. A causa de ese registro, existe una relación entre la fotografía o el cine y la Historia que no existe en otra parte. Existe en el cine esta dimensión de historicidad que las otras artes no poseen. Es por esto que (...) incluso toda película de ficción es metafórica en relación a la Historia, porque es un trazo de lo exterior (Ishaghpour, 1999: 177).

Al igual que los *sobrevivientes* que testimonian en *Shoah* de Lanzmann, para Godard, el cine es un testimonio en sí mismo. Hay una escena de *Shoah* que muestra algunos de los problemas principales de la obra de Lanzmann. La escena está situada en una peluquería en Israel, donde observamos y escuchamos a Abraham Bomba, un *sobreviviente* del campo. Mientras le corta el pelo a un cliente, relata su función en el campo. Había sido un Sonderkommando, cuyo trabajo, como señala Georges Didi-Huberman, "consistía en manipular la muerte de millares de sus semejantes. En ser testigos de sus últimos momentos" (2004: 19). Durante un punto de su relato, Abraham Bomba se quiebra y comienza a llorar. El tono de voz seco y potente se transforma en una voz que se manifiesta en susurros, como si la humanidad que le había sido arrebatada en el campo volviera a su cuerpo. El peluquero le pide a Lanzmann que apague la cámara, pero éste no le hace caso. Sólo repite insistentemente que siga, puesto que es su deber hacerlo, y él lo sabe. ¿Qué nos muestra esto? Abraham Bomba no era más peluquero desde unos diez años para atrás, aproximadamente. La pretensión de mostrarnos a Bomba en su rutina diaria, relatando los hechos, nos sitúa en una tensión donde queda manifiesto que, más allá de que Lanzmann quiera presentarnos el testimonio a secas, el mismo está construido desde un relato ficcional. Lanzmann pretende presentarnos un relato transparente, donde lo único que hable sea el testimonio. Sin embargo, no puede más que presentarnos un relato opaco, su relato.

En este sentido, hay una escena del documental *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, que resulta interesante. Hay un momento en donde se muestra cuando llega un fax del INCAA que dice que el problema del documental es que no presenta el testimonio de los militantes, los compañeros de sus padres. La respuesta de Carri es demoledora, no es un documental sobre la militancia de los años setenta, es un documental sobre ella misma; los militantes aparecen de fondo en un pequeño televisor durante todo el documental. Es en ella, Carri, donde se actualiza y habla el pasado. En algún sentido, esa opción de Carri hace que el *viviente* cobre voz. Y sin embargo produce otro gesto formidable, hace actuar a una actriz de ella misma. Y se muestra a ella misma dándole indicaciones sobre qué decir, cómo moverse, etcétera. El documental es un relato ficcional. Sólo dando cuenta de esto podemos producir una imagen justa.

En *Políticas del cine: Profecía, reconstrucción, resistencia*, Cangi señala que:

Godard sostendrá en las *Histoire(s) du cinéma* que George Stevens filmando los muertos en Ravensbrück ha redimido al cine de su ausencia en los lugares de excepción y exterminación. La imagen se transforma en redentora de un mundo que sólo siendo reconquistado puede testimoniar y se consagra a trazar puentes de memoria para rearticular el lazo social. Lanzmann sostendrá en *Shoah* que la singularidad extrema del dolor resulta irrepresentable y que el mal radical como catástrofe infinita escapa a la traducibilidad del espectáculo. El extremo sufrimiento, desde el s XVIII, pertenecía a una realidad que estaba excluida del arte de lo visible. La exterminación extrema, para Lanzmann, lo irrepresentable. La imagen se transforma en portadora de la voz del testigo que trazaría un puente con los muertos y con la mirada que testimonia en las huellas de la ausencia la desaparición de la industria de la muerte. Dos tradiciones atraviesan los linajes ópticos de occidente: la de la redención del mundo por la imagen al que se consagra Godard y la de una tradición anicónica en la que se sumerge Lanzmann (2005: s/p).

Ante tal estado de las cosas:

Godard efectúa la pregunta crucial en el arte contemporáneo marcado por el giro ético: ¿cómo continuar? Pregunta consciente de quien siempre se supo ensayando la renovación del lenguaje y la prosecución de la obra. Pregunta de la memoria voluntaria que asume en las *Histoire(s) du cinéma* dos figuras, la del pintor y la del historiador. Figuras que buscan el fulgor y el chispazo indagando en la memoria involuntaria. Godard busca recobrar el tiempo en el que la imagen habla como gestos, rostros y cuerpos que se resisten a la pérdida y que surgen de la noche de la pantalla negra. Frente a la catástrofe hace suya la tesis de Benjamin, donde redención es una cita misteriosa entre las generaciones difuntas y éstas de las que nosotros mismos formamos parte (Cangi, 2005: s/p).

Auschwitz puso al hombre de cara a lo inhumano, asestando un golpe letal sobre la racionalidad occidental. El *campo* y sus continuidades sobre el presente nos sitúa ante la aserción de George Steiner "soy humano, no soy humano". El *hombre* fue nuevamente un *animal*, sometido al infierno destructor de las tecnologías humanas. Creíamos ser los amos del mundo, pero nos dimos cuenta de que no somos más que ratones que habitan la ratonera de Fiódor Dostoievski. Auschwitz fue una tentativa de agotar un lugar humano, de segmentar, aniquilar, clasificar y desechar la humanidad. Pero un resquicio de esa humanidad excedió al campo en los cuerpos de los sobrevivientes, en las fotos del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, en los libros, en la música, en el cine. Impugnar la

imaginación después de Auschwitz sería acallar las voces que establecieron fugas de la máquina de destrucción. Didi-Huberman señalaba en referencia a las fotos del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau que:

para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos- puesto que es verdad-, no podemos hacerlos, no podremos hacerlo hasta el final. Pero imaginable tan duro se lo debemos. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así pues, no invoquemos lo inimaginable. (...) Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados a un mundo que los deseaba imposibles. Así pues, pese a todo, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria (2004: 17).

Impugnar la representación de Auschwitz es no querer asumir la (im)posibilidad de realizar la misma. Moral y ética. Asumir la (im)posibilidad es abrazar la ética en un mundo que nos prescribe moralmente lo que se puede hacer y lo que no. Pero el mundo y su humanidad, tal como los conocíamos, terminaron en Auschwitz, ¿qué sentido tiene entonces seguir prescribiendo moralmente? Prescribir (im)posibilidades es resignarse a la detención del tiempo, negarnos a la posibilidad de apertura a una nueva experiencia. ¡Asumir la (im)posibilidad! ¡No prescribir sobre ella! Recomponer la posibilidad de pensar en un mundo que exterminó toda posibilidad de pensar(se). ¡Arte y filosofía! Antigua querrela, cuya vencedora siempre fue la filosofía. Pero si es menester de la filosofía pensar el estado de las cosas, y si ya ésta no puede hacerlo, como algunos dicen, ¿es entonces el arte lo que permite pensar nuestro tiempo? Le preguntaban a Godard en una entrevista si Auschwitz sigue siendo el punto ciego de esta historia. Él contesto lo siguiente:

creo que hacen falta dos generaciones para pensar el holocausto. Mi abuelo fue colaboracionista, mis padres eran médico de la Cruz Roja suiza y nunca me dijeron nada- aunque quizá sabían. Tuve sin saberlo una formación de derecha. La literatura, después de la adolescencia, me ayudo a salir de eso. Respecto a las imágenes de Auschwitz que incluyo, no creo que haya que establecer prohibiciones como Adorno, que exagera porque obliga a discutir infinitamente sobre fórmulas del tipo 'no se puede filmar, no se puede representar'-no hay



que impedir que la gente filme, no hay que quemar los libros, si no ya no podemos criticarlos. Yo digo que pasamos del 'nunca más' al 'siempre ha sido así'- y muestro una imagen de *La pasajera* de Munk junto a una imagen de una película porno de Alemania Occidental donde se ve un perro peleándose con un deportado, es todo: el cine permite pensar las cosas (cit. en Bonnaud y Viviant, 2007: 251).

Tal vez el arte y la filosofía no están tan distanciadas como algunos pretenden que estén. Puede que la querrela no sea más que el artificio de la razón y sus defensores. Quizás tengan miedo que al caer la absurda querrela emerjan más poetas-filósofos, voces bucólicas que atormentan nuestra ficción. Diógenes, Spinoza, Dostoievski, Baudelaire, Nietzsche, Benjamin, Deleuze, Godard, Arlt... es todo, sigamos pensando.

### **Excursión sobre la pregunta ¿fin del cine?**

Las cuestiones planteadas en las páginas precedentes nos exigen hacer algunas breves consideraciones sobre el estado actual del cine. Si aceptamos la premisa de Godard, a saber, el cine por su capacidad de registro, es un testimonio en sí mismo, es menester que nos preguntemos qué sucede en nuestra contemporaneidad con el mismo. En un provocativo artículo titulado *Fin(es) del cine*, DominChoi señala lo siguiente:

El síntoma parece evidente: si en cada época hay un medio predominante y adecuado para expresar los secretos de de ésta, el cine, en la actualidad - el arte del siglo XX o, como sugiere Godard, el arte del siglo XIX que alcanza su verdad en siglo XX -, va perdiendo terreno en la pugna por ser el medio *ejemplar* de su tiempo frente a otros medios. Pero ¿de qué "tiempo" se trata? ¿cuál es o cuál fue su "tiempo"? Una cosa parece segura: la cuestión no sólo reside en el dominio cuantitativo (el cine como arte de masas) sino también en el de su condición histórica y técnica (el cine como arte de registro y de la realidad). (2003a: 45)

Choi sugiere que, más allá de la característica del pensamiento posmoderno más banal, el cine contemporáneo asiste a una inevitable pregunta autoreflexiva que gira en torno a la idea de la "muerte del cine". De ninguna manera esto significa decretar de antemano la "muerte del cine", sino tomar conciencia de que es una técnica artística "mortal" susceptible de ser amenazada por otros medios y técnicas: la televisión, el video, la informática" (Choi, 2003a: 45). Para ser más precisos entonces, digamos que a lo que asistimos no es a la "muerte del cine" en general, sino al fin (o muerte) de una forma de hacer cine. ¿Qué cine ha muerto? Lo que ha terminado, como bien señala Rafael Filipelli, es la *voluntad de la forma*, o mejor dicho, la tensión entre cine e industria del cine. La *política de autores* ha dimitido, el cine como industria ha triunfado.

El problema en torno a la relación entre el cine y la técnica (como expresión del carácter industrial del cine) es un problema que ya se encuentra en los orígenes del cine. Algo que vio muy claramente Walter Benjamin, cuando en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ([1936] 2008), señalaba la muerte del *aura*

artística en el cine, como resultado de un arte donde prima la técnica. Sin embargo, el cine no fue en sus albores un arte donde se desarrollara la *técnica por la técnica*. De algún modo el *cine modernista* ponía a jugar ese problema a favor de una autonomía de la técnica como industria. Si seguimos la línea de Choi en el artículo mencionado, podríamos afirmar que la *política de los autores* es sosegada por el auge de la televisión y la publicidad que rápidamente se apropian del cine, imponiéndole una lógica, en términos de Adorno, de industria cultural. Sería necesario problematizar un poco este abordaje, en vistas de anclar la pregunta específica por el cine en una pregunta más general por el estado actual de la vida humana.

El cine contemporáneo se encuentra signado radicalmente por una crisis de la experiencia que excede, pero a la vez contiene, la especificidad del cine. En su ensayo *Infancia e historia*, Giorgio Agamben, señala que "frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el *Patio de los leones* en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos" (2004: 10). Como los turistas que se pasean con sus cámaras fotográficas, el cine contemporáneo (hegemónico) se ha vuelto turista de la experiencia humana. Si el cine en donde primaba la *voluntad de la forma* suponía la posibilidad de la experiencia, específica en lo que refiere a la estética del film, y general, en tanto el cine como forma de lo real; el cine contemporáneo se configura, parafraseando a Benjamin, desde una *pobreza de la experiencia*. En otro artículo, Choi, afirma que "hoy, el encuentro del cine con las tecnologías numéricas parece volver definitivamente imposibles los postulados bazinianos: el cine en vez de ser una *alucinación verdadera*, un arte del registro, en películas como *Matrix*, se vuelve, podría decirse, una alucinación 'verdadera'" (2003b: 84). El cine ya no registra, no da forma a lo informe; el cine se vuelve lo real en sí-mismo, entonces ¿qué registra? Si el cine es lo real, el cine se registra a sí-mismo.

En las páginas precedentes afirmamos que el cine documental no deja de tener un aspecto ficcional propio de la técnica cinematográfica. Seamos ahora provocativos: si el cine se registra a sí mismo, todo el cine, inclusive el cine de ficción se ha vuelto cine documental. Si todo se vuelve real en el cine contemporáneo, hasta los dinosaurios de *Jurassic Park* (1993), entonces la división entre *vida* y *obra*, característica de la ficción ya no es posible. ¿O sí? Ahondémonos un poco en nuestra provocación para entrar en los grises del cine contemporáneo. Es cierto, el cine se registra a sí-mismo, esto vuelve la división problemática entre *obra* y *vida*, pero hay cine(s) que se detienen sobre este problema. Sólo para mencionar algunos ejemplos nombremos a David Lynch, Peter Greenway y David Cronenberg. ¿Qué es lo que une a estos tres cineastas? Jerónimo Ledesma señala que "estos autores son esteticistas en las prácticas, pero moralistas en la estética. El rechazo del realismo, que implica un cine metafórico, postula en los tres una división absoluta entre el arte y la vida, entre la imaginación y la acción; pero las películas, a su vez, sugieren exactamente lo contrario: la vida siempre vuelve y se vuelca sobre la imaginación y sobre el arte, reclamando su sentido, moralizándolo, disolviendo la barrera entre el arte y la vida" (2003a: 67). La obra de Lynch, Greenway y Cronenberg nos pone de cara ante la crisis contemporánea. Crisis del cine, y de la propia experiencia humana, de la vida, fusión de la *obra* y la *vida*.

La pregunta obvia que surge a esta altura es ¿cómo resistir a tal estado de las cosas? Algunos leyeron en el grupo *Dogme 95*, conformado por Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen y Kristian Levring, una reposición de la vanguardia, una refundación del cine. Sin embargo *Dogme 95* no hace más que adentrarnos aún más en la crisis de la experiencia contemporánea. En el final del manifiesto señalan lo siguiente:

Además, juro como director que me abstendré de satisfacer todo gusto personal. Ya no soy artista. Juro abstenerme de crear una "obra", porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi objetivo principal será hacer que la verdad surja de mis propios personajes y escenarios. Juro hacer esto por todos los medios posibles ya a expensas del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. (Von Trier y Vinterberg, 2003: 118)

Lógicamente el manifiesto, y su "voto de castidad", no fueron aplicados al pie de la letra. En tanto acontecimiento, el manifiesto sólo pudo, con gran éxito, poner en la escena de la reflexión la crisis actual. La absurda parodia vanguardista, encabezada por Lars Von Trier, nos sumerge en una pregunta crucial, ¿cuál es el estatuto de verdad del cine contemporáneo? Si el cine es una herramienta para pensar las cosas, como señala Godard, ¿es esto aún posible? Y en caso de que sea posible, ¿a qué tipo de verdad accedemos? ¿Una verdad precaria? En su trabajo *Tres ideas de lo documental* Emilio Bernini sostiene que el film de Jonathan Caouette, *Tarnation* (2003), resulta más radical que muchos de los proyectos experimentales de Lars Von Trier. *Tarnation* es un documental cuyo objeto es el director, pero a su vez incorpora técnicas del video arte y el video clip a su narración documental. ¿En qué consiste su radicalidad? No en una actitud vanguardista, o en un intento de ella, como en el caso de Von Trier, sino por el contrario en una escenificación de toda la complejidad de la experiencia cinematográfica contemporánea. Todo está puesto en juego en *Tarnation*, la crisis de la experiencia, la técnica, la naturaleza mercantil de las técnicas, las nuevas tecnologías. La idea de Von Trier, de que se debe dar cuenta de que hay un *autor* interviniendo en el film, se encuentra radicalizada en la obra de Caouette; sin embargo la pregunta por el estatuto de verdad sigue atormentando nuestras reflexiones contemporáneas.

Choi señala que "el cine como *Nada*, con su deseo de pretenderlo *Todo*, y su efectividad como *Algo*, indica ya de entrada su fracaso: el cine, desde esta matriz godardiana, implica que no es cine y no puede serlo nunca. Se diría que el cine está fuera de sus cabales. ¿Se trataría de una condición histórica que recién ahora se nos aparece como evidente? Al parecer, según Godard, este fracaso del cine hay que pensarlo junto a los 'acontecimientos fundadores de la modernidad' del siglo XX" (2003a: 45-46). El cine, en su tentación de captarlo todo, transforma la tentativa totalitaria de agotar lo humano en un sueño posible. La pregunta por el supuesto *fin del cine* debería ser invertida. El *fin del cine* supone que hay algo por fuera del mismo que puede asestar un golpe letal sobre este: lo humano. La autonomización de la técnica por el contrario nos sitúa ante el fin de lo humano. Ni prima lo humano, ni prima el cine, hay primacía de la técnica. Sólo nos queda cine instrumentalizado por una técnica

feroz. La pregunta que queda abierta para el debate es, cómo situarnos, en tanto seres humanos, ante este estado de las cosas. Por ahora sólo tenemos intentos precarios, es menester entonces, siguiendo a Godard, que sigamos pensando el cine.

## Notas

(Sin notas).

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W., 2002. Dialéctica negativa. Madrid, Editora Nacional.
- Agamben, Giorgio, 2009. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio, 2009. Infancia e historia. Buenos Aires, Adriana-Hidalgo.
- Benjamin, Walter, 2008. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Obras. Libro I / Vol. 2. Madrid: Abada.
- Bernini, Emilio, 2008. "Tres ideas de lo documental" en Kilometro 111. Teorías contemporáneas, nº 7. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Bonnaud, Frédéric - Viviant, Arnaud, 2007. "God art" en Godard, Jean-Luc, Historia(s) del cine. Buenos Aires: Caja negra.
- Cangi, Adrián, 1999. "Imágenes del horror. Pasiones tristes" en González, Horacio (comp.), Spinoza. Cóncavo y convexo. Buenos Aires: Altamira.
- Cangi, Adrián, 2005. "Políticas del cine: Profecía, reconstrucción, resistencia", ponencia en "Cinema que Pensa II: Cinema e Política", 1 de octubre de 2005, Río de Janeiro, Brasil. [Disponible en línea.](#)
- Choi, Domin, 2003a. "Fin(es) del cine" en Kilometro 111. La escena contemporánea, nº 4. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Choi, Domin, 2003b. "La imaginación técnica en el cine contemporáneo: la matriz de lo visible" en Kilometro 111. Un estado del cine, nº 5. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Deleuze, Gilles. Conversaciones. 1972-1990. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (edición electrónica). [Disponible en línea.](#)
- Didi-Huberman, Georges, 2004. Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona, Paidós.
- Filipelli, Rafael, 2008. El plano justo. Cine moderno de Ozu a Godard. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Forster, Ricardo, 2003. *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna.* Buenos Aires, Paidós.
- Godard, Jean-Luc, 2007. Historia(s) del cine. Buenos Aires, Caja Negra.
- Guarini, Carmen, 2009. "El 'derecho a la memoria' y los límites de la representación", en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comp.), El pasado que miramos. Buenos Aires, Paidós.
- Ishaghpour, Youssef, 1999. "Arqueología del cine y memoria del silgo. Diálogo con Jean-Luc Godard" en Pensamiento de los Confines, nº 7, Buenos Aires, Paidós.
- Ledesma, Jerónimo, 2003a. "Figuras de crisis en tres autores contemporáneos. Sobre Greenway, Lynch y Cronenberg" en Kilometro 111. La escena contemporánea, nº 4, Buenos Aires, Santiago Arcos

Editor.

Ledesma Jerónimo, 2003b. "Ironías del cine. Dogma 95 en la escena contemporánea" en *Kilometro 111. Un estado del cine*, nº 5, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Lyotard, Jean-François, 1998. "Reescribir la modernidad", en *Lo Inhumano*. Buenos Aires: Manantial.

Nietzsche, Friedrich, 1947. *Obras completas V*. Buenos Aires, Editorial Poseidón.

Xavier, Ismail, 2008. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Manantia.

Von Trier, Lars y Thomas Vinterberg, 2003. "Manifiesto Dogma 95" en *Kilometro 111. Un estado del cine*, nº 5, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.