

■ Jean-Louis Comolli



Malas compañías: documento y espectáculo

UNO

¿Qué nos enseña la práctica del cine sobre la cuestión del “documento”? Que no hay documento sin mirada. Igualmente no hay cine sin espectador.⁽¹⁾

El cinematógrafo, desde los primeros films, reúne y combina dos polos que se podrían considerar contradictorios. Se opuso desde siempre *objetivo* y *subjetivo*, pero el cinematógrafo Lumière, sin tomar el nombre dado al dispositivo óptico de la cámara fotográfica –*el objetivo*–,⁽²⁾ hereda sus cualidades de objetividad. Una máquina, la cámara, ha sido puesta a punto a partir del cálculo humano, del saber técnico y científico de la época (leyes de la óptica, química de la luz, mecánica de precisión), y se piensa que, a causa de esto, da del mundo que se expone frente a ella una representación “objetiva”, fiel, neutra... se podría decir: “documental”. Estas cualidades contradicen o suspenden la subjetividad y sus partes conscientes e inconscientes, subjetividad (“punto de vista”) que eventualmente se considera que poseen los *cameramen* y realizadores, sin hablar de los espectadores, parte despreciable y no pensada, en esa unión de la máquina y de lo humano, que concreta el cinematógrafo.

Frente a la máquina, hay entonces mirada de un sujeto, de un espectador, ser humano que ve las cosas desde el interior de su mundo mental, desde el interior de su lugar en el lenguaje. El lugar del espectador es siempre un ejercicio de subjetividad. A pesar de toda la “mecanicidad” de la máquina cinematográfica (cámara, proyector), la parte del espectador es central: creencia, duda, ilusión, engaño, sólo son *posibles* a partir del espectador. Sin un espectador en la sala un film puede ser proyectado en la pantalla, pero el cine no existe (Serge Daney). Se podría decir lo mismo del conjunto de documentos audiovisuales

(y quizá de todos los documentos). Si ningún deseo humano, si ninguna preocupación social lo toma a su cargo, el documento queda mudo, sordo, ciego. Así, lo que es documentado es también el momento en que el documento encuentra su propia lectura. La mirada que lo toma a su cargo forma parte de la documentación, la restituye a su momento histórico.

DOS

Se empieza a reconocer que la cámara no es una máquina neutra y que las ciencias que se han inclinado sobre su cuna la han provisto de una herencia de ideologías, de concepciones del espacio, de visiones del mundo.⁽³⁾ La cámara tiene una historia que viene de lejos. Por la fotografía de un lado, de la *camera oscura*, la perspectiva artificial del Renacimiento, la óptica geométrica cartesiana, la linterna mágica. Por otro lado, de las ilusiones ópticas y todas las máquinas que han puesto en movimiento a las imágenes fijas.⁽⁴⁾ ¿No hay cierta ingenuidad al suponer que, hija de estas dos genealogías, la cámara sería capaz de *no* deformar lo que restituye del campo visible? Fascinados por la restitución del movimiento del mundo registrado por el cinematógrafo, engañados por la ilusión de algo liso y continuo que caracteriza esta restitución, enceguecidos por la semejanza, cuán imprecisa sin embargo, entre el espectáculo del mundo y el del cinematógrafo, los primeros espectadores (cuyos herederos somos nosotros) han, naturalmente, conferido a la imagen cinematográfica la potencia y la exactitud de un fiel reflejo. Entre la imagen y la cosa no deja de jugar la relación analógica. La imagen de la oveja corresponde a la oveja, la representa; la analogía de la imagen se opone a la arbitrariedad del

signo, y los lingüistas bromean diciendo que la palabra “mesa” no tiene cuatro patas, a diferencia de su imagen, que efectivamente las muestra.⁽⁵⁾ Lo que es filmado no hace más que referirse al mundo que no lo es, pero el mundo filmado no deja de parecerse al mundo no filmado. Esta *semejanza* es sólo aparente. Lo visible, tal como lo constituye el ojo humano, y el campo, tal como lo encuadra la cámara, tienen un lejano parecido. Monocular, la cámara fabrica una imagen plana, de dos dimensiones, las dos dimensiones del fotograma y de la pantalla, y no las tres dimensiones de la visión humana ordinaria (binocular). La tercera dimensión, en el cine, es un engaño. Sé que la imagen es plana, pero creo lo mismo en la profundidad del campo. Por otra parte, y considerando ahora la animación de las imágenes (fotogramas), la captación de las imágenes es siempre entrecortada, y cada fotograma, imagen fija, está separado del otro fotograma por una estrecha franja de opacidad no-fotográfica; y la serie de fotogramas es discontinua, sucesión de arranques y paradas, de inscripción y de eliminación, consecuencia del análisis del movimiento que se efectúa, lejos de lo que será la síntesis que se produce en proyección.

Segundo engaño, quizá mayor que el primero: el tejido orgánico, la íntima respiración del film, no es ni liso ni continuo, sino hecho de cortes y de saltos, a tal punto que se podría considerar el montaje cinematográfico como la amplificación o la extensión de esos *cortes y uniones* que, 18, 20 o 24 veces por segundo, unen, separándolos, un fotograma y otro.

Finalmente, tercer efecto de distancia, el *cuadro cinematográfico*, que se impone a la mirada del espectador. Filmado, el mundo está encuadrado. No lo está cuando se mira. Y si estamos (relativamente) ciegos

a la “pregnancia” del cuadro en el cine es porque el efecto de esta serie de denegaciones que nos hace conciliar la ilusión con aquello que la desmiente (*sé que la imagen está encuadrada, pero igualmente prefiero verla como si no lo estuviera*). Este cuadro es crítico, lo es más en el cine que en la fotografía o la pintura.⁽⁶⁾ Porque lo que está encuadrado es el propio movimiento. Cuerpos, objetos móviles entran y salen del cuadro fijo. O bien, movimientos en movimiento, son reencuadrados por los movimientos de la cámara. Así, en el cine, el borde del cuadro está animado por una promesa o por una amenaza. El fuera de campo, que define el cine (y no la foto ni la pintura) no es solamente espacio, es temporal y dramático: lo que todavía no entró en cuadro, lo que acaba de salir. Ni la pintura ni la foto pueden estar bajo este efecto temporal. Esta excitación de los bordes del cuadro puede ser considerada responsable de encender el deseo de ver en el espectador y de mantener el ojo despierto. Podrá verse aquí la inscripción activa de una carencia que funda la espera.

“El cuadro es una mascarilla”, decía André Bazin: todo el juego del cine parte de un *principio de frustración*, que comienza ahí, en el ocultamiento de una parte de lo visible, para al mismo tiempo disciplinar la pulsión escópica (*encuadrarla*) y seguir conduciendo el relato. Al pasar destaco cuánto esta dimensión narrativa del fuera de campo, cuánto esta inscripción temporal del cuadro, reproducen o simulan la sucesión de los fotogramas: cada fotograma cumple la promesa del que lo precede y lleva a su vez la promesa del siguiente. El cuadro violenta entonces el ojo humano. Más que en la pintura, más que en la fotografía, la figura humana, el cuerpo filmado están en el cine cortados, limitados, desbordando o tocando



el borde del cuadro, y por eso mismo amenazados o realizados. El cuadro por una parte, el montaje por la otra, y el cuerpo se expone así a que lo corten y permanece todavía en el centro, pero no siempre. Completo frente a la cámara, ya no lo es siempre en el cuadro. El cuerpo vivo filmado en movimiento es por primera vez mostrado fragmentado. Lo que el cine nos propone que veamos es cómo fragmenta tanto el cuerpo como el mundo.

TRES

Recuerdo todo esto, que ya es conocido, para subrayar hasta qué punto el documento cinematográfico (o audiovisual) no es ese “reflejo” que se sigue viendo en él. ¿A qué se debe esta persistencia, que es una resistencia; de dónde viene esta necesidad de postular una transparencia de la pantalla como una “ventana abierta al mundo” (André Bazin)?⁽⁷⁾ ¿Obsesión (religiosa) de una “creación” ya realizada y que el juego del hombre no debería alterar? ¿Una forma de delegar en la máquina el cuidado de una objetividad en alguna medida automática, que iría sola, *sin nosotros*, que ya no sería la construcción más o menos laboriosa de un conjunto de enunciados, que ya no sería montaje? Quiriendo que la cámara sea objetiva, estamos negando la cualidad esencial del cine: la de ser una traducción de lo visible que deconstruye la evidencia para poder reinscribir una parte de lo no visible. Hay una interioridad de la cámara como hay una interioridad del cuerpo. El cine filma las superficies (lo que Gianbattista Alberti decía del principio de la pintura) pero, registrando la duración que ocupan, construye una interioridad que es el trazo mismo del tiempo (“la muerte trabajando”, decía Cocteau).

En resumen, el sujeto se mezcla con la máquina para que juntos elaboren una secuencia de cine. Esta escena filmada, ¿qué puede tener de documental? Dos cosas. La primera se refiere a lo que los teóricos llamaron “inscripción verdadera”. Ha habido cuerpos reales, en un tiempo real, frente a una máquina igualmente real, y estas realidades han coincidido y comparten la misma duración. El registro mecánico de la cinta lo prueba. La inscripción verdadera quiere decir verdad de la inscripción, y no inscripción de lo verdadero, porque, ya lo dije, el registro cinematográfico es fundamentalmente una traducción, una alteración del mundo o del cuerpo no filmado. Pero finalmente, durante un minuto o una hora, ha habido un *estar-hí-juntos* de cuerpo y máquina. Es esta presencia común la que está registrada. Llamamos *documento* la huella de esta *relación* entre cuerpo y máquina. La otra cuestión es que esta relación es *dual*: la máquina capta la luz y la duración que envuelven el cuerpo filmado, pero a su vez ese cuerpo filmado, en la medida en que lo es de un sujeto que desea, dirige a la máquina un mensaje silencioso que es su manera de integrarla a su área mental, digamos: domesticarla, familiarizarla. El cuerpo filmado entra en un proceso de *autopuesta en escena*, y esto es lo que la máquina registra al mismo tiempo que lo suscita.⁽⁸⁾ No hay ningún documento audiovisual que no lleve, entonces, el efecto de una doble alteración; la operación cinematográfica, primero, traduce (reduce, traiciona, transforma) el mundo visible en otro tipo de visibilidad, encuadrada, discontinua, agujereada, etc. Después, a partir del momento en que los cuerpos individualizados y subjetivados son filmados (y esto sucede en casi todos los films, incluyendo los noticieros),⁽⁹⁾ induce a esos cuerpos y a esos sujetos a

prestarse al cine, aun antes de ser filmados, para que lo sean; a ponerse en escena, así, de una manera casi siempre ni voluntaria ni consciente. Esta doble alteración complica el juego. El documento audiovisual es entonces un desafío para el historiador puesto que implica y mezcla varias clases de miradas, la del sujeto filmado y la del espectador a través de la “mirada” desfasada de la máquina óptica. En el cine, quizá más que en otras partes, el observador forma parte de la observación, la observación forma parte del observador.⁽¹⁰⁾

CUATRO

En 1914, el joven Sacha Guitry comienza a filmar a algunos de los amigos de su padre, Lucien Guitry, actor célebre. Como patriota, Guitry quiere responder a la propaganda alemana filmando a “algunos de los nuestros”.⁽¹¹⁾ Veamos a los artistas plásticos, algunos de estos amigos, y no los menos conocidos: Rodin, Monet, Degas y Auguste Renoir. Los plásticos son interesantes porque, si bien son hombres de imagen, saben que no se trata de “posar”, o en cualquier caso lo hacen menos que los escritores (Edmond Rostand, Octave Mirbeau), que trabajan con la seducción. Dos clases de relaciones aparecen documentadas en **Ceux de chez nous**. En primer lugar la relación del joven Guitry con los amigos de su padre. Luego, la relación de cada uno de ellos con el cine.

Guitry visita primero a Rodin. De éste, Guitry nos dice que no entendía realmente lo que hacía el hijo de su amigo Lucien con esa máquina, una cámara fotografía, pensaba.

Entonces espera que le diga que no se mueva para tomar la foto. Porque Rodin no sabe que está sien-

do filmado, que la cámara ya está andando, y que lo filmado dura varios minutos. Se mueve, habla, gira alrededor del bloque de piedra, lo ataca con tijeras, con martillo, y la barba y los cabellos están cubiertos de fragmentos de piedra, y cada tanto se da vuelta hacia el joven Guitry, que está fuera de campo, como preguntándole: “¿Y, ya está listo?”. Esta ignorancia de Rodin es conmovedora. Vemos a un hombre anterior al cine, que no se da cuenta de que lo están filmando. Trabaja, habla con un amigo, con quien tiene una relación familiar. Sin embargo, es la primera vez que lo filman, quizá una de las pocas veces. Es entonces una relación ciega que está registrada. Inocencia perdida.

Monet está en Giverny, tiene un traje blanco y sombrero, está a pleno sol, filmado mientras está pintando, o quizá haciendo como que pinta. No posa: actúa. Sabe que el cine filma tanto su jardín como su tela, la luz y sus gestos. Otra vez tenemos aquí una escena familiar, de gran simplicidad, sin ningún énfasis, pero el cine forma parte del cuadro, ya no es un desconocido en el jardín.

A Degas se lo filma al vuelo, de improviso, en la calle, acompañado por una mujer, en quien se puede reconocer a Mary Cassatt. Ella le hace un gesto furtivo a Degas, que está casi ciego; le dice que el joven Guitry está ahí con su cámara, filmándolos. Inmediatamente Degas se aleja para evitar la cámara. Podríamos decir que huye. El pintor que, sin duda, es el más cercano al cuadro cinematográfico, con sus desencuadres, sus contraluces, sus picados y contrapicados, es, entre todos, el que más conoce eso y desconfía, no quiere jugar el juego. Otra vez se filma una relación, aquí una negativa, con el hecho de ser filmado. En cuanto a Auguste Renoir, quien tiene a su hijo



Jean cerca suyo, está muy dispuesto a dejarse filmar y quizá tiene cierta buena voluntad. ¿Es la influencia del hijo? Estamos acá en una cinematografía de la felicidad, a pesar de todo: el viejo Renoir, con la gorra puesta, los gestos vivaces, como no puede utilizar sus manos para pintar, pinta atándose el pincel a la muñeca, y no deja de sonreír ni de fumar. El joven Guitry, que al principio está de espaldas, luego se coloca en el eje de la cámara (mientras que a Renoir sólo se lo ve de perfil). La escena está llena de ternura familiar, pero también deja aparecer una especie de obstinación. Pintar a pesar de todo y hacer que el cine lo registre, vida y risas, jóvenes y viejos. El cine hereda de la pintura el arte de desafiar el tiempo. Como la escena dura mucho, y tiene fuerza, no es un exceso hablar de *puesta en escena*: la disposición de los cuerpos, el desplazamiento de Guitry durante la toma, la angulación que permite ver el gesto del pintor, la presencia sobre el borde del cuadro, de su hijo, los cuerpos que se ocultan y que aparecen, el cuadro que los fragmenta... Estamos en el documental, y estamos en la puesta en escena.

La manera en que cada uno de los artistas (incluyendo al joven Gruitry, *off o in*), ocupa su lugar, juega su rol, entra o no en resonancia con el cine, constituye la dimensión más preciosa de estos documentos. Aprendemos cómo el cine *no es lo mismo* para todos. Cómo, ya en la filmación, separa y diferencia a los sujetos. Diría que el documento cinematográfico comienza por ser *el documento de su propia realización*. Documenta las condiciones de la toma, los movimientos, las luces, los bordes del cuadro, la autopuesta en escena. El motivo filmado aparece tomado en esta serie de filtros o de grillas de lectura. Es un error pertinaz creer que lo podemos ver “tal como es”.

CINCO

Una guerra más tarde, el cine es todopoderoso: **Citizen Kane** data de 1941 y Orson Welles inventa, para *citarlo*, su propio noticiero. Algunos meses más tarde, en octubre de 1942, se desarrolla la segunda fase de una de las batallas más importantes de la Segunda Guerra Mundial: la batalla de El-Alamein, en Egipto. Montgomery quiere rechazar a Rommel, vencer al Afrika Korps. Ingleses, escoceses, australianos, neozelandeses, indios... el asalto es rudo y la sangrienta batalla de tanques y de vehículos blindados tiene un final incierto. Sin embargo, el Estado Mayor Británico confía en la victoria y decide consagrar a esta esperanza, futura victoria, un film de propaganda: ¡Alemania nazi derrotada! Primera derrota para los unos y primera victoria para los otros.

Treinta equipos formados por un fotógrafo y un *cameraman* son mandados al frente. Varios de estos hombres morirán por las balas, minas, obuses que no tendrán nada de virtual. La idea es filmar las diferentes fases de la preparación y luego la ejecución de la ofensiva.

El material filmado fue enviado a Londres, visto y montado bajo la dirección de Roy Boulting, para, en caso de victoria, como se esperaba, hacer un film a la gloria del Octavo Ejército.

Se produjo la victoria, aun cuando el resultado fue, durante mucho tiempo, indeciso. El film se llama **Desert Victory**. Y sin embargo... Los planos filmados por los *cameramen* ingleses que arriesgaron sus vidas presentaban algunos problemas muy graves. Los montajistas se enfurecían cuando veían los tanques a veces avanzar de derecha a izquierda (el sentido de la ofensiva en los mapas) y otras veces de izquierda a derecha. La imagen cinematográfica, el fotograma,

tiene sólo dos dimensiones (ver más arriba), y según el *cameraman* se encuentre a la derecha de la columna de blindados que avanza, o a su izquierda, la dirección de la marcha se invierte. Esto provocaba un desorden, porque ¿se avanzaba o se retrocedía?

La solución era simple: dar vuelta el negativo. El film es, como se sabe, transparente, y la imagen puede verse al revés o al derecho. Cada vez que hizo falta, se pegó la película al revés, y todo resuelto. En el film terminado, todos los tanques, todos los vehículos blindados van en el mismo sentido, el de la ofensiva. Otro problema era la falta de planos cercanos en el momento del ataque. A pesar de los riesgos que tomaron, los *cameramen* no podían casi filmar de cerca. Las siluetas de los soldados, las líneas de asalto, producían un efecto de lejanía; estos hombres, muchos de los cuales iban a la muerte, no eran *individualizables*. El cine documental británico había formado a sus espectadores para que entraran en relación con *individuos filmados*. Aquí, en las escenas de los preparativos, eran filmados uno a uno, en plano cercano, pero no pasaba lo mismo en el momento decisivo. La noche complicaba todavía más la cuestión. La ofensiva había sido lanzada en plena noche para evitar así que las columnas de tanques fueran detectadas. En 1942 la sensibilidad de las películas no permitía filmar de noche sin iluminar. Los *cameramen* filmaron entonces los disparos de artillería, los fuegos de artificios de las baterías de cañones. Poco, aunque espectacular. Hacían falta la carne, el sudor, las miradas y los cuerpos, para encarnar esta batalla, esta violencia, esta valentía, esta proximidad de la muerte y esta victoria.

Pero no había tales tomas. Entonces las fabricaron. Decidieron filmar en los Estudios Pinewood, cerca de

Londres, con un mar de arena y proyectores de cine, todos los *detalles* de la ofensiva que la noche había impedido filmar. Planos cercanos de los blindados avanzando, primeros planos de los especialistas en minas revisando la arena, detalle cercano del reloj del oficial que espera el momento del ataque, rostros de los soldados y los oficiales durante el ataque, sudor en esos rostros iluminados por una luz nocturna, primer plano de la boca del oficial que ordena “Fuego”, todo eso se filmó, incluso los músicos que acompañaban a los soldados. Estas tomas son muy lindas, y nos acercan a los hombres que marchan al combate. Son menos abstractos, más vívidos, más identificables, *reconocibles*, en ese diálogo que une el cuerpo filmado al cuerpo del espectador. Con una diferencia: estos soldados filmados de cerca son actores. Se recurrió a un grupo de actores y a dobles especializados, ya en esa época, en papeles de militares. Vestidos con uniformes verdaderos, en la arena verdadera, con verdaderos fusiles y otros accesorios, iluminados por proyectores cuyos efectos luminosos estaban calculados para poder pegar las tomas a los planos generales de origen documental, pero amenazados por tiros imaginarios, expuestos a un peligro igualmente imaginario, estos actores debían actuar, y lo hicieron tan bien –ironía del espectáculo– que las imágenes de los primeros planos filmados en estudio, como en la ficción, fueron utilizadas en films de montaje “documentales” como archivos de la batalla.⁽¹²⁾ Los planos trucados de **Desert Victory** recorrieron el mundo y representaron las verdaderas imágenes de El-Alamein. *El cine fabrica el mundo, en un primer tiempo; luego, lo reemplaza.*

Las necesidades del espectáculo han triunfado, entonces, sobre las virtudes documentales. Las imágenes



de los reporteros de guerra eran demasiado distantes, demasiado frías: no representaban nada de esa noche llena de peligros. Hacían falta el espectáculo, el suspenso, el drama. Hacía falta el cine. En esa mitad del siglo el cine no tiene miedo de ejercer toda su potencia. El mundo no es todo, el espectáculo es todo. Lo que no puede ser filmado será filmado de cualquier manera. Chaplin filma **El gran Dictador** en 1940, y Lubitsch filma **To be or no to be** al año siguiente.

SEIS

Crear en el cine. Todo lo que está montado en el film, actualidades verdaderas, actualidades reconstruidas, escenas de los lugares reales, escenas de estudio, verdaderos y falsos soldados, verdaderos y falsos tanques, etc., todo obedece a la ley de la eficacia espectacular. No solamente las escenas filmadas en estudio, sino todo tipo de imágenes de archivo fue mezclado con las “verdaderas” imágenes de la batalla de El-Alamein. Desplazamiento de los tanques, ataques aéreos, columnas de blindados en el desierto, las orugas de los tanques en las nubes de arena, restos humeantes de los blindados, imágenes que vienen de todas partes, esta batalla u otra, este pedazo de desierto u otro.

Esta mezcolanza podría hacer pensar en las chapucearas “ilustraciones” pescadas en los archivos de imágenes y rápidamente pegadas a un comentario periodístico, como se hace cada vez más en la televisión. No es así. Es cierto que aquí el desprecio por las referencias es un desprecio absoluto. Pero las necesidades superiores de la narración, de la dramaturgia, del efecto realista, son más importantes que la exactitud militar (qué tipo de tanques, de cañones, de aviones...).

Cuando lo espectacular cinematográfico se une al rigor de una escritura, y el frenesí de mostrar se une a esa parte de sombra que empuja lo visible, entonces una intensidad nueva atraviesa la escena cinematográfica. **Desert Victory** ilustra esta paradoja. Los efectos más espectaculares son allí los más realistas por la simple razón de que *son arrancados a la imposibilidad de filmar*. Son su superación dialéctica. Son imaginados (deseados) a partir de este imposible, a partir de esta negativa total. En el estudio, han debido reconstruir no solamente los combates y las oleadas de cuerpos, sino también la noche y el peligro. Reencontrar el miedo, la amenaza, la muerte, todo lo que habla de la fragilidad, de la precariedad de las imágenes de guerra. Reencontrar el riesgo corrido por los *cameramen* en el desierto, en el no-peligro de los Estudios Pinewood. Ha sido necesario poner en escena no solamente a los extras, decorados, accesorios, sino también lo invisible. *Todo un trabajo de ficción para fabricar una verdad documental más poderosa que los documentos auténticos, considerados, después de todo, insuficientes desde el punto de vista del espectáculo*. Porque se ha debido unir imágenes verdaderas y falsas; no solamente ocultar su origen heterogéneo (luces, películas, revelados, etc.) sino organizarlas en una continuidad narrativa y dramática que parezca sin huecos. El más minucioso cuidado de precisión se ejerció en el guión, el cálculo narrativo en el montaje, y ya no, como en los films de archivo que pretenden ser rigurosos, *en la relación de las imágenes con su referente*, el lazo con las fuentes, la inscripción verdadera.

Aún más, ya no son los cuerpos filmados los que influyen aquí en la relación registrada, y con razón, porque era de noche y estaban lejos, y tenían algo más

importante que hacer que aparecer en un film. Por el contrario, es la espera del espectador, la suposición de cierto deseo del espectáculo que tiene el espectador lo que orienta la cinematografía y la lleva a renegar de las condiciones ontológicas de la inscripción verdadera, el registro de las tres unidades: escena, tiempo, acción.

Desert Victory no es quizá el film más trucado de la historia del cine, pero es sin duda uno de los que muestran trucajes más logrados, menos identificables. *Una verdad más verdadera que la verdad*: ésa es la ambición del espectáculo. Ese soldado, ese fusil, ese cadáver, ese viento de arena, su lugar preciso en el mundo no tiene casi importancia, es su *lugar en el film* lo que cuenta. Ninguna realidad puede resistir el espectáculo cuando es ejecutado con esta energía, esta determinación –como se ejecuta una guerra–. En ese momento el espectáculo triunfa sobre todos sus referentes. Incluso los fabrica a su medida. La batalla filmada sólo es a medias la verdadera batalla. Poco importa. La verdadera batalla está en otro lugar. Está en la puesta en escena, en el montaje –en el asalto que lleva a cabo la fabricación de un espectáculo contra la propia realidad, para ser más realista que ella.

SIETE

La ficción se convierte en documento. Ya había pasado con la reconstrucción de la toma del Palacio de Invierno por Eisenstein en **Octubre**, o en **La caída de Berlín**, de Tchivaourelli, filmada cuatro años después de los hechos y cuyas imágenes circulan como las de un reportaje “verídico”. Todas estas reconstrucciones sirvieron como base documental a numerosos films de montaje. El espectáculo tiene una *necesidad* apre-

miante. Tiene que *implicar* al espectador, sean cuales fueren los medios utilizados. Tocarlo, conmoverlo. Antes de 1945 (ver más adelante) esto sucedía por la confianza extrema en los medios del cine. Los realizadores de **Desert Victory** no hacen algo muy distinto de lo que hizo Robert Flaherty cuando filmó **El hombre de Arán** en 1934: unir tempestades, cielos, olas, tiburones filmados en diez lugares diferentes, en diez momentos distintos, para hacer con ellos un espectáculo único, unificado, coherente, creíble.

Esta confianza en el empuje del film es precisamente una confianza en la capacidad del espectador, la de creer. La unión hace pasar todo; dos fragmentos filmados en lugares y tiempos diferentes, unidos, son dos fragmentos de un mismo tiempo y de un mismo espacio. La inscripción falseada es considerada verdadera por la magia del corte. Y para decirlo en el lenguaje cínico que se escucha hoy en día, el espectador “se traga” todo: lo verdadero, lo falso, la mezcla. O más bien no verá o no querrá ver lo “falso”: preferirá la mentira en tanto sea la verdad última del propio cine: la verdad de lo irreal. Se trata entonces de pensar en un espectador *que no ve todo, que no ve bien, que es ciego a eso que lo engaña*; ese espectador ideal que el cine supuso que existía durante más de medio siglo. Quizá conviene medir la potencia del cine (cuando estaba en su apogeo) por esta disposición del espectador para *creer*; creer a pesar de todo, anular todo lo que perturba esa creencia, preferir la belleza de la mentira, ese “mentir verdadero”, como decía Aragon, a la manifestación quizá más ingrata de una verdad. ¿Se trata de hacer como si la *tensión* fuese insoportable en el centro de la denegación fundadora del lugar del espectador de cine, al punto de que se deba olvidar que todo es artificio en el cine,



evacuar las sospechas, validar la prueba por la imagen y creer *a pesar de todo* que la realidad representada no está trucada? Aun si el dispositivo cinematográfico casi no haya cambiado en más de un siglo, el lugar del espectador es también histórico.

En cualquier caso, estas migraciones o este abandono de las referencias que afectan o amenazan desde ahora las imágenes de archivo audiovisuales nos dicen hasta qué punto las necesidades del espectáculo triunfan sobre las coordenadas documentales del acontecimiento filmado.⁽¹³⁾ Si es cierto que el cine altera el mundo, entonces ¿por qué privarse de ello, mientras haga falta? El cine hace del mundo un mundo filmado, es decir, ambiguo, reversible, virtual, acelerado, alivianado. Ahí lo falso pasa por verdadero (Guy Debord). Este mundo orientado hacia nosotros, sometido a los sueños y a las fantasías. Una infancia del mundo despertada por el cine.

OCHO

En 1945, menos de tres años después de **Desert Victory** y del comienzo del fin para la Alemania nazi, todo cambia. Un film sin terminar, **Memory of the Camps**, testimonia de esta nueva edad del espectador. El productor-distribuidor Sidney Bernstein había propuesto al British Ministry of Information y al American Office of War Information reunir las imágenes de la liberación de los “campos de la muerte” tomadas por los Aliados, ingleses, norteamericanos, soviéticos, y hacer un film de propaganda destinado en principio al público alemán a fin de hacerles ver lo que había sido la barbarie nazi (utilizo los términos de la época). Un fotógrafo, George Rodgers, y uno o varios *cameramen* acompañaron a las tropas británicas

que liberaron el campo de Bergen-Belsen en abril de 1945, haciendo prisioneros a los guardias SS, hombres y mujeres, al comandante del campo y a su Estado Mayor, y descubriendo sobre todo a miles de deportados, sobre todo mujeres, y a decenas de miles de cadáveres amontonados, muertos de hambre y de tifus.⁽¹⁴⁾ Inmediatamente después de filmadas, las tomas fueron enviadas a Londres.

En Londres hubo desconcierto del productor Sydney Bernstein y del montajista Stewart Mc Allister. Esos miles de cadáveres descarnados desafiaban toda mirada. Uno de los liberadores de los campos, Clyn Hugues, decía: “El estado del campo era realmente indescriptible. Ningún relato ni ninguna fotografía podrían dar la impresión adecuada del horror del campo; y las imágenes horribles en el interior de las barracas eran todavía más atroces. En muchos lugares los cadáveres estaban apilados. (...) Cadáveres humanos se pudrían en muchos lugares del campo. Los caños de los desagües estaban llenos de cadáveres, y en las barracas yacían numerosos muertos, junto a los sobrevivientes. (...) Ésa era la impresión general”.⁽¹⁵⁾

Ahora, quizá por primera vez en la historia del cine, se plantea la pregunta terrible: ¿los espectadores van a creer? ¿Estos muertos por decenas de miles, estos cadáveres que se desplazan con las aplanadoras, estas imágenes que muestran por primera vez en lo absoluto de la historia y en lo absoluto del cine, pueden ser tomados como verídicos y no como trucados? Por primera vez, quizá, hombres de cine, “profesionales”, como se dirá después, están inquietos por la posibilidad de que surja un espectador escéptico, que sospeche, incrédulo, que no creería lo que ven sus ojos. Como si el cine todopoderoso hasta hacía poco en-

contrara un límite. Hay un cambio: puede pensarse que el espectador ya no cree tan fácilmente. ¿Cómo hacer que renazca la posibilidad de una creencia en eso que, sin embargo, está probado?

NUEVE

Sydney Bernstein es amigo de Alfred Hitchcock y lo consulta. Hitchcock acepta supervisar el montaje. Estamos en abril y las primeras imágenes acaban de llegar. Los consejos de Hitchcock serán de dos órdenes. Primero recomienda inscribir el campo de concentración en el paisaje, en su contexto geográfico, en la Alemania familiar, apacible, agrícola. Árboles florecidos, vacas pastando en los campos, parejas de enamorados tomados de la mano, en el borde del lago... Estos planos son utilizados en lo que nos queda del film.⁽¹⁶⁾ Luego Hitchcock, aprovechando el hecho de que los ingleses obligaban a los alemanes que vivían cerca del campo de concentración, civiles, funcionarios, simples granjeros, a que asistieran a la exhumación de los cadáveres de las fosas comunes, aconseja filmarlos. Pero no sólo propone filmar a esos espectadores obligados a mirar, sino que propone también *unir*, mediante una panorámica, a los espectadores, los actores, esos SS obligados a trasladar los cadáveres de sus víctimas, con las fosas donde son arrojados los cadáveres. Un simple movimiento de cámara relaciona los cadáveres de un lado, y del otro lado las miradas de los seres humanos vivos que están reunidos allí.

Algunas de estas panorámicas han sido montadas en la versión final del film. Es una buena idea unir en una continuidad del movimiento (el espacio-tiempo único de una inscripción verdadera: *montaje prohi-*

bido, como decía André Bazin) a los espectadores, aunque estuviesen obligados a mirar, con la escena del horror. *Unir la mirada y lo que se mira, esto es lo que lo convierte en documento*. Llevar el espectador al plano. Homologar el lugar de los espectadores en el film y los espectadores del film, con la diferencia de que los primeros están obligados por la fuerza, mientras que los segundos consienten más o menos libremente y movilizan sus miradas, y este consentimiento es una afirmación de un yo subjetivo. Mirar obligado de una parte, libre de la otra, sin duda, pero espectador del film a quien se trata de convencer que vea eso que no puede creer.

Ver no es algo que se produzca fácilmente. Hacen falta, coadyuvantes, pruebas, refuerzos. ¿El espectador va a dudar del horror de esas imágenes jamás vistas? Paradoja: su novedad radical debería asegurarles el éxito en razón de su *voyeurismo*. Y bien, no es así. Lo que nunca ha sido visto antes, en todo caso lo que no ha sido nunca antes fotografiado, filmado, se convierte en algo difícil, problemático, frágil. El documento es así puesto en duda y en crisis. El espectáculo lo ha corrompido (**Desert Victory**) y a partir de ahora no sirve para fundar el espectáculo. Asistimos a una inversión de la carga de la prueba. Ya no es más la imagen cinematográfica lo que prueba algo, aun trucada. Hay que movilizar todo tipo de artificios y de retóricas para constatar lo verídico, autenticar un documento radicalmente auténtico. No solamente las recetas de Hitchcock son empleadas y causan el efecto esperado, sino que los *cameramen* ingleses filman al comandante del campo de concentración, a un soldado inglés, a un capellán, de pie, en exteriores, frente a las fosas con los cadáveres, diciendo el día, la hora, sus nombres, el lugar donde están, co-



mo si prestaran juramente frente a un tribunal. El sonido directo refuerza lo que se declara: el cuerpo, la voz, la identidad, la circunstancia son dados juntos, ligados de una manera inextricable.

Tantas precauciones nos dicen, hoy, que la edad de oro del cine se acaba en las puertas de los campos de exterminio. El espectador moderno que emerge en ese momento (el neorrealismo) ya no cree de la misma manera, en la relación del cine con el mundo, ya no cree en la *ventana abierta*... El sueño de la transparencia se disipó al despertar. La conciencia de la Shoah y la crisis de la imagen que ella abre¹⁷ van a trabajar en profundidad el cine que se acerca. Y de una cierta manera es la capacidad misma del cine para dar cuenta del mundo lo que está fisurado. El espectáculo ya no es inocente, y el espectador tampoco. No solamente el documento audiovisual o cinematográfico ha entrado en la era de la sospecha, sino que también se plantea la cuestión de la obscuridad de mostrar el escándalo relacionado con lo visible en tanto tal. Las recientes polémicas alrededor de las "imágenes" de la Shoah son una prueba.

DIEZ

Cuando filmaban a los alemanes transportando los cadáveres y la aplanadora arrastrando los cuerpos, los *cameramen* ingleses *no sabían quiénes eran estos muertos*. Ese campo era un lugar de paso, o de selección, y todo tipo de prisioneros se encontraban allí cuando entraron los ingleses. La cuestión del exterminio de los judíos de Europa no había aparecido en toda su terrible dimensión. Poco a poco la conciencia de la solución final se impuso. El cine, entonces, ha filmado miles de cuerpos sin nombre y sin

origen. Sólo 40 años más tarde los productores del programa Front Line han reparado lo que no se dijo, y el comentario de Trevor Howard designa, ahora sí, a esos muertos como principalmente judíos.

Lo que se filmó en Bergen-Belsen lo ha sido sin saber y sin comprender la dimensión del acontecimiento filmado –la Shoah–. No se sabía, no se quería saber demasiado, se sabía sin saber, se hubiera querido olvidar antes de saberlo. Los *cameramen*, los montajistas de **Memory of the Camps** han filmado y han montado sin tener conciencia del alcance de los elementos que fabricaban. Las cámaras han registrado lo que había frente a ellas. La historia estaba fuera de campo.

Filmar sin saber, filmar sin comprender. Filmar para ver, pero después, en la historia. Es urgente filmar aun si no se conoce el sentido que puede tener. Filmar para tener un sentido todavía no dado, todavía no posible pero ya inscripto, sin que se sepa, en lo que se filma. La confusión percibida y declarada por los realizadores del film testimonia quizá también esta opacidad no aclarada aún, y sin embargo filmada, como si la propia desmesura llevaba la amenaza o la promesa de un sentido que no llegó todavía. El film abriga un sentido no todavía develado. Algo perteneciente a lo real que, en el momento en que se registra el film, escapa todavía al lenguaje, a la nominación, a la historia, al sentido. El cine, dado que registra el tiempo, se abre frecuentemente a esta *toma de lo real* que sólo será descifrada después. Es eso lo que sigue huyendo y aparece desapareciendo, esa mirada que viene del otro lado de la vida y del sentido, es eso lo que el documento, aquí, deposita.

A partir de ahora, si el pasado nos mira con un ojo muerto, como esos cadáveres que ya no tienen mirada, es para pedirnos cuentas.

Notas

(1) En varias ocasiones recientes, en la Alianza Francesa de Buenos Aires, en Macba de Barcelona, participando en la “Jornada por la memoria” en Ginebra, pude desarrollar algunas de las cuestiones que retomo en este ensayo.

(2) Voy a retomar esta diferenciación entre fotografía y cine en cuanto a ese “objetivo”. Desde 1666 el diccionario nos dice que objetivo es “un sistema óptico de una luneta, de un microscopio, orientado hacia el objeto que se observa”. (*Journal des savants*, I, 246, citado por el *Diccionario Lexilogos*); en 1839 el término “objetivo” designa, en fotografía, el lente o el sistema de lentes de una cámara fotográfica, y desde 1874 designa también al mismo “aparato fotográfico”.

(3) Me permito remitir a la serie “Técnica e ideología”, aparecida en *Cahiers du Cinéma* en 1971.

(4) Son numerosas, del zootropio al praxinoscopio, y del kinestocopio al phenakisticopio.

(5) Observemos que el paso al digital no pone fin al conjunto de relaciones analógicas entre la cosa (el cuerpo) y su imagen filmica. El trazo cambia de naturaleza, ya no es químico, pero sigue dependiendo de las intensidades lumínicas.

(6) El cine combina los dos polos, máquina y hombre; y lo que es considerado objetivo siempre está mezclado con lo subjetivo. Al comienzo, en las presiones ideológicas que conducen a la puesta a punto de la cámara, y al final, en la pantalla mental del espectador. La fotografía los combina, pero de otra manera. El gesto fotográfico no produce objetos temporales (pueden ser temporalizados como parte de una instalación o de un film: **La Jetée**). La imagen está tomada en un tiempo, el espectador interviene en otro tiempo. Además, no hay común medida de tiempo entre imagen y mirada: la fotografía no cuenta el tiempo, no se desarrolla en una duración, lo que quiere decir que el espectador puede darle una mirada que

puede prolongarse o no. El único *tiempo fotográfico* es el de la toma de la fotografía. Un instante en una época. Un destello de tiempo histórico. Un fragmento de pasado. No es el caso del cine. La función de cine comparte su duración entre el film y el espectador, que están sincronizados por esa proyección. Exactamente como el cuerpo filmado y la máquina que filma estaban sincronizados en el momento de la filmación. Transformar el espacio en tiempo y el tiempo en espacio, esto sí lo hace el cine y la fotografía no puede hacerlo. No hay ninguna relación entre la duración de la toma de la fotografía y la duración de la mirada sobre la foto. Puedo mirar una instantánea tomada al milésimo de segundo, durante un minuto. Puedo echar un vistazo de cinco segundos a una foto que necesitó 20 minutos. En el cine, lo repito, el fuera de campo, lo no visible, es tanto duración como extensión. Hablar de duración es referirse al tiempo vivido por un espectador sometido al paso del tiempo y destinado a la muerte.

(7) La combinación de las dos fórmulas de Bazin resume el cine: el cuadro es a la vez *ventana abierta* y *maskarilla*.

(8) Acerca de esta noción y de su uso, ver el libro *Ver y poder* (Aurelia Rivera, Nueva librería, 2007).

(9) Defino el cine como el arte figurativo por excelencia, que lleva la representación de la figura humana a un punto de exaltación extrema, para bien y para mal.

(10) Así entiendo la observación de Philippe Roussin y Jean-François Chevrier en su introducción al número de *Communications* consagrado al “Documento”: “Más que a la historia de las formas documentales, nos interesamos en su situación. Como lo muestran de manera ejemplar, entre otros, los *Relatos de Kolyma* de Varlam Chalamov, el documento emerge en la conjunción de una actividad de conocimiento y de una necesidad de expresión. Esto vale tanto para las artes visuales como para el dominio de lo escrito”.

(11) “Son cortas secuencias que representan a Auguste Rodin, Edmond Rostand, Edgar Degas, Claude Monet, Sarah Bernhardt, Henri-Robert, Camille Saint-Saëns, Octave Mirbeau, Anatole France, Auguste Renoir, Lucien Guitry. Inicialmente el documento original mudo de 22 minutos, que se proyectó en diversas ocasiones, era comentado por Guitry y su esposa Charlotte Lysès. En 1939 Guitry agrega una banda sonora con su comentario. Esta última versión, con la ayuda de Frédéric Rossif, ha sido remontada en 1952” (Jacky Evrard, *Côté Court*).

(12) El mismo destino *migrador* fue después el de las imágenes de ficción utilizadas en **Noche y niebla**, como las tomas filmadas por Resnais en Auschwitz: fueron tomadas como *documentos*. Consultar el bello libro de Sylvie Lindeperg, *Noche y niebla, un film en la historia* (Odile Jacob, 2007).

(13) Paradójicamente vería una especie de validación de esta hipótesis en el exquisito trabajo de Yervant Gianikian y Angela Lucchi-Ricci. Utilizando frecuentemente bobinas de films perdidos, que no se pueden identificar, y anónimos, el “film desconocido”, como se habla del “soldado desconocido”, los dos artistas restauraron, refilmaron, reencuadraron, a veces colorearon o tiñeron estas imágenes pertenecientes a un pasado perdido, dándoles así una fresca cinematográfica que ya no podían tener. Lo que se resucitó fue la posibilidad de abrir un nuevo lugar para recibir la mirada de un espectador. Estas imágenes habían perdido su mirada, tanto la que ellas tenían del mundo (su mundo), como la que el mundo tenía de ellas. Gianikian y Lucchi-Ricci restauran no tanto las imágenes como las condiciones necesarias para verlas de nuevo, darles la dignidad de imágenes que seguimos mirando, dándoles la dignidad de imágenes que siguen mirándonos, de un pasado vuelto hacia el futuro (desarrollo este tema de las “imágenes que nos miran” en un texto que

aparecerá en la revista de Laurent Véray *1895*: “Limpieza espectacular de las imágenes pasadas”).

(14) Desarrollé un análisis de este film en el ensayo “Fatal rendez-vous” en el libro colectivo, dirigido por Jean-Michel Frodon, *Le cinéma et la Shoah*, Ediciones Cahiers du Cinéma, 2007.

(15) Lo dijo durante el proceso de los responsables SS del campo, que tuvo lugar en Lunebourg frente a un tribunal militar.

(16) Toda esta historia está detallada en el sitio del programa de la televisión pública norteamericana Front Line, que, en 1985 editó el film acompañado por un comentario realizado por Trevor Howard y que, además, lo difundió por primera vez. Consultar <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline>

(17) Consultar *Le cinéma et la Shoah* y también *Images malgré tout*, de Georges Didi-Huberman (Ediciones de Minuit, 2003).