

■ ensayos / 2

ensayos

■ Sobre el travelling de «Kapo»

En 1960 el realizador italiano Gillo Pontecorvo realizó el film **Kapo**, con la actriz francesa Emmanuelle Riva. Cuando se estrenó en Francia, el realizador Jacques Rivette escribe una crítica en la revista *Cahiers du cinéma*, donde trata muy duramente a Pontecorvo, sobre todo por una toma, un travelling. Esa toma se puede ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3lJVAq1sWbl>

Treinta años después de la crítica de Rivette, el crítico Serge Daney publica en la revista *Trafic*, el ensayo «El travelling de **Kapo**». Daney no ha visto **Kapo**, pero afirma que Rivette se lo ha «mostrado», y desarrolla, al mismo tiempo que el relato de su propia vida (es en gran parte un texto autobiográfico), una reflexión sobre cine y moral. Aquí están el texto de Rivette y el de Daney.



Sobre la abyección

Jacques Rivette falleció en 2016, a los 87 años.

Dos años después se publicaron, en francés, sus *Textos críticos*, que incluye, por supuesto, su ensayo más conocido, *Sobre la abyección*. Aquí ofrecemos una versión del ensayo, ilustrado con dos imágenes del famoso «travelling de Kapo».

[Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, nº 120, junio de 1961, pp. 54–55.]

Lo menos que se puede decir es que, cuando se acomete una película sobre un tema como éste (los campos de concentración), es difícil no plantearse previamente ciertas cuestiones; pero todo transcurre como si, por incoherencia, necedad o cobardía, Pontecorvo hubiera decidido descuidar planteárselas.

Por ejemplo, la del realismo: por múltiples razones, fáciles de entender, el realismo absoluto, o el que puede llegar a contener el cine, es aquí imposible; cualquier intento en este sentido será necesariamente *inacabado* («por lo tanto inmoral»⁽¹⁾), cualquier tentativa de reconstitución o de enmascaramiento irrisorio o grotesco, cualquier enfoque tradicional del «espectáculo» denota *voyeurismo* y pornografía. El director se ve obligado a atenuar, para que aquello que se atreve a presentar como la «realidad» sea físicamente soportable para el espectador, el cual no puede sino llegar a la conclusión, quizá inconscientemente, de que, por supuesto, esos alemanes eran unos salvajes, pero que, al fin y al cabo, la situación no era intolerable, y que, si los prisioneros se portaban bien, con un poco de astucia o de paciencia podían salir del paso. Al mismo tiempo, cada uno de nosotros se habitúa hipócritamente al horror, éste forma parte, poco a poco, de la costumbre y muy pronto integrará el paisaje mental del hombre moderno; ¿quién podrá la próxima vez extrañarse o indignarse





■ **Kapo** (1963)

ante lo que, en efecto, habrá dejado de ser chocante! Entonces comprendemos que la fuerza de **Noche y niebla** (Alain Resnais, 1955) procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, reales, por desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a **Noche y niebla**; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra.

Otra cosa: se ha citado en gran manera, por todas partes, y la mayoría de las veces de forma absurda, una frase de Moullet [Luc Moullet, realizador francés nacido en 1937]: la moral es una cuestión de *travellings* (o la versión de Godard: los *travellings* son una cuestión de moral⁽²⁾). Se ha querido ver en ello el colmo del formalismo, cuando en realidad más bien podría criticarse su exceso «terrorista», por recurrir a la terminología paulhaniana [Jean Paulhan, escritor francés 1884–1968]. Obsérvese sin embargo en **Ka-po** [Gillo Pontecorvo, 1960] el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio. Desde hace algunos meses nos están calentando la cabeza con los falsos problemas de la forma y del fondo, del realismo y de la magia, del guion y de la «puesta en escena», del actor libre o dominado y

otras pamplinas. Digamos que podría ser que todos los temas nacen libres y en igualdad de derechos. Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia con el mundo y con todas las cosas. Lo cual puede expresarse con la elección de las situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores, o la pura y simple técnica, «indistintamente, pero en la misma medida». Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interrogante en lo que se filma. Pero está claro que la duda es algo de lo que carecen Pontecorvo y sus semejantes.

Hacer una película es, pues, mostrar ciertas cosas, es *al mismo tiempo*, y mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables. Del mismo modo que no puede haber nada absoluto en la puesta en escena, ya que en lo absoluto no hay puesta en escena, el cine tampoco será nunca un *lenguaje*: las relaciones entre el signo y el significado no tienen ningún valor aquí, y no desembocan más que en herejías tan tristes como la pequeña *Zazie*. Toda aproximación al hecho cinematográfico que trate de sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico. ¿Por qué esta retórica sigue siendo tan querida

por aquellos que se autodenominan «críticos de izquierdas»? Quizá es porque, al fin y al cabo, éstos son antes que nada unos irreductibles profesores, pero si desde siempre hemos detestado, por ejemplo, a Pudovkin, a De Sica, a Wyler, a Lizzani, y a los veteranos de guerra del IDHEC, es porque la materialización lógica de ese formalismo se llama Pontecorvo. Piensen lo que piensen los periodistas express⁽³⁾ la historia del cine no vive una revolución cada semana. Ni la mecánica de un Losey, ni la experimentación neoyorquina le afectan en mayor medida que las olas de la playa a la paz de las profundidades. ¿Por qué? Porque unos no se plantean más que problemas formales, y otros los resuelven todos con antelación al no plantear ninguno. ¿Pero qué dicen más bien aquellos que realmente construyen la historia, los que también llamamos «hombres de arte»? Resnais confesará que, así como tal película de la semana le interesa en su calidad de espectador, sin embargo, es ante Antonioni ante quien tiene el sentimiento de no ser más que un *amateur*. Sin duda Truffaut hablaría del mismo modo de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti; y así como Cézanne, contra la opinión de todos los periodistas y cronistas, fue impuesto paulatinamente por los pintores, también los cineastas impondrán a la historia a Murnau o Mizoguchi...

Notas del editor francés

(1) Esta idea de «inacabado» como inmoralidad podría provenir de Hegel. El capítulo VI de la *Fenomenología del espíritu* muestra, a partir de Kant, que en la conciencia moral (o dicho de otra manera en la «buena conciencia», convencida de sí misma y replegada en sí misma), la moralidad es imperfecta, impura o *inacabada*, lo que entra en contradicción con su esencia que es el ser perfectamente pura, y por eso es en consecuencia, inmoral.

(2) Luc Moullet inventa la fórmula a propósito de Samuel Fuller en su artículo *Sam Fuller sobre las rupturas de Marlowe*, en *Cahiers du cinéma* Nº 93, marzo de 1959. Jean-Luc Godard retoma la expresión poco después, pero invirtiéndola, durante una mesa redonda sobre **Hiroshima mon amour**, de Alain Resnais, en la que participa Rivette, publicada con el título de *Hiroshima, nuestro amor*, en *Cahiers du cinéma* Nº 97, julio de 1959.

(3) El periódico francés *L'Express*, en una expresión utilizada por la periodista Françoise Giroud en 1957, a propósito de la juventud francesa, es responsable del gran éxito que ha tenido la expresión *Nueva ola*, que se aplicó enseñada al cine francés.





[Publicado en la revista *Trafic* N° 4, 1992.]

Entre las películas que nunca he visto, no está solamente **Octubre**, o **Amanece** [de Marcel Carne] o **Bambi**, sino también el oscuro **Kapo**. Film sobre los campos de concentración, filmado en 1960 por el italiano de izquierda Gillo Pontecorvo, **Kapo** no significó una fecha memorable en la historia del cine. ¿Yo soy el único que, no habiéndolo visto, no lo olvidó jamás? Porque yo no he visto **Kapo** y al mismo tiempo lo vi. Lo vi porque alguien —con palabras— me lo *mostró*. Este film cuyo título, como una contraseña, acompañó mi vida de cine, lo conozco a través de un corto texto: la crítica del film que escribió Jacques Rivette en junio de 1961 en *Cahiers du cinéma*. Fue en el número 120 y el artículo se llamaba *Sobre la abyección*, Rivette tenía treinta y tres años y yo diecisiete. Nunca había pronunciado la palabra abyección en mi vida. En su artículo Rivette no contaba el film, y se contentaba, en una frase, con describir una toma. La frase, que se grabó en mi memoria, decía: «Obsérvese sin embargo en **Kapo** el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio.» De esa manera un simple movimiento de cámara podía convertirse en el movimiento que no había que hacer nunca. Había que ser —evidentemente— *abyecto* para hacerlo. Apenas leí esas líneas que supe que su autor tenía toda la razón. Abrupto y luminoso, el texto de Rivette me permitió poner palabras en ese rostro de la abyección. Mi indignación había encontrado las palabras para expresarse. Pero había otra cosa. La indignación era acompañada



por un sentimiento menos claro y sin duda menos puro: el reconocimiento de cierto alivio al haber encontrado una primera certeza como futuro crítico. Durante años, en efecto, «el travelling de Kapo» fue mi dogma portátil, el axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate. Aquel que no *sintiera* inmediatamente la abyección del «travelling de Kapo» era alguien con quien yo no tenía nada para ver, nada para compartir. Este tipo de negativa estaba por otra parte, en el aire de la época. Viendo el estilo rabioso y excesivo del artículo de Rivette, yo sentía que furiosos debates ya se habían desarrollado, y me parecía lógico que el cine fuera la caja de resonancia privilegiada de toda polémica. La guerra de Argelia estaba terminando y yo sentía que, sin haber sido filmada, de antemano aparecía como sospechosa toda representación de la Historia. Cualquiera podía comprender que pudiese haber —incluso y sobre todo en el cine— figuras tabú, facilidades criminales y montajes prohibidos. La célebre fórmula de Godard, que veía en los travellings «una cuestión de moral», era a mis ojos uno de esos truismos, de esas verdades evidentes, de las que no iba a renegar nunca. Yo no, en todo caso. Este artículo había sido publicado en *Cahiers du cinéma*, tres años antes del fin de su período de tapas amarillas. ¿Tuve el sentimiento de que no podría haber sido publicado en otra revista, que pertenecía a los *Cahiers*... como yo, más tarde, pertenecería? Lo que es cierto es que yo había encontrado mi familia, de la que carecía. No era solamente por un mimetismo esnob que yo compraba los *Cahiers* desde hacía dos años, y que compartía los comentarios deslumbrados con un camarada —Claude D— del Liceo Voltaire. Así no era pura chifladura si, al comienzo de cada mes, iba a pegar mi nariz en la vidriera de una modesta librería de la Avenida République. Era sufi-

ciente que, bajo la franja amarilla, la foto en blanco y negro de la tapa de *Cahiers* hubiera cambiado para que mi corazón se pusiera a latir fuerte. Pero yo no quería que el librero me dijera que el número había aparecido o no. Quería descubrirlo yo mismo y comprarlo, con frialdad, la voz sin emoción, como si se hubiera tratado de un cuaderno borrador. En cuanto a la idea de abonarse, nunca me vino a la cabeza: me gustaba esa espera exasperada. Tanto para comprarlos, después para escribir en ellos y finalmente para fabricarlos, podía quedar a la puerta de los *Cahiers*, porque, de todas maneras, los *Cahiers* eran mi casa. Éramos un puñado, en el Liceo Voltaire, que entramos subrepticamente en la cinefilia. Puedo poner una fecha: 1959. La palabra «cinéfilo» todavía era pretenciosa, pero ya tenía la connotación malsana y el aura rancia que la desacreditaría poco a poco. En cuanto a mí, debía seguramente despreciar por principio a los que, demasiado normalmente constituidos, se ufanaban de ser las «ratas de cinemateca» en las que nos convertiríamos durante algunos años, culpables de vivir el cine como pasión y nuestra vida por delegación. A comienzos de los 60, el cine-mundo todavía era un mundo encantado. Por un lado, tenía los encantos de una contra-cultura *paralela*. Por otra parte, tenía la ventaja de estar ya constituido, con una historia pesada, valores reconocidos, las erratas del Sadoul —esa Biblia insuficiente— un idioma rutinario y mitos tenaces, batalla por las ideas y revistas que se peleaban. Las guerras estaban terminando y nosotros llegábamos un poco tarde, pero no lo suficiente para dejar de alimentar el proyecto tácito de reapropiarse de *toda* esa historia que todavía no tenía la edad del siglo. Ser cinéfilo era simplemente tragar, paralelamente al programa del liceo, *otro* programa escolar, calcado sobre el primero, con los *Cahiers* amarillos como hi-

lo conductor y algunos contrabandistas adultos, que con la discreción de los conspiradores nos explicaban que había ahí un mundo para descubrir, y quizá, nada menos, un mundo para vivir. Henri Agel, profesor de letras en el liceo Voltaire, fue uno de esos contrabandistas singulares. Para evitarse, tanto como nosotros, el trabajo de los cursos de latín, nos planteaba la siguiente disyuntiva: o pasar una hora con un texto de Tito Livio, o ver películas. La clase, que votaba por el cine, salía regularmente pensativa y atrapada del vestu- cino-club. Por sadismo, y seguramente porque tenía las copias, Agel proyectaba pequeños films para desasnar a los adolescentes. Eran **La sangre de las bestias** de Franju y, sobre todo, **Noche y niebla** de Resnais. Fue gracias al cine que comprendí que la condición humana y la matanza industrial no eran incompatibles, y que lo peor acababa de producirse. Hoy en día supongo que Agel, para quien el Mal se escribía con mayúscula, buscaba en los rostros de los adolescentes de la clase de Segunda B, los efectos de esta singular revelación, porque era una revelación. Debía haber algo de voyeurismo en esta manera brutal de transmitir, mediante el cine, ese saber macabro e imparable que nosotros fuimos la primera generación que heredamos. Cristiano escasamente proselitista, militante más bien elitista, Agel *mostraba*, también él. Tenía ese talento, mostraba porque había que hacerlo. Y porque la cultura cinematográfica en el liceo, por la que militaba, pasaba también por esa selección silenciosa entre los que no olvidarían nunca más **Noche y niebla**, y los otros. Yo no formaba parte de «los otros». Una, dos, tres veces, según los caprichos de Agel y los cursos de latín sacrificados, miré las célebres pilas de cadáveres, los cabellos, los anteojos y los dientes. Escuché el comentario desolado de Jean Cayrol en la voz de Michel Bouquet y la música de Hanns

Eisler, que parecía lamentar estar ahí. Extraño bautismo de las imágenes: *comprender al mismo tiempo que los campos de exterminio eran verdaderos y que el film era justo*. Y que el cine —¿solo el cine?— era capaz de instalarse en los límites de una humanidad desnaturalizada. Sentí que la distancia que colocaba Resnais entre el tema filmado, el que filmaba y el espectador era, en 1959 como en 1955, la única posible. ¿Era **Noche y niebla** un «buen» film? No, era un film *justo*. **Kapo** quería ser un buen film, y no lo era. Por mi parte nunca pude diferenciar claramente la diferencia entre lo justo y lo bello. A eso se debía el aburrimiento, ni siquiera «distinguido», que siempre sentí frente a las imágenes bellas.

Captado por el cine, no necesitaba, además, ser seducido. Tampoco necesitaba que me hablaran como a un niño. Cuando lo era no había visto *ningún* film de Walt Disney. Yo había ido directamente a la primaria, evitando así el preescolar ruidoso de las funciones infantiles. Peor: para mí el dibujo animado era algo distinto al cine. Y aun peor: el dibujo animado siempre sería un poco el enemigo. Ninguna «bella imagen» y todavía más, dibujada, no me produciría la emoción —temor y temblor— que me producían las cosas *filmadas*. Y todo esto que es tan simple, pero que me exigió varios años para poder formularlo simplemente, comenzó a salir del limbo frente a las imágenes de Resnais y el texto de Rivette. Nacido en 1944, dos días antes del desembarco aliado, tenía la edad para descubrir al mismo tiempo *mi* cine y *mi* historia. Una historia que durante mucho tiempo creía poder compartir con los otros, pero que finalmente comprendí —mucho después— que era definitivamente la mía. ¿Qué sabe un chico? ¿Y este chico Serge D. que quería saber todo salvo lo que lo concernía personalmente? ¿Con qué fondo de ausencia del *mundo*, la

presencia de las imágenes del *mundo* se produciría más tarde? Conozco pocas expresiones más bellas que la de Jean Louis Schefer cuando, en *El hombre ordinario* del cine, habla de los «*films que han mirado nuestra infancia*». Porque una cosa es aprender a mirar los films «en profesional», —para verificar que esos films son los que miramos cada vez menos— y otra cosa es vivir con los films que nos vieron crecer, que nos vieron, rehenes precoces de nuestra biografía futura, y ya enredados en las redes de nuestra historia. **Psicosis**, **La dolce vita**, **La tumba hindú**, **Rio Bravo**, **El carterista**, **Anatomía de un asesinato**, **El héroe sacrílego** o, justamente, **Noche y niebla**, no son para mí films como los otros. A la pregunta brutal ¿te están mirando?, todos me responden que sí. Los cuerpos de **Noche y niebla**, y, dos años después, los primeros planos de **Hiroshima mon amour**, son esas «cosas» que me miraron, mucho más que yo las miré. Eisenstein intentó producir imágenes como esas, pero es Hitchcock, el que lo logró.

¿Cómo, y es solo un ejemplo, olvidar el primer encuentro con **Psicosis**? Nos habíamos colado en el *Paramount Opera*, y el film nos aterrizzaba lo más normalmente del mundo. Y entonces, hacia el final, hay una escena sobre la cual mi percepción se desliza, un montaje «seis cuatro dos», de dónde emergen accesorios grotescos: un vestido cubista, una peluca que se cae, un cuchillo enarbolado. Al terror vivido en común sucede entonces la calma de una soledad resignada: el cerebro funciona como un proyector *bis* que dejaría partir la imagen, dejando el film y el mundo continuar sin ella. No imagino amor por el cine que no se despliegue sobre el presente robado de ese «sigan sin mí».

Este estado ¿quién no lo vivió? Esos recuerdos—pantalla ¿quién no los conoció. Imágenes no identifica-

das se inscriben en la retina, acontecimientos desconocidos suceden fatalmente, palabras pronunciadas se convierten en la cifra secreta de un saber imposible sobre sí mismo. Esos momentos de «no se ha visto, no existe» son la escena primitiva del aficionado el cine, esa escena donde él no estaba y sin embargo se trataba solamente de él. En el mismo sentido en que Paulhan habla de la literatura como de una experiencia del mundo «cuando nosotros no estamos» y Lacan de «lo que no está en su lugar», ¿el cinéfilo? El que frunce los ojos pero no dirá a nadie que no ha podido ver nada. El que se prepara una vida de «mirón» profesional. Historia de disminuir su atraso, de recomponerse. Lo más lentamente posible.

Así mi vida tuvo un punto cero, un segundo nacimiento vivido como tal e inmediatamente festejado. La fecha es conocida, otra vez 1959. ¿Es una coincidencia?, el año del célebre «No viste nada en Hiroshima» de Duras. Salíamos de ver **Hiroshima mon amour**, mi madre y yo, estupefactos los dos —y no éramos los únicos—. Porque nunca habíamos pensado que el cine era capaz de «eso». Y en el andén del subterráneo me doy cuenta finalmente que frente a la pregunta aburrida a la que no sabía contestar —¿Qué vas a hacer en la vida?— disponía desde hacía unos minutos de una respuesta. «Más adelante», de una u otra manera, sería el cine. A partir de ese momento nunca dejé de dar detalles a mí mismo de ese nacimiento—cine. Hiroshima, el andén del subterráneo, mi madre, el cine de los Agricultores, cuyos asientos vetustos serán más de una vez como el decorado legendario de ese origen que se termina eligiendo. Resnais es, lo estoy viendo, el nombre que une a esa escena primitiva, en dos años y en tres actos. Por el hecho de que **Noche y niebla** había sido posible, entonces **Kapo** nacía ya perimida, y Rivette podía en-



tonces escribir su artículo. Sin embargo, antes de ser el prototipo del cineasta «moderno», Resnais fue para mí un simple contrabandista. Si revolucionaba, como se decía entonces, el «lenguaje cinematográfico», era porque se limitaba a tomar en serio su tema, y porque tenía la intuición, casi la suerte, de reconocer ese tema en medio de todos los otros: nada menos que la especie humana tal como salía de los campos nazis y del trauma atómico: dañada y desfigurada. Siempre hubo algo extraño en la manera en que me convertí después en el espectador un poco aburrido de los «otros» films de Resnais. Me parecía que sus tentativas de *revitalizar* un mundo, que había sido el único que registró a tiempo su enfermedad, estaban destinados a producir cierto malestar.

Por eso no fue con Resnais que hice el viaje del cine «moderno» y su futuro, sino con Rosellini. No con Resnais fue que las lecciones de las cosas y de la moral fueron aprendidas de memoria y conjugadas, sino siempre con Godard. ¿Por qué? En principio porque Godard y Rossellini hablaron, escribieron, reflexionaron en voz alta, y que, por el contrario, la imagen de Resnais —estatua de comandante, protegido del frío por sus anoraks—, y pidiendo —legítima pero inútilmente—, que se lo creyera cuando declaraba que no era un intelectual, finalmente me irritaba. ¿Así me «vengué» del rol que dos de sus films habían jugado en ese «telón que se levanta» de mi vida? Resnais era el cineasta que me había sacado de la infancia o que, más bien, había hecho de mí, y durante tres décadas, no compartía nada. Recuerdo que al final de una entrevista —era por el estreno de **La vida es una novela**— me pareció adecuado hablarle del choque de **Hiroshima mon amour** en mi vida, que él me agradeció con un aire reservado y distante, como si

yo hubiera elogiado su último impermeable. Eso me ofendió, pero estaba equivocado: los films «que han mirado nuestra infancia» no pueden ser compartidos, ni siquiera con sus autores.

Ahora que esta historia está terminada, y que he tenido mucho que ver con mi parte de «nada» que había que ver en Hiroshima, me planteo fatalmente la pregunta: ¿pudo ser de otra manera? ¿Había, frente a los campos de exterminio, otra justeza posible que no fuera la del antiespectáculo de **Noche y niebla**? Una amiga hablaba recientemente del documental de George Stevens, realizado al final de la guerra, enterrado, desenterrado, y que fue mostrado en la televisión francesa hace poco. Primer film que mostró la apertura de los campos, en colores, y que esos colores lo arrojan —sin ninguna abyección— en el arte. ¿Por qué, la diferencia entre el color y el blanco y negro?

¿Entre los Estados Unidos y Europa? ¿Entre Stevens y Resnais? Lo que es magnífico en el film de Stevens, es que se trata aun, de un relato de viaje: la progresión cotidiana de un pequeño grupo de soldados que filmaban, y de cineastas que viajaban a través de la Europa destruida, de Saint-Lô bombardeado hasta Auschwitz que nadie había previsto, y que conmueve a todo el equipo. Y, además, me dice mi amigo, las pilas de cadáveres tienen en el film de Stevens una belleza extraña que hace pensar a la gran pintura de este siglo. Como siempre Sylvie P. tenía razón.

Lo que hoy entiendo, es que la belleza del film de Stevens es menos el hecho de la justeza de la distancia encontrada, que de la *inocencia* de la mirada. La justeza es el fardo del que llega «después»: la inocencia, la gracia terrible concedida al recién llegado. Al primero que ejecuta simplemente los gestos del cine. Debería esperar hasta mediados de los años 70 para reconocer en **Salò** de Pasolini o aun **Hitler** de



Syberberg, el otro sentido de la palabra «inocente». Menos el no-culpable que, quien filmando el Mal, no piensa mal. En 1959 yo pensaba, rígido en el descubrimiento, en que todos eran culpables. Pero en 1945 bastaba con ser estadounidense, y de asistir, como George Stevens o el cabo Samuel Fuller, a la apertura de las verdaderas puertas de la noche, cámara en mano. Había que ser estadounidense —es decir creer en la inocencia profunda del espectáculo— para hacer desfilar a los ciudadanos alemanes delante de las tumbas abiertas, para *mostrarles* eso que estaba junto a donde habían vivido, tan bien y tan mal. Eso debió suceder diez años antes de que Resnais no se siente en la moviola, y quince años antes de que Pontecorvo agregue ese pequeño movimiento de más, que nos indigna, a Rivette y a mí. La necrofilia era el precio que debía pagarse por esa «demora», y el doble erótico de la mirada «justa», la mirada de la Europa culpable, la de Resnais: y como consecuencia, mi mirada.

Ese fue el comienzo de mi historia. El espacio abierto por la frase de Rivette era el mío, como ya era mía la familia intelectual de los *Cahiers du cinéma*. Pero este espacio, y yo debía darme cuenta, era menos un vasto campo que una puerta estrecha. Con, del lado noble de la cuestión, este goce de la distancia justa y su reverso de necrofilia sublime o sublimada. Y del lado no noble, la posibilidad de un goce diferente y no sublimado. Fue Godard quien, mostrándome algunos casetes de «porno concentracionario» escondidos en su videoteca de Rolle, se sorprende un día de que, frente a tales films, ningún discurso haya sido emitido ni pronunciada ninguna prohibición. Como si la bajeza de las intenciones de sus fabricantes y la trivialidad de los fantasmas de sus consumidores, los «protegían» en alguna medida de la censura y de la

indignación. Era la prueba de que, del lado de la subcultura, perduraba la sorda reivindicación de un entrelazamiento obligatorio entre los verdugos y las víctimas. La existencia de estos films no había sido nunca perturbada. Tenía yo frente a ellos —como frente a todo cine abiertamente pornográfico—, la tolerancia casi educada que se tiene ante la expresión del fantasma cuando está tan desnudo que solo reivindica la triste monotonía de su necesaria repetición.

Es la otra pornografía —la «artística», de **Kapo**, como después la de **Portero de noche** y otros productos «retro» de los 70— que siempre me ha rebelado. A la estetización consensual de esos films, preferiría la repetición obstinada de las no-imágenes de **Noche y niebla**, incluso algún film pornográfico que iré a ver. Estos films tenían al menos la honestidad de considerar la misma imposibilidad de narrar, de una misma detención en el desarrollo de la historia, cuando el relato se detiene o se acelera, en el vacío. Tampoco habría que hablar de amnesia o de ocultamiento, sino de caducidad [forclusión]. Más tarde yo aprendería la definición de Lacan: retorno alucinatorio en lo real de aquello sobre lo cual no ha sido posible aplicar un «juicio de realidad». O dicho de otra manera: ya que los cineastas no filmación, en su momento, la política de Vichy, su deber, cincuenta años más tarde, no es de redimirse imaginariamente haciendo un film como **Au revoir les enfants** [Louis Malle, 1988], sino de tratar en la actualidad a ese buen pueblo francés que, de 1940 a 1942, incluso frente a la deportación de judíos organizado por el Estado Francés, no dijeron una palabra. Siendo el cine el arte del presente, esos remordimientos no tienen ningún interés.

Por eso entre el espectador que yo fui frente a **Noche y niebla**, y el cineasta que, con ese film, intentó mostrar lo irrepresentable, se estableció una simetría

cómplice. Porque hay casos en que el espectador no ocupa su lugar y se detiene mientras que el film continúa. Y hay otros casos en que el film, en lugar de «continuar», se repliega sobre sí mismo y sobre una «imagen» provisoriamente definitiva que permite al sujeto–espectador continuar creyendo en el cine y en el sujeto–ciudadano que vive su vida. Detención sobre el espectador, sobre la imagen: el cine entró en su edad adulta. La esfera de lo visible dejó de estar completamente disponible: hay ausencias, hay agujeros, pozos necesarios y al mismo tiempo superfluos, imágenes perdidas para siempre, y miradas que nunca podrán mirar.

Espectáculo y espectador dejan de tirarse la pelota. Así, habiendo elegido el cine, considerado el «arte de la imagen en movimiento», comencé mi vida de cine, bajo la égida paradójica de una primera «imagen detenida».

Esta detención me protegió de la estricta necrofilia y no vi ninguno de los documentales «sobre los campos» que se hicieron después de **Kapo**. La cuestión para mí estaba resuelta por **Noche y niebla** y el artículo de Rivette. Durante mucho tiempo fui como las autoridades francesas de hoy que, frente a actos antisemita, difunden apresuradamente el film de Resnais, como si formara parte de un arsenal secreto que, frente a la recurrencia del Mal, podría indefinidamente oponerle sus virtudes de exorcismo. Pero yo no aplicaba el axioma del «travelling de Kapo» solamente a los films cuyo tema exponía a la abyección, sino que estaba tentado de aplicarlo a todos los films. «Hay cosas, [había escrito Rivette] que deben ser abordadas en el temor y el temblor; la muerte es una de ellas, sin duda, y ¿cómo, en el momento de filmar una cosa tan misteriosa, no sentirse un impostor?» Yo estaba de acuerdo.

Y cómo son pocos los films en los que no hay alguien que muera, de una u otra manera, eran numerosas las ocasiones para temer o temblar. Algunos cineastas, en efecto, no eran impostores. En el mismo año 1959 la muerte de Miyagi en **Ugetsu**, me mantuvo inmóvil, en la butaca del cine Bertrand. Porque Mizoguchi había filmado la muerte como una vaga fatalidad en la que se **veía** que no podía dejar de producirse. Recordemos la escena: en el campo japonés, los viajeros son atacados por bandidos hambrientos y uno de ellos atraviesa a Miyagi de un lanzazo. Pero lo hace de manera inadvertida, titubeando, movido por un resto de violencia o por un reflejo idiota. Este acontecimiento se presenta para la cámara tan poco, que esa cámara está muy cerca de «pasar de largo» y estoy persuadido de que todo espectador de **Ugetsu** es sorprendido por la misma idea loca y casi supersticiosa: si el movimiento de la cámara no hubiera sido lento, el acontecimiento se hubiera producido «fuera de campo» o —¿quién sabe?— no se hubiera producido. ¿La culpa es de la cámara? Disociándola de las gestikulaciones de los actores, Mizoguchi hace lo contrario de **Kapo**. En lugar de la mirada que buscaba embellecer, de más, una mirada que finge «no ver nada», que prefería no haber visto nada, y que, por ese hecho, muestra el acontecimiento que se está produciendo, *como acontecimiento*, es decir ineluctablemente, y como de costado. Un acontecimiento absurdo, inútil, absurdo como todos los hechos que se terminan mal e inútilmente como la guerra, calamidad que nunca le gustó a Mizoguchi. Un acontecimiento que no nos concierne lo suficiente, como para que dejemos de seguir nuestro camino, avergonzados. Porque apuesto que, en ese momento preciso, todo espectador de **Ugetsu** sabe completamente, lo que es lo absurdo de la guerra. No importa que el espectador sea occiden-

tal, el film japonés y la guerra medieval: alcanza con pasar del acto de mostrar el arte, y designarlo con la mirada, para que ese saber, tan furtivo como universal, el único del que el cine es capaz, nos sea dado. Eligiendo la panorámica de **Ugetsu** contra el travelling de **Kapo**, hago una elección cuya gravedad no podría venir sino diez años más tarde, en el fuego tan radical como tardío de la politización de *Cahiers*... después del 68. Porque si Pontecorvo, futuro realizador de **La batalla de Argelia**, es un cineasta valiente cuyas creencias políticas yo comparto, Mizoguchi me parece haber vivido exclusivamente para su arte, y haber sido, políticamente, un oportunista. ¿Dónde está la diferencia, entonces? En el «temor y el temblor», precisamente. Mizoguchi tiene miedo de la guerra porque, a diferencia de Kurosawa, que vino después, los hombrucitos que se cortan la carótida sobre un fondo de virilidad feudal, lo abruman. Es de este miedo, estas ganas de vomitar y de huir, que viene esa panorámica desconcertada. Es este miedo lo que hace, de este momento, un momento justo, es decir que se pueda compartir. Pontecorvo, ni teme ni tiembla: los campos lo sublevan solo ideológicamente. Por eso se inscribe en exceso en la escena, bajo las apariencias vulgares de un travelling lindo. El cine —yo me daba cuenta— oscilaba casi siempre entre esos dos polos. Y en cineastas más consistentes que Pontecorvo, yo tropezaba más de una vez con esta manera sinuosa, una especie de práctica santurrona y generalizada del *guiño*, de agregar una belleza parásita o una información cómplice a escenas que no la necesitaban. Por eso el viento que deposita, como un sudario, la blancura de un paracaídas sobre un soldado muerto en **Merrill's Marauders** de Fuller, me molestó durante años. Menos, sin embargo, que la pollera acomodada sobre el cadá-

ver de Anna Magnani, barrida por una ráfaga en un episodio de **Roma ciudad abierta**. También Rosellini, pegaba «debajo de la cintura» pero de una manera tan nueva, que necesitaría años para comprender hacia qué abismo nos llevaba. ¿Dónde termina el acontecimiento y dónde está la crueldad? ¿Dónde comienza la obscenidad y dónde termina la pornografía? Yo sentía que se trataba de cuestiones inherentes al cine de «después de los campos». Cine que me puse a llamar, para mí solo, y porque tenía su edad, «moderno».

Este cine moderno tenía una característica: era *cruel*, y nosotros teníamos otra característica: aceptábamos esa crueldad. La crueldad estaba «del lado bueno». Esa crueldad decía no a la «ilustración» académica y arruinaba el sentimentalismo hipócrita de un «humanismo» charlatán. La crueldad de Mizoguchi, por ejemplo, consistía en *montar*, juntos, dos movimientos irreconciliables y así producir un sentimiento desgarrador de «no asistir a una persona en peligro». Sentimiento moderno por excelencia, quince años antes de los travellings impávidos de **Week-end** [Jean-Luc Godard, 1967]. Sentimiento arcaico también porque esta crueldad era tan vieja como el propio cine, como un indicio de algo que era fundamentalmente moderno en el cine, desde el último plano de **Luces de la ciudad a El desconocido** de Browning [Tod Browning, 1927], pasando por el final de **Nana** [Jean Renoir, 1926]. ¿Cómo olvidar el lento travelling tembloroso que lanza el joven Renoir hacia Naná, en su cama, agonizante, atacada por la viruela? ¿Cómo se hizo —se rebelaban las ratas de cinemateca en las que nos habíamos convertido— para ver en Renoir un defensor de la vida plácida, mientras que fue uno de los pocos cineastas capaces, desde sus comienzos, de *acabar* a un personaje a golpes de travelling?

En realidad, la crueldad estaba en la lógica de mi camino de combatiente *Cahiers*... André Bazin, cuya teoría ya había encontrado a la crueldad tan estrechamente relacionada con la esencia del cine que la había hecho casi «su especialidad», Bazin, ese santo laico, amaba **Louisiana Story** [Robert Flaherty, 1948] porque se podía ver un pájaro comido por un cocodrilo en tiempo real y en un solo plano: era la prueba por el cine y el montaje prohibido. Elegir los *Cahiers*... era elegir el realismo y, como terminaría por descubrir, un cierto desprecio por la imaginación. Al «¿quieres mirar? Mira esto entonces» de Lacan, yo respondía con ¿Esto ha sido registrado? Entonces debo verlo». Aun, y sobre todo, cuando «esto» era penoso, intolerable o directamente invisible. Este realismo tenía dos rostros. Si es mediante el realismo que los modernos mostraban un mundo sobreviviente, es mediante otro realismo —o más bien una «realística»— que las propagandas filmadas de los años 40 habían colaborado con la mentira y prefigurado la muerte. Y por eso era justo, pese a todo, llamar al primero, nacido en Italia, «neo». Imposible de amar «el arte del siglo» sin ver a este arte trabajando la locura del siglo, siendo trabajado por ella. Contrariamente al teatro —crisis y cura colectiva— el cine —información y duelo personales— tenía íntimamente que ver con el horror, del cual apenas se liberaba. Yo era el heredero de un convaleciente culpable, de un niño envejecido, una tenue hipótesis. Envejeceremos juntos, pero no eternamente. Heredero concienzudo, cine-hijo modelo, con el «travelling de **Kapo**» como amuleto protector, no dejaba pasar el tiempo sin sentir una sorda aprensión: ¿y si el amuleto perdiera su eficacia? Recuerdo, ayudante de cátedra mal pago de *Censier-Paris-III*, haber fotocopiado el texto de Rivette, haberlo distribuido a mis

alumnos, y haberles preguntado qué pensaban. Era una época todavía «roja», donde algunos estudiantes trataban de obtener, a través de sus profesores, un poco de la radicalidad política del 68. Me pareció que, por consideración hacia mí, los más motivados de ellos consentían en ver en *De la abyección* un documento histórico interesante pero ya fecho. No los critico, y si repitiera la experiencia con estudiantes de hoy, no estaría inquieto de no saber si es con el travelling que chocan, pero quisiera saber si existe para ellos un grado cualquiera de abyección. Es decir, tendría miedo de que no detectaran la menor abyección. Signo no solamente de que los travelling ya no tienen nada que ver con la moral, sino que el cine se ha debilitado tanto, que no se podría plantear tal pregunta. Lo que sucede es que treinta años después de las proyecciones repetidas de **Noche y niebla** en el Liceo Voltaire, los campos de concentración —que me habían servido de escena primitiva— dejaron de estar fijados en ese respeto sagrado donde los mantenía Resnais, Cayrol y muchos otros. Devuelta a los historiadores y a los curiosos, la cuestión de los campos se vuelca a sus trabajos, sus divergencias y sus locuras. El deseo cancelado que vuelve «de manera alucinatoria en lo real» es evidentemente el que no hubiera debido volver nunca. Deseo que nunca haya habido cámaras de gas, ni «solución final» ni, finalmente: revisionismo, negacionismo y otros ismos. No es solamente del «travelling de **Kapo**» que un estudiante heredaría hoy, sino de una transmisión mal realizada, de un tabú mal superado, resumiendo otra vuelta en la pista de la historia inútil de la tribalización de uno mismo, y de la fobia del otro. La imagen detenida dejó de obrar, la banalidad del mal puede animar nuevas imágenes, electrónicas. De la Francia reciente surgen ahora los suficientes síntomas para que, volviendo sobre lo que hemos vi-

vido como Historia, alguien de mi generación puede tener conciencia del paisaje en el que creció. Paisaje trágico y, al mismo tiempo, confortable. Los sueños políticos —el estadounidense y el comunista— balizados por Yalta. Detrás nuestro: un punto de no retorno moral simbolizado por Auschwitz y el nuevo concepto de «crimen contra la humanidad».

Delante de nosotros: eso impensable pero casi tranquilizador que es el apocalipsis nuclear. Lo que acaba de terminar duró cuarenta años. En realidad, pertenezco a la primera generación para la que el racismo y el antisemitismo habían caído en los «basureros de la historia». ¿Primera o única generación? La única, en todo caso, que no grita tan fácilmente al lobo del fascismo —«el fascismo no pasará»— porque le parecía algo del pasado, inútil y, una vez por todas, que ya había sucedido. Error, por supuesto. Error que no impide vivir esos «treinta años gloriosos» [los que van de los cincuenta a los setenta, edad de oro del capitalismo en Francia], pero como entre comillas. Ingenuidad, por supuesto, e ingenuidad también al hacer como si, el campo de la estética, la necrofilia elegante de Resnais tendría eternamente «a distancia», toda intrusión poco delicada.

«No hay poesía después de Auschwitz», declaró Adorno, y después se retractó de esa fórmula célebre. «No hay ficción después de Resnais», yo hubiera podido decir como un eco, antes de abandonar, yo también, esta idea un poco excesiva. «Protegidos» por la onda expansiva producida por el descubrimiento de los campos, ¿habíamos creído que la humanidad había caído —una sola vez, y luego no caería más— en lo no-humano?

¿Hemos apostado realmente de que, por una vez, «lo peor pasaría»? ¿Hemos esperado que lo que todavía no se llamaba la Shoah, era el acontecimiento histó-

rico *único* gracias al cual la humanidad *entera* «salía de la historia para sobrevolarla un instante y reconocer, evitable, el peor rostro de su posible destino? Parecería que sí.

Pero si «único» y «entera» estaban de más, y si la humanidad no heredara la Shoah como una *metáfora*, de lo que fue y sigue siendo capaz, el exterminio de los judíos sería una historia judía, y luego —por orden decreciente de culpabilidad, por *metonimia*— una historia muy alemana, bastante francesa, árabe solamente de rebote, muy poco dinamarquesa y casi nada búlgara. Es a la posibilidad de *metáfora* que respondía, en el cine, el imperativo «moderno» de pronunciar la detención de la imagen y el embargo sobre la ficción. Historia de aprender a contar de otra manera, otra historia de la cual la «especie humana» sería el único personaje y la primera anti-estrella. Historia de crear *otro* cine, un cine que «sabría» que devolver demasiado pronto el acontecimiento a la ficción, sería eliminar su unicidad, porque la ficción es esta libertad que desmenuza y que obra por adelantado, en ese infinito de la variante y la seducción del mentir-verdadero.

En 1989, cuando viajé para *Liberation* a Phnom Penh y visité el campo de Camboya, entrevisté a qué se parecía un genocidio —e incluso un autogenocidio— que no tenía imágenes ni rastros. La prueba de que el cine ya no estaba íntimamente ligado a la historia de los hombres, aun en su aspecto inhumano, la veía irónicamente en el hecho que a diferencia de los verdugos nazis que habían filmado a sus víctimas, los Khmers rojos no habían dejado detrás de ellos ni fotos ni fosas comunes. Ahora bien, es en la medida en que otro genocidio como el camboyano, era sin foto y quedaba sin castigar, por un efecto de contagio retroactivo, la propia Shoah estaba en el reino de lo relativo. Paso de la *metáfora* bloqueada a la *metonimia*



activa, de la imagen detenida a la viralidad analógica. Y todo esto fue muy rápido: desde 1990 la «revolución rumana» inculpaba a indiscutibles asesinos de las acusaciones tan frívolas como «detención ilegal de armas y genocidio». ¿Todo tenía que ser hecho de nuevo? Sí, pero esta vez, sin el cine. Y por eso el duelo. Porque nosotros es indudable que hemos creído en el cine. Es decir que hemos hecho todo lo posible para no creer. Es toda la historia de los Cahiers después del 68 y su imposible rechazo al bazinismo. Por supuesto que no era cuestión de «descansar en la noción de plano», o no comprender a Barthes confundiendo lo real y lo representado. Éramos evidentemente demasiado informados para no inscribir el lugar del espectador en la concatenación significativa, o para no detectar la tenaz ideología en la falsa neutralidad de la técnica. Incluso éramos valientes, Pascal B. y yo, cuando frente a un anfiteatro repleto de izquierdistas risueños, gritábamos que un film «no se veía», sino que «se leía». Esfuerzos denodados para caer del lado de los no-engañados. Denodados y por lo que me concierne, vanos. Siempre llega el momento en que, pese a todo, hay que pagar el precio en la caja de la creencia cándida y atreverse a «crear lo que se ve».

Por supuesto no se está obligado a crear lo que se ve —incluso es peligroso— pero no se está obligado tampoco de limitarse al cine. Es necesario asumir algún riesgo, y la virtud —resumiendo, el valor— es la de mostrar algo a alguien capaz de ver eso. A qué serviría aprender a «leer» lo visual y a «decodificar» los mensajes si se conservara la más enraizada de las convicciones: *que* ver es algo superior a no ver. Y que lo que no se vio a tiempo, jamás será visto realmente. El cine es el arte del presente. Y si la nostalgia no le conviene, es porque la melancolía es su compañía instantánea.

Recuerdo la vehemencia con que manifesté ese discurso por primera y por última vez. Era en Teherán, en una escuela de cine. Frente a los periodistas invitados, a Khemais K y a mí, había filas de muchachos con barbas incipientes y filas de bolsos negros, sin dudas las chicas. Los muchachos a la izquierda y las chicas a la derecha, según el apartheid vigente. Las preguntas más interesantes —las de las chicas— nos las acercaban en papelitos furtivos. Y viéndolas tan atentas y tan estúpidamente con velos, yo me enojé y mostré una cólera que se dirigía menos a ellas que a los poderosos para quienes lo visible era lo que debía ser leído, es decir sospechoso de traición, y reducido con la ayuda de un chador o de una policía de costumbres. Enardecido por lo extraño del momento y del lugar, me libré a una prédica en favor de lo visual, para un público con velo, que asentía con la cabeza.

Cólera tardía. Cólera terminal. Porque la edad de la sospecha terminó. No se tiene sospechas de que ahí donde hay una cierta idea de la verdad, la verdad está en juego. Ya no hay más eso, salvo entre los integristas y los fanáticos, los que buscan gritarles al Cristo de Scorsese o a la María de Godard. Las imágenes ya no están del lado de la verdad dialéctica del «ver» y «mostrar», pasaron completamente del lado de la promoción, de la publicidad, es decir del poder. Ya es demasiado tarde para no trabajar lo que queda, es decir la leyenda póstuma y dorada de lo que fue el cine. De lo que fue y de lo que hubiera podido ser. «Nuestro trabajo será mostrar como los individuos, reunidos en multitud en la oscuridad, hacían arder lo imaginario para calentar lo real —eso era el cine mudo—. Y cómo han dejado que la llama se apague, al ritmo de las conquistas sociales, contentándose de mantener el fuego prendido —y eso es el sonoro— y

la televisión en un rincón de la pieza.» Cuando él se fija este programa, era ayer, 1989, el historiador Godard podría agregar: «¡Al fin solo!»

En cuanto a mí, recuerdo el momento preciso en que supe que el axioma «travelling de Kapo» debía ser analizado nuevamente, y revisado el propio concepto del «cine moderno». En 1979, la televisión francesa difundió la serie americana de Marvin Chomsky, *Holocausto*. La vuelta se producía, y me encontraba en el punto de partida. Porque si los americanos habían permitido a George Stevens realizar en 1945 el sorprendente documental que mencionaba, nunca lo difundieron, a causa de la guerra fría. Incapaces de «tratar» esa historia que, además, no era la suya, los empresarios del entretenimiento americano la habían dejado provisoriamente para los artistas europeos. Pero tenían sobre esa historia, como sobre toda historia, el derecho de que, tarde a temprano, la máquina tele-hollywood se animaría a contar «nuestra» historia. Lo haría tomando todas las precauciones del mundo, pero no podría dejar de venderla como otra historia americana. *Holocausto* sería entonces la historia de la desdicha que sufriría una familia judía, que se ve separada y aniquilada: habría extras demasiado gordos, números de actor, un humanismo a ultranza, escenas de acción y melodrama. Y se sentiría compasión.

Es únicamente bajo la forma del docudrama a la americana que esta historia podía salir de los cine club y, vía la televisión, concernir a la «humanidad entera» que es el público de la mundovisión. Ciertamente la simulación-Holocausto no tropezaba más con la extrañeza de una humanidad capaz de cometer crímenes contra ella misma, pero seguía siendo obstinadamente incapaz de hacer resurgir de esta historia los seres singulares que fueron cada uno con su historia, un rostro y

un nombre, a los judíos exterminados. Es por otra parte el dibujo —el del Spiegelman de *Maus*— quien osará, más tarde, ese acto salvador de re-singularización. El dibujo, no el cine, ya que el cine americano detesta la singularidad. Con *Holocausto*, Marvin Chomsky hacía volver, modesto y triunfal, nuestro enemigo estético de siempre: el gran afiche sociológico, con su casting bien estudiado de seres sufrientes y su sonido y luz de identikits animados. ¿La prueba de lo que digo? Es hacia esa época en que comenzaron a circular —y a indignar— los escritos negacionistas.

Hizo falta que pasaran veinte años para pasar de *mi* «travelling de Kapo» a este *Holocausto* irreprochable. Hizo falta ese tiempo. La «cuestión» de los campos, la pregunta sobre mi prehistoria, no seguiría siendo planteada realmente *sino a través del cine*. Es por el cine que había comprendido en qué esta historia me concernía, en que aspecto me concernía, y bajo qué forma —un breve travelling de más— se me había aparecido. Hay que ser leal hacia el rostro de lo que, un día, nos conmovió. Y toda «forma» es un rostro que nos mira. Por eso nunca he creído —aun si lo temía— a los que, desde el cine-club del liceo, criticaban con una voz plena de condescendencia, a esos pobres locos —y locas— de «formalistas», culpables de preferir al «contenido» de los films, el goce personal de su «forma». Solo el que, tempranamente, se enfrentó a esta *violencia formal* terminará por saber —pero hará falta toda una vida, la suya— en qué, esta violencia, tiene también un «fondo». Y el momento llegará siempre lo suficientemente temprano para morir curado, habiendo cambiado el enigma de las figuras singulares de su estudio por las banalidades del «cine-reflejo-de-la-sociedad» y otras graves cuestiones graves y necesariamente sin respuestas.

La forma es deseo, el fondo no es más que la pantalla cuando ya no estamos nosotros.

Eso es lo que me decía mirando, hace unos días, un pequeño clip de televisión que enlazaba, lánguidamente, imágenes de cantantes célebres y niños africanos famélicos. Los cantantes ricos —*i«We are the children, we are the world!»*— se mezclaban en las imágenes a los hambrientos. En realidad, ocupaban su lugar, los reemplazaban, los borraban. Fundiendo y encadenando estrellas y esqueletos en un guiño figurativo donde dos imágenes trataban de unirse en una sola, el clip ejecutaba con elegancia esta comunión electrónica entre Norte y Sur. Aquí está, me dije, el rostro actual de la abyección y la forma mejorada de mi travelling de *Kapo*. Lo que me gustaría es que estas imágenes desagradaran aunque sea a *un* solo adolescente de hoy, o que le dieran *vergüenza*. No solamente *vergüenza* de ser privilegiado y alimentado, sino *vergüenza* de ser considerado como estéticamente seducido por eso que pertenece a la conciencia —aun a la mala conciencia— de ser un hombre, y nada más.

Y sin embargo termino por decirme, toda mi historia está ahí. En 1961 un movimiento de cámara estetizaba a un cadáver y treinta años más tarde un fundido encadenado hacía danzar a los moribundos y a los ahítos. Nada cambió. Ni yo, para siempre incapaz de ver ahí, lo carnavalesco de una danza de la muerte a la vez medieval y ultramoderna. Ni las concepciones dominantes del cromo bienpensante de la «belleza» consensual. La forma cambió un poco. En *Kapo*, era todavía posible criticar a Pontecorvo por abolir a la ligera una distancia que hubiera debido «guardar». Ese travelling era inmoral por la buena razón de que nos metía, a él cineasta y a mí espectador, ahí donde no estábamos. Ahí donde yo, en todo caso, no podía ni

quería estar. Porque me «deportaba» de mi situación real de espectador y testigo, para incluirme por la fuerza en el cuadro. Ahora bien, qué sentido podía tener la fórmula de Godard, sino el de que *nunca hay que ponerse donde uno no está, ni hablar en lugar de otros*. Imaginando los gestos de Pontecorvo decidiendo hacer ese travelling, y marcándolo con sus dos manos, lo detesto más todavía porque en 1961 un travelling exige rieles, encargados de hacerlo, un gran esfuerzo físico. Pero imagino mucho menos los gestos del responsable del fundido-encadenado electrónico de «*We are the children*». Lo imagino apretando botones en una consola, con la imagen en la punta de los dedos, definitivamente separado de lo que, y a los que, esa imagen representa, incapaz de sospechar que se lo pueda criticar por ser un esclavo con gestos automáticos. Porque pertenece a un mundo —el de la televisión— donde la alteridad ha desaparecido, y donde no hay buenos o malos procedimientos en lo que concierne a la manipulación de la imagen. Esta ya no es más «imagen del otro» sino una imagen entre muchas otras en el mercado de las imágenes de marca. Y este mundo que ya no indigna, que solo provoca en mí el cansancio y la inquietud, es exactamente el mundo «sin el cine». Es decir sin ese sentimiento de pertenencia a la humanidad a través *de un país suplementario, llamado cine*. Y el cine, ahora veo por qué lo adopté: para que él me adopte. Para que me enseñe a tocar con la mirada a qué distancia de mí comienza el otro. Esta historia, por supuesto, comienza y termina por los campos, porque son el caso límite que me esperaba en el comienzo de la vida y a la salida de la infancia. La infancia, hubiera necesitado una vida para reconquistarla. Y es por eso —y este es un mensaje a Jean Louis S— que voy a terminar yendo a ver **Bambi**.