

CINE, POLÍTICA Y DERECHOS HUMANOS

Vol I

Laura Arese
Fernando Svetko
(Comps.)

A photograph of a person walking away on a path in a field, with a dense line of trees in the background under a cloudy sky.

 **Colección** 1983/2023
40 Años de Democracia

Cine, Política y Derechos Humanos

Vol I

Laura Arese
Fernando Svetko
(Comps.)

Editorial
Filosofía y Humanidades | UNC

Área de
Publicaciones

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba

Cine, política y Derechos Humanos : Vol I / Laura Arese ... [et al.] ;
Compilación de Laura Arese ; Fernando Svetko. - 2a ed. - Córdoba :
Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanida-
des, 2024. Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1840-9
1. Cine. 2. Derechos Humanos. 3. Política. I. Arese, Laura II. Arese,
Laura, comp. III. Svetko, Fernando, comp.
CDD 361.614

● ●
Área de
Publicaciones

1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.
ISBN 978-950-33-1138-7

2a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2024.

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño: Maria Bella y Luis Sánchez Zárate



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Cine, Política y Derechos Humanos

Vol I

Autoridades de la FFyH - UNC

DECANA

Lic. Flavia Andrea DEZZUTTO

VICEDECANO

Dr. Andrés Sebastián MUÑOZ

SECRETARÍA ACADÉMICA

Secretario: Esp. Gustavo Alberto GIMÉNEZ

Subsecretaria: Lic. María Luisa GONZÁLEZ

SECRETARÍA DE COORDINACIÓN

GENERAL

Secretario: Prof. Leandro Hernán

INCHAUSPE

SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN

Secretaria: Cra. Graciela del Carmen

DURAND PAULI

Coordinador técnico-administrativo: Cr.

Oscar Ángel DONATI

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

Secretario: Dr. César Diego MARCHESINO

Subsecretaria: Prof. Flavia

ROMERO

SECRETARÍA DE POSGRADO

Secretaria: Dra. Miriam Raquel

ABATE DAGA

Subsecretaria: Dra. María Laura ORTIZ

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Secretaria: Dra. María Laura FREYRE

Subsecretario: Dr. Francisco MARGUCH

SECRETARÍA DE ASUNTOS

ESTUDIANTILES

Secretaria: Dra. Rocío María MOLAR

Subsecretaria: Lic. Virginia CARRANZA

PROSECRETARÍA DE RELACIONES

INTERNACIONALES E

INTERINSTITUCIONALES

Prosecretaria: Dra. Brenda Carolina RUSCA

OFICINA DE GRADUADOS

Coordinadora: Julieta ALMADA

PROGRAMA UNIVERSITARIO EN LA CÁRCEL (PUC)

Coordinadora: Dra. María Luisa

DOMÍNGUEZ

PROGRAMA DE DERECHOS HUMANOS

Directora: Victoria Anahí CHABRANDO

PROGRAMA GÉNERO, SEXUALIDADES Y EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL

Coordinador: Lic. Carlos Javier LÓPEZ

ÁREA DE PUBLICACIONES

Coordinadora: Dra. Mariana TELLO WEISS

Índice

13 | Prólogo

Por Mariana Tello Weiss

19 | Presentación

Por Laura Arese y Fernando Svetko

23 | ¿Qué es el pueblo? Un comentario a Danton, de Andrzej Wajda

Por Sebastián Torres

41 | Apuntes sobre Marat-Sade, de Peter Brook

Por Paula Maccario

51 | Notas sobre El huevo de la serpiente, de Ingmar Bergman

Por Erika Lipcen

61 | Infierno en el infierno. Sobre El huevo de la serpiente, de Ingmar Bergman

Por Laura Arese

83 | Naufragio sin espectador. Notas sobre La cinta blanca, de Michael Haneke

Por Carlos Balzi

95 | Sobre *Un especialista*, de Eyal Sivan y Rony Brauman

Por Paula Hunziker

127 | El problema de lo irrepresentable a partir de *Shoah*, de Claude Lanzman

Por Amadeo Laguens

143 | El parpadeo y la espera. Sobre las *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard

Por Fernando Svetko

155 | Huellas borradas, personas recobradas

Por Agustín Berti y Martín Iparraguirre



Fotograma extraído de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)



Prólogo

¿Qué estrategias de conocimiento tenemos ante periodos marcados por la violencia? ¿Cómo pueden ser analizados aquellos acontecimientos que resquebrajaron los modos compartidos de concebir lo social, el derecho, la humanidad? ¿Con qué recursos contamos para imaginar esas experiencias al límite de lo vivible y por lo tanto al límite de lo representable? ¿Qué desafíos estéticos, éticos y políticos supone el abordaje de esas experiencias, de esas vidas, desde las humanidades y desde el cine?

Formulo apenas algunas preguntas, estas preguntas, con la esperanza de que puedan servir de introducción a la lectura de los tres tomos de *Cine, política y Derechos Humanos*. Las respuestas o, más bien, los debates que se despliegan a través de estas páginas son, sin dudas, más y mucho más complejos.

Los tres tomos de *Cine, política y Derechos Humanos* que hoy reeditamos son producto de un seminario dictado en nuestra Facultad entre 2012 y 2018. En todos los segundos semestres, este espacio de trabajo propició discusiones en torno a los tres tópicos que le dieron nombre. Teniendo como elemento disparador una serie de películas, los participantes se embarcaron en un proceso de investigación, reflexión y producción analítica.

La primera edición del seminario -llevada adelante en 2012 y replicada luego en 2016- proponía trazar “una historia posible de los derechos humanos”, señalan sus organizadores. Este núcleo temático dio lugar al primer tomo de esta compilación donde la Revolución Francesa y los totalitarismos del siglo XX aparecen como los acontecimientos históricos que son retratados en una selección de filmes documentales y de ficción. Los textos analizan los filmes, pero también su producción y su circulación. Se adentran en las discusiones planteadas por sus realizadores en torno a motivaciones personales e históricas, dilemas éticos y estrategias estéticas para representar lo que la cultura occidental del siglo XX -luego de la segunda guerra mundial- pasó a considerar como *irrepresentable*. La violencia, lo fragmentario, la ausencia de cuerpos y de imágenes luego de los totalitarismos, disparan discusiones sobre lo que es posible crear en torno a la falta, a lo negativo. Desde esa falta, desde la difi-

cultad que ofrecen a la vista las imágenes de/sobre los crímenes en masa del Siglo XX, las reflexiones volcadas en los artículos entablan una intensa discusión en torno al estatuto de la imagen, o más bien de las escasas *imágenes que quedan*, que sobreviven a la voluntad de destrucción total de pruebas, de huellas y de restos, como objetivo suplementario al exterminio.

El estatuto de la imagen como documento y del archivo, su fiabilidad, su valor de verdad, su potencia para ofrecer una imaginación posible y *común* de situaciones que para aquellos que no las vivieron resultan *ajenas*, son puestas en tensión en los textos. ¿Pueden, entonces, las imágenes tornarse en “prueba”? ¿Cuál es su relación con lo que retrataron? ¿Cuál es su potencia a la hora de *hacer ver* o de intentar montar un relato construido con fragmentos? El estatuto del documento y del archivo en relación a situaciones diseñadas para no dejar rastro -las imágenes como restos, como potenciales pruebas- conducen, por un lado, a otro importante núcleo de debate en torno a la Historia -con mayúsculas, tal como la pensó la modernidad- cuando debe construirse sobre lo fragmentario y lo intangible, pero también a la posibilidad de la representación en sí misma de lo *inefable*.

Los filmes analizados ofrecen una gama de opciones en relación a las pretensiones de verdad que abrazan, a las estrategias estéticas frente a la vulneración del documento como sustrato de construcción de la Historia, a la fragmentariedad que enfrenta cualquier obra cinematográfica, ya sea que apueste al realismo o a la ficción ante acontecimientos como la Shoa, como paradigma de los crímenes en masa del Siglo XX. Como colofón, los textos no se detienen allí sino que se aventuran a preguntar no solo cómo mostrar sino también cómo mirar, cómo imaginar todo aquello. Sobre qué tipo de memoria construyeron, construyen, o podrían construir, esas imágenes.

La segunda edición del seminario se llevó adelante en 2013 y la tercera en 2014. De los trabajos generados durante estas dos ediciones se compone el segundo tomo de la colección. El mismo abarca como ejes temáticos una serie de películas de factura local enfocadas, por un lado, en la violencia política en América Latina, la represión y la última dictadura argentina; y, por otro lado, en el llamado “cine de hijos”, como un particular recorte generacional en el abor-

daje de las memorias sobre los '70. Se compone de un repertorio más amplio de géneros a la hora de abordar los filmes -ensayos, entrevistas, textos elaborados por los propios realizadores, análisis sobre la situación del cine cordobés- que confluyen dando cuenta de un análisis multifacético en torno a esos filmes.

Este tomo continúa con los debates planteados en el primero, pero permiten situar expresiones universales -el derecho, la humanidad- en escalas más acotadas y temporalidades más recientes, teniendo como eje *filmes sobre y hechos en Córdoba*. El problema sobre la *responsabilidad* en torno a la opción armada y el ideal revolucionario, retorna de un modo singular sobre los tópicos del primer volumen. Los directores de los films -algunos pertenecientes a la misma generación de aquellos militantes, posteriormente víctimas del aparato represivo- presentan las dimensiones políticas, los dilemas morales de aquellos proyectos. Ponen a jugar sus conflictos en la pantalla. El lugar de enunciación de las experiencias se sitúa en la encrucijada entre haber concebido la violencia como una estrategia política y luego haberla padecido de un modo brutal en manos del Terrorismo de Estado. Estos mismos debates, en forma de interrogación hacia esa generación, se plasman en las obras de los realizadores pertenecientes a la siguiente. La opción por las armas, la tortura, la muerte, la desaparición, la cárcel, el exilio, la "traición" se encadenan en diálogos que la generación de "los hijos" entabla con los sobrevivientes, con las abuelas. Son memorias que van de lo privado a lo político, miembros proscriptos del linaje que dan cuenta de la politicidad de la categoría "familiar".

Aquí, los debates presentados en los ensayos no interrogan de manera central -como en el tomo anterior- sobre el estatus de las imágenes como documento, sino sobre el estatus del testimonio. Sobre la palabra viva de los y las sobrevivientes, de los directores y las directoras, que son también sobrevivientes. Los filmes y las discusiones que desencadenan reponen el problema del testigo y el testimonio como dispositivo *lacunoso* y selectivo a la hora de narrar un pasado marcado por la violencia y sensible a las demandas del presente. El lenguaje balbuceante, el silencio que imponen los dilemas morales sobre algunos temas como las *zonas grises* -en un caso donde la víctima es también miembro de una fuerza de seguridad,

en otro donde una guerrillera se “arrepiente” de aquella opción- es lo que mueve a las y los realizadores a plantear las temáticas largamente silenciadas y urgentes de ser debatidas. ¿Cómo, entonces? “La sensibilidad -dice Fernando Svetko en uno de los textos- es una forma de respuesta ética ante situaciones que no ofrecen salidas no dolorosas”. Si en el caso anterior la pregunta recae sobre una ética de la mirada, sobre las imágenes que faltan y que *duelen*, en este volumen lo hacen, más bien, sobre una ética de la escucha de esos testimonios y las formas que propone el cine para dar cuenta de la fisicalidad, de la imagen del testigo en movimiento, del espesor de sus silencios y sus gestos cuando al registrarse se vuelve -también- documento, de las versiones de un mismo hecho, tan singulares y tan parecidas, de la memoria que se va volviendo olvido, de la finitud de los propios testigos cuya presencia quedó capturada en las imágenes. O también de las licencias del cine de ficción como opción que permite sustraerse -aunque hasta cierto punto- de la pretensión de verdad frente a momentos de la historia siempre amenazados por el negacionismo.

La cuarta edición del seminario tuvo lugar en 2015 y se centró en el “Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y su diálogo problemático con el presente”, señalan los compiladores. El tercer volumen de la colección reúne los textos que son producto de las investigaciones que tuvieron lugar durante esta última edición. En él se abordan una serie de filmes que fueron realizados, en lo que se conoció como “Nuevo Cine Latinoamericano”. El grupo de películas que inaugura la reflexión son aquellas cuyos realizadores formaron parte de los movimientos revolucionarios de los años 60 y 70. Abogan por un cine político que documente realidades invisibilizadas, colectivos y vidas consideradas insignificantes dentro de la ideología dominante. Los textos, allí, reponen las discusiones de aquel cine sobre cuál debería ser el lazo entre arte y política, entre arte y revolución. Las discusiones se explayan sobre el porqué, el para quiénes, el sobre quiénes el arte, el cine en particular, debe fijar su mirada, sobre qué tipo de reflexión y acción podría -y debería- generar en sus espectadores. Se trata de filmes donde el acto creativo surge de una experiencia de contacto profundo con esas realidades, con esos “otros” a los cuales pretende retratar. Una operación no exenta -por

supuesto- de tensiones en torno a otra de las acepciones del término *representación*.

En torno a ese eje, los textos de este volumen se deslizan constantemente entre pasado y presente. Las zonas de exclusión se multiplican, los marcos temporales se amplían. La villa miseria en el Buenos Aires contemporáneo. Las mujeres y su trabajo sexual y doméstico en la posguerra europea. Los restos de las víctimas de la dictadura pinochetista mezclándose con la arena y con el cosmos en el desierto de Atacama. Los documentos filmicos de la Unidad Popular, “salvados” clandestinamente, montados y exhibidos décadas después. La historia, la memoria y el futuro disputando los sentidos del presente. En esta ocasión, *representar* una realidad invisibilizada por medio del cine es eje de un debate político además de estético. ¿Quién está en condiciones de representar a esos “otros”? ¿Cómo hacerlo sin reproducir las estructuras de dominación que atraviesan su relación con la industria del cine, con otros poderes? ¿Qué chances tienen esos otros de incidir en los modos de ser representados? Se presenta aquí una reflexión crítica que se retrotrae al primer cine que retrató a esos “otros” desconocidos, el antropológico, y se interroga sobre la exotización, la captura de la alteridad por medio de la filmación como otro tipo de dominación. Un riesgo siempre existente, aun con buenas intenciones. Más allá de la pretensión colonial o emancipatoria que subyace a los filmes, sigue latiendo la inevitable pregunta sobre la distancia social, cultural, de género –y la desigualdad de poder- entre quien filma y realiza la película y las comunidades retratadas. ¿Cuáles, entonces, deberían ser no ya la ética en abstracto, sino en los modos, los procedimientos concretos que medien esa relación? ¿Cuáles sus alcances, cuáles sus limitaciones en términos estéticos y políticos?

Ya hacia el final, el último tomo vuelve a reflexionar sobre la potencia del documental o del cine de ficción para abordar estos temas. Aquí, quizás, en vez de “o” debería escribir un “y”. Algunas de las películas que se analizan combinan la memoria, los registros del pasado con futuros distópicos que –al fin y al cabo- hacen posible imaginar las posibles derivas de esas memorias. Imaginar, otra vez, más allá de lo conocido. Imaginar, incluso más allá de la experiencia.

Y aquí es donde todo lo dicho, ahora, en este nuevo prólogo, vuelve a tomar un sentido de brutal actualidad. Así como estos seminarios, estos libros tuvieron, en su momento la urgencia de visitar pasados a la hora de un presente que los interrogaba intensamente, el aquí-ahora en el que escribo se me antoja muy diferente. La actualidad del tema ya no radica en su importancia como *problema social*, sino en su desestimación como parte de la vida política contemporánea o como *renegación* –una vez más– del exterminio perpetrado en nuestro país medio siglo atrás. En estos momentos en que se vuelve a negar la gravedad de las mayores tragedias del pasado aún si hemos llegado apenas a saldar las deudas con éste. Las astillas del desierto de Atacama siguen allí, fundiéndose con la arena. Las abuelas han muerto y nuestros desaparecidos siguen sin aparecer. Algunas escenas probablemente jamás serán vistas, relatadas o sabidas. Algunas responsabilidades nunca serán admitidas. Es allí donde el arte, el cine y la memoria siguen inventando imágenes nuevas, lenguajes posibles.

Entonces, en los tiempos que transitamos, que nos interrogan tan intensamente sobre la *actualidad* de los tópicos que aquí se analizan, editar, prologar libros que recrean la maravilla de ver cine, de la reflexión, de la escritura, y de hacerlo en comunidad, se vuelve un lugar donde estar. Para volver a mirar con nuevos ojos los viejos problemas. Y, por momentos, parpadear.

Mariana Tello Weiss
Córdoba, octubre de 2024



Presentación

Este libro reúne una serie de reflexiones acerca de la política y los derechos humanos, cuya materia y forma provienen primordialmente del cine. Es, de hecho, un intento de sistematización de las conversaciones que tuvieron lugar en la primera edición del seminario de grado “Cine, Política y Derechos Humanos”, llevado a cabo en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba en el segundo semestre del año 2012. Esta iniciativa, que hoy continúa, parte del interés por entablar, desde las humanidades, un diálogo con las artes alrededor de ciertas cuestiones en las que lo estético, lo ético y lo político se entrecruzan dando lugar a problemas de relieve.

La apuesta tiene que ver con tomar a los films, no como meros disparadores para pensar con mayor seriedad y rigor en otra parte (verbigracia, los escritos, siempre tan caros a los humanistas), sino como verdaderos lugares de privilegio en la producción de nuevos sentidos para problemas que, al menos en estas latitudes, poseen dinámicas abiertas y en permanente reconfiguración.

Los trabajos se detienen en ciertas experiencias políticas europeas¹ que, reunidas en estas reflexiones, permiten trazar un recorrido posible por la historia de los derechos humanos: la Revolución que se devora a sus hijos, la pedagogía de la Alemania de preguerra, la decadencia de Weimar y los avisos del desastre, la Shoah, el juicio

1 Si bien el seminario originalmente contó con un bloque dedicado a la problemática testimonial en relación con la historia argentina reciente y el cine documental, esas reflexiones y otras afines serán el contenido de próximas entregas que esperamos poder realizar prontamente.

Presentación

a Eichmann en Jerusalén, la palabra de los testigos sobre las ruinas de los campos, el espectáculo del horror, las huellas borradas de los migrantes en el nuevo esquema de la biopolítica.

Todos estos temas fueron visitados por el cine. Esperamos que las reflexiones desarrolladas aquí estén a la altura del interés que estos films pueden llegar a despertar.

Laura Arese y Fernando Svetko





¿Qué es el pueblo? Un comentario a *Danton*¹, de Andrzej Wajda²

Por Sebastián Torres

La obra de Andrzej Wajda (1926), o por lo menos una parte considerable de ella, seguramente la más conocida, ingresa sin dificultades en esa amplia categoría llamada cine político. También, el sostenido recurso de lo simbólico, lo metafórico, lo alegórico, como un modo de comunicación y problematización del lugar y el tiempo histórico que le ha tocado vivir, lo ubica en esa otra categoría, ya más difusa, que es la del cine clásico europeo. Actor, director y espectador son términos propios del cine, pero le caben perfectamente a su vínculo testimonial con los procesos políticos de Polonia, con un claro posicionamiento en apoyo de esa experiencia que fue el movimiento *Solidaridad* y en particular con su líder Lech Walesa, a quien dedicó dos de sus films más reconocidos, *El hombre de mármol*, de 1977 y *El hombre de hierro*, de 1981. Cine político, decimos, en el más claro sentido de esa empresa, en la que se inscribe también *Danton*¹, de 1983, cuyo título responde a ese nombre propio de la Francia revolucionaria y que, según los críticos, no sería más que el del mismo Walesa (a quien, ese mismo año, le otorgaron el Premio Nobel de la Paz). Nombre por nombre, llevado aquí a un momento originario, arquetípico moderno -si cabe esta paradoja- que es el de nuestra contemporaneidad política desplegada desde ese año cero que es

1 Título original: *Danton*. **País y año de producción:** Francia - Polonia, 1983. **Guión:** Jean- Claude Carrière, Agnieszka Holland, Jacek Gasiorowski, Andrzej Wajda. **Música:** Jean Prodromidès. **Fotografía:** Igor Luther. **Reparto:** Gérard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Anne Alvaro, Roland Blanche, Patrice Chéreau, Andrzej Seweryn, Angela Winkler, Alain Macé, Boguslaw Linda, Lucien Melki, Jacques Villeret. **Productora:** Coproducción Francia- Polonia; Gaumont / TF1 Films Production / S.F.P.C. / T.M. **Duración:** 136 min. **Ficción.**

2 Hemos optado por conservar el carácter coloquial propio de la clase del seminario sobre la que este texto está basado. El texto incluye algunas reflexiones producto de la intervención de los estudiantes y asume los movimientos argumentales propios de la oralidad.

la Revolución francesa. Arquetipo que quizás, como todo arquetipo fundante, es trágico, pero cuya modernidad lo hace modélico bajo la forma de la crítica; tragedia y crítica son, entonces, ese signo de modernidad que el llamado cine político, por lo menos en su versión más clásica, como creemos es puesto en escena por Wajda, expresa y construye, asumiendo esa doble faz de la crítica política, que es a la vez denuncia y demanda, heroísmo y fragilidad, distancia y compromiso, tragedia y promesa.

La inmediata reacción que causó el estreno de *Danton* en parte de la izquierda no fue diferente al malestar más general que provocaron las diferentes críticas que trazaron un arco histórico desde el jacobinismo al totalitarismo soviético, crítica liberal de postguerra que formuló la imagen de los dos grandes peligros del siglo XX en el nazi-fascismo y el comunismo. Una crítica que, debemos señalar, modificó su sentido más claramente ideológico en el contexto de los movimientos anti-totalitarios surgidos en los países comunistas de Europa del Este, en el interior de la izquierda intelectual, estudiantil y obrera, de donde surge el Movimiento de Derechos Humanos de Europa del Este, uno de los más importantes movimientos civiles del mundo.

El registro contextual que reseñamos brevemente nos conduce a la sustitución metafórica, donde la lógica de los contrarios se ve reducida a una interpretación de la realidad fácilmente traducible en términos políticos, de opciones políticas, de construcción de antagonismos, de demarcación de territorios claramente delimitados; apuesta pedagógica o ideológica, según como se lo quiera mirar. Si esta dimensión está presente, y en un sentido no muy rebuscado en *Danton* lo está, no dejará de ser ese plano más evidente sobre el que se recuesta otra complejidad y, quizás, plano sin el cual esa complejidad no sería posible decodificar. Así, la dinámica de la sustitución, ya no metafórica, sino simbólica, nos pone en otro lugar de interpretación del film, que lo inscribe en la trama misma de la cuestión de la representación como gran motivo de la cuestión revolucionaria. Si, por una parte, parte decididamente ilustrada, la Revolución francesa ha sido el intento por realizar la razón (la verdad, la libertad) en la historia, no podremos entender ese plan de la razón sin considerar el intento, en muchos casos desesperado, por sustituir la *simbolo-*

gía del Antiguo Régimen por el de la nueva era de la humanidad. La razón, que es medida de sí misma, se constituye ya siempre como vencedora de esa batalla, pero si es medida de sí misma no lo es tanto así de su contrario, abriéndose esa otra batalla, la histórica, la política (¿la de la *realpolitik*, quizás?), por imprimir en el imaginario popular la materialidad misma de su objetivación, en las nuevas instituciones que expresarán esa aún más nueva relación del hombre con el hombre.

Podemos ver a *Danton*, entonces, como un discurso filmico sobre aquello que la tradición filosófica condenó de la violencia del proyecto revolucionario ilustrado, crítica que proviene de las más variadas posiciones, desde aquellas democrático-emancipatorias a esas otras que desde la contrarrevolución han cuestionado el universalismo a partir del lenguaje conservador de la restauración. Podemos verlo también, no solo, o no principalmente, como una crítica a esa razón abstracta, sino en la más compleja trama que es ese hacerse historia y, ya en el llano mismo de la historicidad de los pueblos, en esa dimensión trágica que asume todo proyecto de transformación social absoluta. *Danton* no es –o no es solamente– una representación icónica de hechos e ideas de un momento determinado de la historia, que el presente ilumina con particular claridad; es una puesta en juego del mismo orden representacional o simbólico en el que se constituyen los discursos revolucionarios, en sus propias contradicciones y sus más caras promesas. O, como lo dirá Eduardo Rinesi en el título de uno de sus bellos libros, ver a través de *Las máscaras de Jano*, un conjunto de *Notas sobre el drama de la historia*³.

En este trato que emprenderemos con la iconología de la Revolución puesta en escena en *Danton*, ésta no se reduce, entonces, a la mera representación en imágenes de ciertos símbolos. Una escena del film nos da ya un indicio de ese otro registro que vamos a recorrer: hay un momento donde Robespierre posa para una pintura; vestido con una túnica romana (o quizás, también profética) prueba, frente al artista que lo retratará, distintos objetos para sostener en sus manos; un cetro, un bastón, una corona de laureles, espigas de trigo, etc., serie de símbolos, romanos, paganos, pero también cris-

3 Rinesi, E., *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*, Gorma, Buenos Aires, 2009.

tianos, de prosperidad, de autoridad. Sin embargo, en ese momento, ya desencadenada la tragedia que será el hilo de todo el film, Robespierre presta poca atención a esa pasiva tarea de modelo e incluso expresa un fastidio que, rápidamente, se desliza hacia el enojo desencajado: acaso la impaciencia del modelo es la impaciencia de un proceso revolucionario que ya no pasa por la sustitución pedagógica de los símbolos monárquicos por los paganos, en esa lenta labor de la transformación cultural de una época, sino que la lucha se juega en el propio y más inmediato terreno revolucionario del ahora, en el sentido mismo en que la razón entra en la historia como razón política, esto es, cuando la *Historia*, con su fe en la razón, con su religión de la razón ilustrada revolucionaria, se hace historicidad, *coyuntura*. Y desde el inicio, ese otro personaje del film que es Robespierre, que claramente es en el juego de roles la antítesis de Danton -que es el héroe trágico, que toma la totalidad del sentido al ser el nombre propio que titula este relato- resulta tan o más complejo, por ser un personaje trágico también, que el mismo Danton. Y acaso disputen entre ellos qué es eso que llamamos la razón en la historia y cómo esa razón se hace trágica en la misma medida en que se va embarrando de los hechos, las relaciones de poder, las tramas sociales y todo eso que compone la política. Porque no se sabe de entrada, mirado con atención, cuál personaje-carácter es más “principista” que el otro y, en la manera compleja en que se distribuyen las luces y las sombras, si ese principismo se nutre de una opción por los valores, y qué valores, por la eficacia, y qué eficacia, por el triunfo o derrota de la revolución, y qué revolución.

Dejamos de lado, hace un rato ya, la tentación de interpretar la intención del director. O, en otros términos, abandonamos el registro de la moraleja, que es, como lo indica su nombre, la moral del asunto en cuestión. Queremos entrar de lleno en la cosa política, asumirla como lo inverso a lo anterior, pues no se trata solo de pensar el mal en su más evidente inmediatez. Aunque sabemos que es posible hacerlo sin moralizar y, así, pensar al malo de la película, que es Robespierre, como no tan malo, buscar su “costado humano”, viendo en Robespierre al Creonte de Sófocles, o al Ricardo III de Shakespeare. Para evitar estas cosas, entonces, dejamos de lado parcialmente una de las vías de lectura, sin dudas muy tentadora porque rica en efec-

tos, que es seguir este relato como una contraposición-composición entre esos dos personajes que se debaten a lo largo de todo el film: Danton y Robespierre. Y retomamos eso que anunciamos unas líneas atrás, la cuestión de la representación, de lo icónico, lo simbólico, como núcleo de la cuestión de la Revolución y como núcleo de la cuestión cinematográfica. Y es a partir de allí que volveremos, según el caso, a los personajes, a lo que representan tanto en el sentido más literal político –a quiénes representan en esa trama de poder y, con ello, a quiénes requieren ser representados- como al orden de la representación-imagen en el discurso cinematográfico.

Como dijimos, el cine de Wajda está sobredeterminado por el recurso simbólico, por lo que para ordenar estas líneas debemos operar una primera reducción que podríamos proponer en términos de imágenes-fuerza o bien de ideas-imágenes, que adoptamos para seguir con estas reflexiones sobre la razón moderna revolucionaria. Imágenes que son, también, la enunciación de los sujetos instituidos en la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano de 1793*, considerada la Declaración jacobina: el hombre, el pueblo y el Estado. Si adoptamos esta vía no es para allanarle el camino al concepto; siguiéndola, de la caracterización y relación entre los dos personajes –que es con cierta evidencia la línea que nos marca el film-, del permanente desplazamiento de lo que representan, de los momentos de opacidad del antagonismo, es posible abandonar la caricatura para hacer de la misma escena revolucionaria el verdadero drama donde, a fin de cuentas, se teje la trágica resolución en cada cuerpo singular.

Ubicar la sustancia del drama de esta manera, hace posible también ingresar a esa dimensión del crimen fundador que ya no responde a la simbología de Caín y Abel o de Rómulo y Remo, porque la fundación de la ciudad no resulta de la negación de Dios, de la familia o del clan, sino de la misma división social, de la representación de esa división que se pone en juego en el duelo entre Danton y Robespierre. Claro que podemos encontrar en *Danton* la puesta en escena de esa frase que condensó el sentido más dramático de la historia moderna, “la revolución se devora a sus hijos” y, siguiendo la simbología filial, la imposible *fraternidad*, agotada en la lógica fratricida de la guillotina (acaso *Solidaridad*, el movimiento polaco al que se sumó Wajda, no sea sino otro de los nombres de la frater-

nidad revolucionaria). Pero insistimos, la tragedia moderna, como bien lo señala Rinesi, trata con una división que está instalada en el corazón de lo social y pone en cuestión esas figuras fundacionales en su intento de sutura, exponiendo en cada caso su imposibilidad última⁴. Quizás por este motivo, esas tres figuras que hemos mencionado, resultan la poderosa simbología que abre y cierra este film: en el duro nacimiento de esa nueva humanidad que se quiere natural (el niño); en el Estado, nuevo vínculo de unidad y protección, en el terror y magnificencia de la guillotina y, finalmente, en ese pueblo figurante, pueblo de humildes y populacho exaltado, que nombra, como veremos, más una ausencia que una presencia.

(Y están los diálogos, claro. Tan presentes, como le es propio al cine clásico, en su justeza y sentido. Pero su riqueza, creo, justamente porque la palabra, como justicia, arma, retórica y sospecha, es también uno de los símbolos de la nueva época, cobra sentido siempre en un “sobre escena”: palabra siempre montada, ya imponente en su aparatosidad retórica, ya potente en lo que espera y promete. Así, esos lugares propios de la palabra, desde la Asamblea Nacional al Tribunal, e incluso en el diálogo privado donde se pone en juego el espesor de lo público, en cada caso, decimos, la palabra aparece segunda en una determinación primaria signada por un destino ya arrojado a su resolución trágica, ya marcado por estos símbolos-fuerzas en donde la palabra cobra sentido a la vez que ambiguamente quiere y no puede interpretar y transformar. La palabra, y el hombre-palabra que es Danton, deviene desde siempre *representación*, desencajada de lo real e imposibilitada de volverse sobre sí misma. Si, como decíamos al principio, el cine de Wajda es potentemente simbólico, en *Danton* esto trasciende la más directa expresión icónica para incluir al discurso articulado en ese campo de fuerza que es el símbolo, madre de lo real).

Hombre

El niño, figura rousseauniana, jacobina por excelencia; el hombre natural, puro y bueno por naturaleza, todavía no contaminado por

4 Cf. Rinesi, E., *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Colihue, Buenos Aires, 2003.

el mundo burgués de los intereses particulares y la opulencia que representa la vida social moderna, ni sujetado a las históricas cadenas de sumisión que representa el antiguo régimen y la religión. Es la esperanza en la nueva humanidad, no por la virtud que posee, sino justamente por la desposesión absoluta, desposesión que también será la del pueblo humilde.

En la *Declaración* de 1789, el Art. 1º dice: “Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos”. Ese nacimiento del derecho natural, pre-social, es también un nacimiento *al* derecho natural, a la razón, que tiene que hacerse historia: doble nacimiento pues, a la naturaleza y a la historia, a una naturaleza que tiene que hacerse historia. Ese hacerse historia es la propia *Declaración*, pero también la conciencia de la *Declaración* en los ciudadanos: es hacerse ciudadanos y abandonar la servidumbre. El niño es, entonces, el encuentro entre la naturaleza y la sociedad, el enigma rousseauiano de un pasaje que debe llegar a buen término, anteponiendo el deseo de ser, de libertad e igualdad, al deseo de tener y de dominar. El niño es, en la medida en que ingresa a la historia social, el enigma de la educación. ¿Pero quién educa al ciudadano? Pregunta clave de Marx en la tercera de sus *Tesis sobre Feuerbach*. No los ilustrados burgueses de la revolución, los hombres de letras, de la prensa libre, los amigos de Danton, sino una sirvienta matrona, el propio pueblo en su sencillez y pureza, en su transparencia de deseos en intenciones, pero sobre todo en su memoria de la opresión. La paradoja marxiana muestra aquí su espesor, pues la educación del hombre nuevo, de su libertad, es la antigua servidumbre que Wajda pinta con los colores de la sumisión y la obediencia, ahora al nuevo régimen revolucionario, pero también con un infinito amor y devoción. ¿Pero acaso Marx no sigue siendo ilustrado cuando asume la paradoja de la educación, sea porque asume en su impugnación el carácter auto-fundante de la conciencia, sea porque la somete absolutamente a sus condiciones materiales? Si la sirvienta educa al hombre natural es porque, también, emerge allí la autoeducación del pueblo, confiada menos a la nueva razón ilustrada que a la memoria de una opresión que es la raíz del amor a la nueva libertad e igualdad. La enseñanza como repetición memorística de los artículos de la *Declaración* expone esa doble faz del enigma de la enseñanza y la transmisión: la

dogmática, acaso no muy distante del saber del antiguo régimen e impropia para los espíritus libres, junto al único conocimiento que la infancia natural, incluso naturalmente dotada de razón, no posee: la memoria histórica y una afectividad ligada a ella. Como afirma el preámbulo de la *Declaración*, “la ignorancia, el olvido o el desprecio de los derechos del hombre son las únicas causas de los males públicos”.

¿Por qué esa dura pedagogía jacobina en la fragilidad del nacimiento? Quizás porque toda socialización se da ya siempre en el mundo y bajo el drama de la historia. Es allí, en esa imagen del niño que se encuentra al inicio y al final del film donde aparece la doble forma trágica de la “esperanza” de Robespierre que, próximo a la muerte (en el film aparece convaleciente, pero sabemos que no muere por enfermedad, sino poco tiempo después en la guillotina a la que enviará a Danton), sabe que el sujeto revolucionario nunca verá con sus ojos la nueva sociedad; sus ojos que son, también, por un momento, su reflejo en los ojos de ese niño. Esa figura tan distante como es el niño le devuelve su propia imagen y ve ahí esa otra dimensión de la contingencia que es la fragilidad: aquella de la ideología y la conciencia, y esa otra que es la de la memoria y el olvido. ¿Cómo imaginar una “revolución permanente”?

Estado

Si hay una figura icónica que asume el peso de este relato sobre el momento de la revolución y que se solapa con ese otro nombre moderno que nace allí, el Estado, es la guillotina. No solo en sentido cronológico es la imagen que abre y cierra el film, sino también es la gran iconología de un artificio, un aparato, un objeto que se reviste del fetichismo que transforma en sujeto (propiamente un Leviatán: hombre, Dios, animal, máquina). Y sujeto con mayúscula, porque la guillotina, cuya toma se realiza siempre con un plano en contrapicado, replica la monumentalidad de la perspectiva icónica del antiguo régimen; su perspectiva no dista de aquella de los fieles ingresando a las grandes catedrales, de los súbditos mirando al rey.

Que este objeto se nutra del sinsentido de los demás espacios públicos donde debería circular la palabra y no la violencia (espacio de

la mirada horizontal; horizontalidad en la que hay que estar también a una altura, y he allí a Robespierre subiéndose a un banquito detrás del púlpito para dirigirse a la Asamblea Nacional), quizás no sea lo fundamental. Es verdad que la Asamblea Nacional es convertida por Wajda en un lugar de consignismos variopintos y miserables conspiraciones, de acusaciones y duelos retóricos: el órgano democrático de la Revolución, que había proclamado la *Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano de 1789*, reducida a una burda réplica de los intereses y temores de las distintas facciones de la revolución. Es verdad, por otra parte, que el Tribunal Popular, justicia de los pueblos frente a los opresores, es convertido en un tribunal de la inquisición, sin proceso justo, sin derecho a defensa. Plaza pública de proclamas, ovaciones y abucheos, tan lejos de la justicia como cualquier otro escenario social, absolutamente degradado a antesala de la guillotina. Pero ella, la guillotina, se yergue con autoridad propia, con vida propia, como un *tótem* en torno al cual se cumple el sentido de toda pregunta, de todo temor, de toda esperanza.

Es porque ya está la guillotina en el centro de París, siempre ya lista para operar, que se hace visible la institución pública que ha ocupado el lugar de las instituciones políticas: el Comité de Salud Pública, presidido por Robespierre y seguido por Saint-Just. El *momento del terror* es ese en el que el poder de policía se dirige hacia uno de los poderes que fue parte de la revolución, la opinión pública, la prensa libre, los activismos de todo tipo que convierten en un asunto polémico la nueva forma de gobierno post-monárquica. La luz se ha convertido en sospecha. Momento de centralismo, de autoritarismos, claro está, pero la complicación va más allá de la consigna ¡no queremos otro rey!, porque el mismo Robespierre teme al Comité y no a uno u otro hombre, ¡Robespierre es el hombre!; teme a lo que el Comité ha desencadenado y no puede frenar. La policía es ya una institución que trasciende a los hombres, como la misma revolución. El impresionante discurso de Robespierre frente a la Asamblea Nacional, donde acusa a Danton de querer identificarse con la revolución, reducirla a un nombre propio, a las pasiones que éste despierta, a condenarla a la finitud y la pura voluntad de uno, a adueñarse de la Historia, tiene como contraparte ese temor frente al Comité y, por extensión, a la guillotina, como signo de la marcha de

la historia, más allá de los hombres: la sospecha es más efectiva que toda confianza y el hierro cobra vida sobre la sensibilidad rousseau-niana del amor a la libertad.

Y aparece un nuevo temor, un temor antes desconocido, que no es el temor al frío, la escasez o la esclavitud: es el miedo a perder la libertad, y ese miedo no puede sino comprenderse como la posibilidad del fracaso de la revolución. Acaso por eso, en el desentendimiento mutuo en el diálogo entre Danton y Robespierre, desentendimiento de contenido y de forma, lo que los distancia radicalmente es la oportunidad de una pregunta: cómo son los hombres y qué es la felicidad de la libertad. Pregunta que es el corazón de toda revolución, pregunta que, también, pone en cuestión todo gobierno revolucionario. Pregunta cuya fuerza es performativa, y por ello también, factible de ser inoportuna tanto como principio de toda oportunidad. Y si libertad y gobierno de los hombres no se identifican, no por ello dejan de compartir una fragilidad constitutiva, porque son producto de su misma y necesaria relación. Aquí aparecen las tensiones entre aquellos términos, como conciencia, responsabilidad, confianza, realismo y el trabajo que pueden producir en los actores de la revolución: pero cuando el Estado-guillotina ha aparecido, las respuestas ya están dadas porque la pregunta misma es motivo de condena. Después de haberle cortado la cabeza al rey, la pregunta por la mejor forma de gobierno, tal y como fue formulada por la larga tradición del pensamiento político, ya no tendrá el mismo sentido.

Pueblo

Si, por una parte, el personaje de Danton, su mundanidad y carácter, se recorta contra la dura pedagogía revolucionaria y la guillotina jacobina, y su “popularidad” contra la “autoridad” de Robespierre, es Danton mismo y no ya su contrafigura lo que nos conduce a ese otro gran núcleo del film. Porque si Robespierre encarna la tragedia del pasaje de la naturaleza a la historia, de la humanidad al Estado, Danton encarna a los hombres reales, a su simpleza y sus deseos. Personaje popular que promueve la interrogación por una representación cuya presencia tiene el peso dramático de una ausencia: el pueblo.

La pregunta por la naturaleza del hombre y por la naturaleza del pueblo no es la misma, y en el devenir de los acontecimientos el idealismo de Robespierre no elimina al idealismo de Danton. La tensión entre hombre y pueblo no es la tensión entre lo ideal y lo real sino entre dos idealidades que exponen dos figuras de una falla y si, en el primer caso, lo que sale a superficie es la falla de la razón, en el segundo caso, la superficie misma se constituye como falla. Podríamos decir, en un lenguaje contemporáneo, que el hombre es la falla del Sujeto, mientras que el pueblo es el sujeto de la falla.

El pueblo también es una figura con la que comienza y termina el film, pero entre el inicio y el final se produce un movimiento simbólico diferente a la pura presencia del niño o la guillotina. La toma inicial, a diferencia del contrapicado de la guillotina, es horizontal, fenomenológica, es, como se dice, el “pueblo llano”, pueblo en la calle haciendo cola para recibir un poco de pan del gobierno, controlado por la guardia revolucionaria en su natural y andrajoso desorden; lugar de comentarios e intrigas, de dichos y oídas sujetos a la atención de los espías que cazan, en el pueblo tumultuoso, la semilla del disgusto y la conspiración. En la fenomenología del pueblo pobre, diferente a la pobreza pura de la sirvienta, la relación entre multitud y necesidad se aleja de las necesidades naturales: necesidad y multitud son ya un resultado de la vida social (son, en nuestro lenguaje biopolítico, población). Por supuesto, se espera de él el sacrificio revolucionario, pero la conciencia es menos prístina de lo que se supone cuando los hombres se reúnen en las calles. La desconfianza no es de Robespierre, la policía revolucionaria es la institución cuyo fin es intervenir en la balanza, siempre mal equilibrada, entre el padecimiento y el sacrificio, es decir, bajo el presupuesto de la sospecha.

¿Acaso el detonante de la tragedia son los excesos de la policía revolucionaria? ¿Es ese el motivo por el cual Danton regresa a París, con la autoridad de quien ha creado ese órgano de la revolución y con la popularidad de ser uno de los héroes de la revolución? ¿Es acaso la violación de los derechos proclamados en la *Declaración*, en nombre de la Revolución, lo que demanda y representa Danton? Sobre los excesos sí, en un primer nivel de registro que es el relato lineal que nos propone el film, pero poco y nada se dice de la *Declaración* y de la violación de esa primera ley fundamental, Constitución

del nuevo Estado, que hace a todos ciudadanos con derechos. Y nada se dice de los derechos (o bien, solo se dice en términos retóricos, y solo en el caso más concreto sobre los de los acusados en el Tribunal Popular) porque nada se dice de los ciudadanos: el pueblo sigue allí, producto natural de la historia, de esa historia natural de la humanidad que poco se corresponde con la figura del ciudadano emancipado o de ese *Pueblo* que nace con la Nación francesa. Hombres reales, tumultuosos y dolientes, cuyos deseos se mueven entre lo necesario y lo imaginario.

Al pueblo objeto de la pedagogía de hierro jacobina, le sigue ese otro pueblo; el “pueblo revolucionario” de Danton, mezcla de una *humanidad demasiado humana* con el sujeto de la confianza y la convicción. El pueblo revolucionario lo es, en sí mismo, por una conjunción difícil de entretener en la misma representación de Danton: de una multitud cuyos deseos sencillos son el freno mismo contra el despotismo, una vez que han descubierto la libertad; del pueblo amoroso, que está del lado de los justos, es decir, del suyo; un pueblo, si no racional, por lo menos razonable, cuya alma puede ser movida por la retórica épica de su líder popular. A los múltiples pueblos que coexisten en el Pueblo, que una sociología de medias tintas podría reconocer (los campesinos, artesanos y proletarios, la pequeña y gran burguesía, los intelectuales y los lumpenes), se suman los múltiples pueblos en la sola representación dantoniana, paisaje de una humanidad variopinta que se descubre ilusoria a la hora en que los leños arden: en su proceso judicial-policial.

Pero ilusión no es delirio y Danton no delira, su inconsistencia no es más que la expresión de un deseo que su personaje encarna: la pretendida poderosa reunión entre pasión y razón, entre entusiasmo y justicia. Y la tragedia que Danton encarna no es tanto la imposibilidad de esa conjunción como la indeterminación que resulta de ella. Porque en el deseo está la pasión por la revolución y la pasión por el hierro, el goce por los bienes llegados con la libertad y el goce por esa materialización de la justicia que es el espectáculo de la guillotina. Toda la relación del pueblo con Danton es supuesta, de alguna manera estetizada en su mismo carácter, pero en ningún caso puesta en escena. Y ese supuesto se funda, a su vez, en el valor de la palabra, deliberativa y polémica, tanto como encendida y luminosa.

Pero la palabra es también el territorio de la argucia y la opacidad, es también violencia que condena. Si el Tribunal Popular existe para condenar, para la garantía justa de la condena popular, por qué habría de absolver a Danton. Poco importa, en realidad, si Danton es culpable o inocente, o por lo menos, no es esa la pregunta a partir de la cual se monta la escena del juicio. Porque en esa escena, además de la ya mostrada razón de Danton y la también ya mostrada conspiración contra Danton, a quien se muestra es al pueblo. Y parte de la pedagogía revolucionaria, de un pueblo juicioso, se desmorona en la turba que presencia el espectáculo y emite, como el animal popular platónico, ruidos, abucheos o aplausos, pura *phoné* alejada del *logos* deliberativo del ciudadano emancipado.

Volviendo a esa trama que es la narración tipológica de estos dos personajes, Danton y Robespierre, podemos dirigirnos a ese otro momento del film, sin duda central, que es su esperado encuentro privado: momento donde la *realpolitik* de la negociación juiciosa y la demostración de las fuerzas mutuas pone en suspenso la irreconciliable disputa ideológica, momento que, sabemos, forma parte de la política en igual medida que la intransigencia de las ideas y la retórica pública. En ese anunciado encuentro, que claramente fracasa, nos encontramos con mucho más que la puesta en escena de dos formas de ser, de carismas antagónicos en acto. Y fracasa porque tenía que fracasar, porque en *Danton* nada se resuelve por el lado de lo razonable, de lo estratégico, de la posibilidad, aunque sea remota, del pacto o la tregua, incluso porque sería el mal menor para ambas partes. Pero, decíamos, más allá de este fracaso, montado sobre la actuación de dos personalidades antagónicas, no resulta irrelevante que ese diálogo haya sido conducido por un desacuerdo fundamental sobre el ser del pueblo. El pueblo: todo el diferendo entre el proceso revolucionario y su verdad pasará por desentrañar ese nombre. ¿Qué es el pueblo? ¿Quién es el pueblo? Interrogantes cuya respuesta contiene la clave que puede iluminar esas otras cuestiones, esas grandes palabras, que son las que enuncian el sentido de la revolución: igualdad, libertad, fraternidad. Y más allá de la contraposición de sus caracteres, en ese juego cada uno encarna una idea de pueblo, lo representa en el sentido más pleno del término, lo actúa, poniendo en escena la representación como *mimesis*. Pero también, cada

uno encarna, en su lucidez, una forma de la falla y la anticipación de su destino. La tragedia de *Danton*, que es quien *sabe* que “la revolución se devora a sus hijos”, expone la otra cara de la tragedia social: nos permite ver aquello que no quiere ver, que no hay reconciliación entre interés y bien común. Y esto nos permite, desde el punto de vista inverso, reconocer la lucidez trágica de Robespierre, que *sabe* de esa irreconciliable relación, pero no quiere ver la imposibilidad de su resolución, convirtiendo su idealismo en terror. ¿Quién es el realista y quién el idealista, entonces? Realista es *Danton*, que quiere representar al pueblo “tal cual es”; tanto como idealista, en la medida en que “tal cual es” puede alcanzar una sociedad reconciliada. Realista es Robespierre, que sabe que “representar al pueblo” requiere ya siempre una transformación de lo representado, que si toda representación es siempre una alteración, se trata de transformarlo en un pueblo revolucionario; idea no menos idealista, en la medida en que la férrea pedagogía jacobina despertará aquellos deseos que supone ausentes en el corazón de la multitud, convirtiéndolos en el principio de su resistencia.

Danton es un nombre, y pone en juego todo aquello que representa un nombre propio en el drama trágico clásico, como *Antígona*, como *Hamlet*. Rinesi ha mostrado maravillosamente la diferencia entre el drama clásico y el moderno: en el primero la falla se encuentra entre el hombre y el mundo, mientras que en el segundo la falla se encuentra al interior del hombre, en su subjetividad. Y la diferencia se hace clara con *Antígona* y *Hamlet*. Wajda bien podría inscribirse en esta reflexividad trágica moderna, pero con un agregado que la expone en su más radical dimensión: porque *Danton* y Robespierre acaso sean uno y el mismo sujeto de la acción. *Hamlet* es un yo dividido en la persistencia de su irresolución; *Danton* y Robespierre son ya la división de dos resoluciones que no dejarán de ser la expresión de una misma imposibilidad. Pero también porque ese dos que ya es un plural, nos conduce permanentemente a ese otro plural que, por su parte, se enuncia como uno, el *sujeto* político moderno por definición: el pueblo. ¡*Danton* es el pueblo!, pero resulta que el pueblo no es *Danton*, y la falla de la representación enuncia la misma falla del sujeto de la revolución, del sujeto de la historia.

La última vez que el pueblo “aparece” como símbolo y que, creo, reúne en su densidad todo el drama del film, es en la escena del final del juicio, en el momento de emitir el veredicto condenatorio: y esa imagen es la de su *ausencia*. Aquí nos encontramos frente a una decisión, esa que por un momento nos empuja al lugar del espectador, del intérprete, a una toma de posición. No se trata, de manera más inmediata, del espectador seducido por la personalidad de Danton, sensibilizado por la justicia de su causa y conmovido por su terrible destino, llevado de la mano, por así decirlo, de la división estético-ideológica entre los buenos y los malos del film. Se trata de una decisión que involucra la forma de comprender esta apuesta cinematográfica. Porque la ausencia del pueblo puede ser la continuidad del relato lineal de “Danton es el pueblo” y su ausencia representaría, finalmente, la imagen de su soledad, momento existencial de la mística revolucionaria; soledad del momento donde la convicción se hermana con la muerte; soledad que es, paradójicamente, símbolo de esa dignidad mayor que es la de disolver la propia vida en la causa de todos, pero en compañía de nadie. Imagen que difiere, en detalle, con la de un Robespierre postrado, anticipación de su propia muerte. Interpretación que, por supuesto, es válida e incluso pueda ser la más ajustada al relato.

Decidimos otra vía, que en apariencia puede resultar más literal, aunque nos conduce a otro lugar. Literal porque, en principio, el pueblo que no aparece, es claramente ese pueblo todo el tiempo enunciado por Danton, el pueblo levantándose en armas contra la injusticia de su condena; pueblo imaginado, pero no fantaseado, porque a ese pueblo es al que también teme Robespierre, y que lo lleva a dilatar a lo largo del film la decisión de llevar a Danton a la guillotina. Interpretación menos poética que la vuelta reflexiva hacia la soledad, nos conduce a esa pregunta final, medio obvia pero no por ello menos desesperada: ¿dónde está el pueblo?, ¿por qué no aparece? Y estas preguntas que no demoran en empalmarse con esas otras que ya nos habíamos formulado, ¿qué es el pueblo?, ¿quién es el pueblo?

Cuando la pantalla se apaga, y después de darle vuelta un rato a la cuestión, surge la pregunta que interrumpe la génesis que el espectador informado podría hacer, entre los anteriores films políticos

de Wajda y *Danton*, en la razonable suposición de que *Danton* y *Walesa* pudieran ser nombres intercambiables:

¿qué es el pueblo para Wajda? Porque, sabemos, la pregunta por la representación política y social se aproxima a la pregunta por la representación estética; porque, y más cuando de política se trata, sabemos que la cuestión no termina en la alternativa *Danton* o *Robespierre*; porque, una vez finalizado el film, y porque de un film se trata, podemos ahora dirigir nuestros interrogantes hacia Wajda. Y es ahí, llegado ese momento, al formular este último interrogante que planteamos, que conviene cambiar el foco. Porque carece de sentido comenzar con ese otro discurso, prototípico de la crítica de “izquierda”, que es *poner en el tribunal* a Wajda. Por caso, inteligencia del creador político, el propio film no sea también la respuesta anticipada a esos movimientos del juicio que se pretende “crítica de la ideología”, haciendo de la misma reacción – si tal fuese el caso, de criticar al director– su realización. Porque con *Danton* Wajda se ubica, como anticipando al “Tribunal Popular”, frente a los que hablan en nombre del pueblo, de la Revolución, en la misma genealogía *Danton*-*Walesa*. Interesante retórica de la representación que, a diferencia de la estrategia shakespeareana de la obra dentro de la obra, nos conduce a otro movimiento, que es el de *la obra fuera de la obra*, como momento de realización de su apuesta de la representación.

Decíamos, no es esta la discusión que nos interesa, porque *Danton*, incluso más allá de la “intención del director”, en eso que los grandes films producen y que exceden toda explicación causal, nos posibilita pensar al sujeto de la revolución, como sujeto tácito, presente en su ausencia; en un sentido, irrepresentable. En los márgenes de la batalla ético-estética entre *Danton* y *Robespierre* persiste la pregunta por el pueblo, por los retazos de representación que van apareciendo, como “extras” (*figurantes* dirá Didi-Huberman⁵) del film, como idea en los momentos discursivos de las diferentes retóricas revolucionarias, como ausencia en el momento en donde debería figurar, *actuar*. ¿Soberanía vacía que es ocupada por ese gran Leviatán que es la guillotina? ¿Pueblo conservador, que pocos años después seguirá a Napoleón (en 1799), último dictador neo-romano o

5 Didi-Huberman, G., *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manatíal, Buenos Aires, 2014.

primer populista? ¿“Lumpen proletariado”, excrecencias de todas las clases que será la base social para el golpe de 1851 de Luis Bonaparte, según lo describe Marx en el 18 *Brumario*?

¿“Parte de los que no tienen parte”, según la expresión de Rancière, literalmente no contados en la representación de las partes de lo social? ¿Llamado a la aparición de un pueblo históricamente ausente?

Más allá de la evidente falla del universal-universal, del *hombre*, de la *humanidad*, y de la falla del particular-universal que quiere representarla, el *Estado*, y del particular-particular, sea Danton, sea Robespierre, que también quieren representar tanto a uno como a otro, el tejido de fondo de estas permanentes fallas de la representación es el *pueblo*, falla de todas las fallas, falla última porque indeterminado, imprevisible, irrepresentable. Más allá de los “buenos” y los “malos”, de las intenciones de Wajda, es este fondo, sin moraleja final, lo que hace a *Danton* un film que mantiene la pregunta por la revolución y la hace testimonio de nuestro presente.



Apuntes sobre Marat-Sade, de Peter Brook

Por Paula Maccario

Pobre del hombre que sea diferente,
que intente romper todas las barreras.
Pobre del hombre que intente estirar la imaginación de la humanidad.
Sufrirá burlas, será azotado por los cegados guardianes
de la moralidad... Querías saber cuál era el fin del hombre,
entonces te preguntaste ¿qué es el alma?...
y decidiste que el alma estaba en el cerebro y que puede aprender a pensar.
Para ti el alma es algo práctico,
una herramienta para dirigir y dominar la vida.
Y un día hallaste la revolución,
porque tuviste la visión más importante:
nuestras circuns- tancias deben cambiar fundamentalmente,
y sin esos cambios todo lo que intentáramos hacer fracasaría.

Roux le dice a Marat en Marat-Sade

Marat-Sade¹ toma lugar en el baño del asilo de Charenton, donde el Marqués de Sade vivió sus últimos años de vida (desde 1803, tras la orden de encierro de Napoleón, hasta 1814, año de su muerte). Durante su reclusión en este “asilo de locos” de “comportamiento socialmente inadmisibles”, Sade se dedicó a realizar obras de teatro,

1 Título completo: Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade. **Título original:** Marat/Sade. The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade. **País y año de producción:** Reino Unido, 1967. **Guión:** Peter Weiss, Geoffrey Skelton, Adrian Mitchell. Adaptación de la obra de teatro de Peter Weiss, de 1963, estrenada en Berlín Occidental bajo el mismo título. **Música:** Richard Peaslee. **Fotografía:** David Watkin. **Reparto:** Patrick Magee, Ian Richardson, Michael Williams, Clifford Rose, Glenda Jackson, Freddie Jones, Hugh Sullivan, John Hussey. **Productora:** United Artists / Marat Sade Productions. **Duración:** 116 min. **Ficción.**

las cuales eran interpretadas por los mismos internos del lugar, a las que asistían como espectadores los círculos distinguidos de París.

Situada en la noche del 13 de Julio de 1808, la obra gira en torno al asesinato de Jean Paul Marat, quien entabla un diálogo imaginario con Sade, sobre los principios de libertad e igualdad, las consecuencias de la revolución y las distintas perspectivas sobre “el pueblo”, el problema de la vida y la muerte, el lugar de la violencia como parte de la vida política de los hombres. Los puntos de fuga que nos invitan a pensar Weiss, Brook, y –por qué no– Sade, son infinitos: el lugar de las pasiones revolucionarias, el problema de la moral, el uso de la fuerza, la naturaleza humana, la cuestión de la libertad, la participación y construcción de la idea de “pueblo”, la violencia sobre los cuerpos –ejemplificada en el monitoreo constante del director del hospicio, M. Coulmier, que junto con su señora y su hija ingresan al escenario y desde allí observan la puesta en escena; Coulmier es tanto espectador, como “voz de la razón” política y moralmente correcta, como dice él mismo, poco más de quince minutos de comenzada la representación.

Luego de prepararse y colocarse en sus lugares para comenzar con la obra, la producción de Sade escucha la bienvenida que Coulmier pronuncia al público francés ubicado detrás de las rejas que separan público de actores, sanos –de comportamiento socialmente admisible– de locos, ricos de pobres². El narrador ubica a la audiencia en la trama que está por comenzar: vuelve a la noche del 13 de Julio 1793, año de la ejecución del rey, día del asesinato de Marat. Más aún, propone a los espectadores una pregunta inicial, cuya búsqueda de respuesta será fallida: “¿Marat bueno o Marat malo?, ¿amigo del pueblo o enemigo de la libertad?”. Allí, en el baño del neuropsi-

2 Coulmier saluda a su público, haciéndose eco de la *Declaración de los Derechos del Hombre*: con espíritu moderno e ilustrado, “en vez de emplear terrores y amenazas con nuestros internados, procuramos aliviar su tedio y su clausura, por medio, como ven, del arte y la cultura. Servimos de este modo, los principios sagrados” de la solemne *Declaración de los Derechos del Hombre*. Es interesante que, minutos después, mientras el heraldo presenta a los protagonistas, el personaje del cura Roux intenta hablar (levanta los brazos y dice “yo...”) y Coulmier lo silencia jactándose de lo que anticipa el simpático narrador: a Roux, los censores lo callan, los guardianes morales lo encuentran extremo.

quiátrico, se pone en escena la imagen de Marat en la bañera, con su escritorio, su papel y su pluma, desde donde escribe discursos de sublevación dirigidos al pueblo. El mismo piso que será utilizado para mostrar los diálogos imaginarios de Sade con el revolucionario Marat, los exabruptos del cura insurrecto Roux (constantemente frenado por Coulmier y los guardias), las interrupciones, “desvíos” del guión por parte del elenco (que olvida por momentos ser ficción, y se dispone con su locura al grito de “¡libertad!”, o a la resignación, “larga vida a la camisa de fuerza”), la ejecución de la aristocracia, la ejecución del Rey, y –claro– el asesinato de Marat³.

Al mismo tiempo, el piso será utilizado para mostrar las protestas populares, dirigido por los cuatro coristas, y seguido por el elenco en su totalidad. Hay un canto que marca los tiempos del asesinato de Marat, que parece acelerar y comprimir en éste todas las ejecuciones y asesinatos, la violencia desatada por las pasiones que conlleva la revolución, el pulso de los monólogos contrarios de Sade y Marat, y hasta las mismas intenciones declaradas de Corday de asesinar al líder revolucionario, para –por fin– liberar a la humanidad: “¡Marat, somos pobres, siempre lo fuimos! ¡Queremos nuestros derechos, y no nos importa cómo! ¡Queremos nuestra revolución ya!”. El males-

3 Un punto verdaderamente llamativo, es que el heraldo (*the herald*) mientras presenta a los personajes que conforman la obra, presenta la condición mental por la cual los actores se encuentran internados en Charenton. Dirá de Marat que es interpretado por un paranoico; Charlotte Corday toma cuerpo en una joven mujer que sufre de melancolía y depresión, que la lleva a dormir, “nuestro deseo ardiente, es que diga su papel correctamente”. Asimismo, dirá que quien interpreta al amante de Corday, el *Monsieur Duperret* es “uno de nuestros más brillantes maníacos sexuales”; quien hace de Roux está encerrado por extremista; los coristas –Cucurucu, Kokol, Polpoch y Rossignol– son quienes más avanzados se encuentran con su tratamiento. Y el Marqués de Sade, el director de la obra, que ya no es Marqués sino Señor de Sade, autor de muchas obras, conocedor del encierro y las prisiones. ¿Cuál es la intención de esta doble presentación? ¿quiere resguardar al público de la ausencia de “continuidad” que se espera de un personaje en una obra (pues aquí los protagonistas oscilan entre los sujetos históricos que representan, y los “locos” que son)? ¿O será que en su condición de internos (*inmates*), fuera de toda representación, manifiestan en sentido “concreto” –a falta de mejor palabra– la todavía ausente igualdad y libertad que, lejos de corresponderse con el discurso de bienvenida de Coulmier, lo desmienten y lo desenmascaran como parte de la mentira moral que conforma la civilización para Sade?

tar del pueblo (*the people*), Marat y Sade, son los personajes de la obra: los sucesos de la revolución decantan en 1808, en el baño de Charenton.

Poco tiempo después de comenzada la puesta en escena, se presenta a Marat –amigo del pueblo– y a Charlotte Corday –su asesina girondina–, quien llega a París en búsqueda de la daga que le daría muerte al débil revolucionario que, desde su bañera, pretende escribir su discurso “para el pueblo de Francia”. Mientras Corday mira a su alrededor, comienza la “canción y pantomima de la llegada de Charlotte Corday a París”, y la girondina se pregunta con un fuerte grito desesperado, “¿qué tipo de ciudad es ésta?”, y describe con horror la bruma del matadero, los aplausos, “¿qué clase de ciudad es ésta, donde hay carne tirada por las calles?... pronto, me pedirán que me una a ellos”. Marat vuelve a la audiencia y, convencido, pues él es la revolución (“*I am the revolution*”⁴), expresa que ésta es la venganza del pueblo: venganza que es producto de la explotación de la aristocracia, “la gente solía aguantar todo, ahora toman venganza... Ahora protestan pero es muy tarde para llorar por la sangre derramada, ¿qué es la sangre de los aristócratas comparada con la del pueblo?... ¿qué es este sacrificio comparado al que el pueblo hizo para mantenerlos ricos?”.

Comienza allí la “victoria de la muerte”, las ejecuciones de la aristocracia y del rey. La muchedumbre aristócrata mira al piso, no tiene rostro, caen uno a uno. La cabeza del rey es una planta de lechuga que lleva una zanahoria por nariz, que luego de ser decapitada es devorada por una multitud. Cada una de las ejecuciones es acompañada por un balde de pintura de distintos colores: ejecución de la aristocracia, pintura roja; ejecución del rey, pintura azul. A la imagen de las cabezas del rey y de la aristocracia muertas por la guillotina, le sigue un diálogo entre Sade y Marat, sobre la naturaleza de la vida y la muerte: la indiferencia de la naturaleza destructora, contra la

4 En esta escena, Marat en su bañera sostiene un diálogo con su querida Simone Evrad: ella le pide que descanse, el agua de la bañera está cada vez más roja. Él le responde, paranoico: “¿y qué es una bañera llena de sangre, comparada con la sangre que tiene que correr aún?... Hoy, ya no podemos contar los muertos... Están por ahí, detrás de las paredes, susurrando, hipócritas. Presumen nuestro gorro frigio, y esconden el emblema del rey bajo su camisa... El clamor del pueblo está en mí... yo soy la revolución”.

importancia que los hombres le dan a la misma muerte; contra la indiferencia natural, la opción de actuar –dice Marat.

Aquí se muestran, por primera vez, las divergencias de la naturaleza humana en los discursos. Para Sade, el hombre le dio falsa importancia a la muerte, porque el propósito de toda vida es la muerte (como parte del proceso). La naturaleza es indiferente a ésta, ¿por qué el hombre hizo de la muerte algo tan importante? La naturaleza podría ver la eliminación de la humanidad y serle completamente indiferente. Sosteniendo el principio rector del placer individual por sobre todo lo demás, Sade expone que, aunque odia a esta diosa, los “grandes actos de la historia” se rigieron por sus leyes: la naturaleza le enseña al hombre a luchar por su felicidad, plantea el literato,

Y si el hombre tiene que matar para lograr esa felicidad, entonces el asesinato es natural... ¿No nos hemos aprovechado siempre de los más débiles?... El hombre es destructor, pero si mata y no obtiene placer en ello, entonces es una *máquina*. Debería destruir con placer, como un hombre... Ahora es todo oficial. Condenamos a muerte sin emoción, y no hay muertes personales y singulares, sólo una muerte anónima y devaluada que podríamos dar a naciones de forma matemática, hasta que llegue la hora en que se acaben todas las formas de vida.

En el monólogo sobre la vida y la muerte, el director de la obra expone su horror hacia el asesinato legalizado del terror al que llegó la revolución, a la muerte por mano de la ley, por la hoja afilada de la guillotina⁵. Más aún, el problema radica en que la ley jamás podrá legislar sobre las pasiones que llevan a un hombre al cruel acto del asesinato, pues la ley –siempre opuesta a la naturaleza– “que atenta contra la vida de un hombre es impracticable, injusta e inadmisible”.

5 Es importante notar aquí que Sade se opuso a la pena de muerte cuando formaba parte de los tribunales revolucionarios. Luego, en un pequeño panfleto político que introduce como parte de los diálogos de una de sus obras, *La filosofía en el tocador* (Diable Erotique, Buenos Aires, 1995), que lleva por nombre “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos”, mostrará el absurdo de la prohibición del asesinato con la pena misma del asesinato. No hay peor cálculo que hacer morir a un hombre por haber matado a un hombre, pues conlleva no a la muerte de uno, sino de dos hombres, “...aritmética que sólo puede ser familiar al verdugo y a los idiotas”.

No obstante, sostiene el Marqués, hemos establecido una máquina de muerte, máquina a la que la aristocracia accede en filas –muestra la obra-, “...ofrecen su cabeza a la guillotina como si fuera una coronación, pues ella los salva del aburrimiento. ¿No es eso la cúspide de la perversión?”

Mientras Marat denuncia el pensamiento de Sade, “usted podrá habernos apoyado, y sentado en nuestros tribunales como juez, sin embargo habla como ellos”, “lo que usted llama indiferencia de la naturaleza es su falta de compasión”, y expone que frente a la indiferencia de la naturaleza él *actúa*, inventa un sentido; el libertino lo interrumpe y le llama la atención al revolucionario sobre el uso de la compasión, propiedad de las clases privilegiadas: la beneficencia sólo muestra el desprecio por los desdichados, y a los adinerados, los muestra adinerados⁶. La virtud revolucionaria que apunta al desdichado como el hombre bueno, incorrupto en tanto no pasó por la transformación putrefacta de la civilización (“Marat, somos pobres, siempre seremos pobres”), va en contra de las leyes naturales. Nada

6 Es interesante notar aquí el uso de la pasión revolucionaria, la compasión. En su ensayo sobre las revoluciones, Hannah Arendt se dedica un momento a pensar este problema, específicamente en el desarrollo de la Revolución Francesa: la compasión, pasión que puede ser dirigida al particular, se vio ahogada en la miseria de las masas y fue confundida por el sentimiento de piedad que, según la autora, no es sino la *perversión de la compasión*, pues glorifica su causa. Es decir, la glorificación del sufrimiento y la miseria; pues el sentimiento no puede existir sin su causa. Mientras que uno puede compadecer a otro singular, la piedad abarca a una totalidad. (Cf. Arendt, H., “La cuestión social”, en *Sobre la revolución*, Alianza, Madrid, 1995). Marat también hará énfasis sobre el problema de la “glorificación de la pobreza”, cuando denuncia –en la Asamblea Nacional puesta en escena por los internados de Charenton- que Danton pretende devolverle la dignidad a la pobreza, más que proscribir a la riqueza. Los representantes del pueblo, sostiene Marat en su discurso, siempre verán al pueblo como “una masa bruta... sin pies ni cabeza, pues se han separado de él”, y luego expresa el centro del problema: “necesitamos a un representante incorruptible, en quien podamos confiar”. Pero, ¿cómo? Arendt también tomará el problema que denota la película: la hipocresía como núcleo de “reacción” de la revolución; la sospecha como principio de la ley del terror revolucionario. “Mírenlos, están por todos lados”, dice Marat, “pensamos que unos muertos serían suficientes, luego unos cientos, y hoy ya no podemos contar la cantidad de muertos... están en todos lados, conspirando”.

dice que debemos amar al prójimo más que a nosotros mismos, la ridícula admisión del hilo de fraternidad, unidad, armonía, niega la realidad de la naturaleza humana: nacemos aislados, vivimos en un mundo de cuerpos solitarios⁷.

Mientras Marat exclama que la revolución debe continuar, declara “hemos inventado la revolución pero no supimos cómo dirigirla”; todos quieren llevarse un *souvenir* del Antiguo Régimen. Y continúa, “en nombre de la libertad y la igualdad veréis que todo el mundo lucha fraternalmente y con las mismas armas... y así el hombre contra el hombre y el grupo contra el grupo en una alegre y mutua explotación, ¿y creen que la revolución ha ganado?”. El líder, el amigo del pueblo, cree en la revolución, pues gracias a ella han derrotado a “los viejos tiranos”, y derrotarán a los nuevos, puesto que “no podemos empezar a construir hasta que no hayamos quemado los viejos edificios... ¿pueden ver cómo acechan por todas partes? Esperando por la oportunidad de atacar”. Para liberar a la humanidad, la revolución debe continuar.

7 El Marqués de Sade sostiene que vivimos en un mundo de cuerpos aislados, cada uno con su propio poder de imaginación y de acción “terrible”. Los hombres estamos solos, cada uno abandonado y destrozado “por su propia inquietud”. Ya al final de la película, Sade le entrega a Charlotte Corday a Marat: la ofrece como una virgen que vino a cumplir sus deseos “porque, ¿cuál es el punto de una revolución, sin copulación básica?”. Luego, en su discurso sobre su aprendizaje en “los largos trece años” que estuvo en la Bastilla, volverá sobre la idea de un mundo de cuerpos solitarios (“cuerpos latiendo con su propio poder”) pero sostendrá la *necesidad de contacto*: “en esa soledad, abandonado en un mar de piedras, escuché los labios continuamente susurrando y sentía todo el tiempo, en las palmas de las manos y en mi piel, la necesidad de contacto... soñaba sólo con los orificios del cuerpo, puestos ahí para que uno pueda engancharse de ellos. Continuamente soñé con esta confrontación. Y era el sueño más salvaje, celoso y cruel imaginable”. Parece paradójico que este libertino, en quien prima el placer y felicidad individual ante cualquier principio o idea que postule algún “encuentro” necesario entre los hombres, exprese ahora la necesidad de contacto con otros *cuerpos*. Tal vez, podría tratarse únicamente de la lujuria, la pasión más despótica que la naturaleza humana conozca. Probablemente por eso Sade confiesa la urgencia del contacto con otros, y tal vez por eso –en “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos”– propone prostíbulos estatales. (Cf. Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, op. cit.).

Sade, al contrario, se burla de la causa libertaria de la revolución y del sacrificio que conlleva (“todos están listos para morir por el honor de Francia”). Renunció a hacerse cargo de la realidad: “la revolución”, dice, “no me interesa ya”. Mira a Marat agonizando en su bañera y, volviendo sobre el principio egoísta del bienestar personal como principio rector, le dice: “yo sé que darías la gloria y el sufragio del pueblo por unos días de respiro”. En su discurso final sobre la revolución, mientras es azotado por el cabello de la bella Corday, vuelve sobre su propia experiencia, en la apuesta a la revolución – también expresada en clave de venganza- y en el apartamento (¿la decepción?) de la causa revolucionaria:

Quando estaba preso en la Bastilla... me aparecieron representaciones monstruosas de una clase agonizante cuyo genio se agotaba en procurarse a sí misma el espectáculo de sus excesos... en una sociedad de criminales, yo desterraba el crimen del fondo de mi mismo para explorarlo y explorar el tiempo en que vivía... primero vi en la revolución la posibilidad de un monstruoso exceso de venganza. Pero después lo vi, estando en el tribunal como juez, no como acusado, que estaba por encima de mis fuerzas ser verdugo... vi que era incapaz de cualquier crimen... cuando las carretas, regularmente, llevaban al suplicio, la cuchilla caía y se alzaba para volver a caer, entonces vi que la venganza no tenía ningún sentido, que era una venganza mecánica, que seguía un curso aburrido, inhumano, y con un modo peculiar de tecnocracia. Ahora veo a dónde conduce tu revolución, Marat: a la desaparición del hombre individual, la muerte de la elección, la uniformidad, a una mortal debilidad del Estado que no tiene contacto con el individuo, pero que es impenetrable. Y así me doy vuelta... salgo de mi lugar, y veo que pasa sin involucrarme, observando, anotando mis observaciones. Y alrededor mío, hay calma. Y cuando desaparezca, quiero que todo vestigio de mi existencia sea eliminado.

La ética puramente individual de Sade choca contra los imperativos revolucionarios de Marat. Para él, estos imperativos se plasman en su lucha contra la opresión: cuando sostiene que es preciso mirar con nuevos ojos, se vuelve contra las enseñanzas del antiguo régimen (“los reyes son nuestros padres, y bajo su cuidado estaremos mejor”) y se dirige al pueblo pidiéndole que no se confíe cuando le digan que las cosas están mejor, pues “a eso sólo lo dicen los que están mejor que ustedes”.

Se abre aquí el diálogo entre Marat y Sade sobre la figura del pueblo: el pueblo que según Marat sigue siendo explotado, vituperado, también por los cursos de la revolución. Allí se postulará, más adelante, la pronunciación ficticia de Marat a la Asamblea Nacional, donde dirá que no los engañen, que la libertad de la que hablan es falsa, que “terminarán yendo a una guerra para cuidar sus fortunas”. *La revolución debe continuar*. Sade mira al revolucionario y lo cuestiona: “¿sigues creyendo que es posible aunar a los hombres, como si fueran eslabones de una gran cadena, cuando ya advertiste que los pocos idealistas que quisieron andar unidos, ahora se denuncian entre ellos?”.

El pueblo, como lo muestra el dramaturgo, es oportunista; es fácil conseguir –parafraseando el discurso– que las masas se movilicen “en movimientos que se parecen a círculos viciosos”. Más adelante sostendrá que necesitan del “amigo del pueblo” sólo porque él está dispuesto a sacrificarse por él (mientras que Sade no cree en ningún sacrificio hecho por ninguna causa; él sólo cree en sí mismo). Según el libertino, el pueblo cree en la revolución, sólo porque cree que la revolución les procurará todo. Hay un pasaje en la película que ilustra de modo maravilloso esta idea: luego de la segunda visita de Corday, quien exige ver a Marat puesto que es infeliz, y tiene *derecho* a ser asistida, Simone expresa con profundo enojo que no reciben visitas: “como si no tuvieras nada mejor que hacer que ser su abogado, su médico, su confesor”. Allí, Sade se vuelve al revolucionario:

Así ven a tu revolución, Marat. Tienen dolor de muelas, deben ser arrancadas. Se les quemó la sopa, exigen una mejor. Una mujer cree que su esposo es muy bajo, quiere uno más alto. Un hombre cree que su esposa es muy flaca, quiere una más gordita. Los zapatos de un hombre aprietan, pero los de su vecino le quedan cómodos. A un poeta se le acaban los versos y desesperadamente busca nuevas imágenes. Por horas el pescador intentó pescar, ¿por qué no pican los peces? Y así, se unen a la revolución pensando que les traerá todo: un pez, un poema, un nuevo par de zapatos, una nueva esposa, un nuevo esposo y la mejor sopa del mundo. Así que atacaron las ciudades. Y allí están y todo sigue igual: los peces no pican, los versos no salen, los zapatos aprietan, un cansado y apestoso compañero en la cama, y la sopa quemada... te necesitan y veneran la urna que contiene tus cenizas, pero mañana volverán y destrozarán esa urna y dirán

«¿Marat? ¿Quién es Marat?»

Al momento del asesinato del revolucionario en manos de la girondina Charlotte Corday, la obra se pausa: el narrador explica que es intención de Sade que, antes de morir, Marat vea cómo el mundo siguió después de su muerte: “¡Marat, qué pronto se cumple lo que has profetizado!”. Casi a modo de calendario pasan fechas en carteles pintados, los cadáveres de los enemigos en el suelo “pues, como tu dijiste, no hay lugar para blandos... somos revolucionarios”. Cae Danton, luego Robespierre, más ejecuciones. El coro canta: “vamos a decirte en quién ahora confiamos... nos promete una paz muy duradera y mucho trabajo... en honor a tu revolución, ha tomado un título notable: será Emperador Bonaparte, es un espectáculo muy agradable”.

Vuelve el tiempo “real” de la obra: Charlotte Corday asesina a Marat con su daga. El corista, que simuló un verdugo al comienzo, vierte pintura *blanca*. Allí están los colores de la bandera de Francia: *rojo*, *azul* y *blanco*. Tal vez, en el baño del asilo de Charenton se condensa el nacimiento de la República Francesa. Y la pregunta inicial, ¿Marat bueno o Marat malo?, queda sin respuesta –como se había adelantado. Sade casi se lamenta: “Marat y yo estamos a favor de la fuerza, pero en un debate tomamos rumbos diferentes. Ambos queríamos cambios, pero sus ideas y las mías sobre el uso del poder, nunca pudieron coincidir... la última palabra nunca está dicha”.



Notas sobre *El huevo de la serpiente*, de Ingmar Bergman

Por Erika Lipcen

... debe considerársele como al huevo de la serpiente, que, incubado, llegará a ser dañino como todos los de su clase...

W. Shakespeare

E*l huevo de la serpiente* es una película filmada en 1977 y ambientada a comienzos de los años veinte en Berlín, cuando Alemania, tras ser derrotada en la Primera Guerra Mundial, sufre una crisis económica devastadora¹. Abel Rosenberg, un trapeceista de circo desempleado, de origen norteamericano y judío, se halla con el extraño suicidio de su hermano Max. Este episodio lo llevará a encontrarse con personajes clave de la película como Manuela, su antigua cuñada, el inspector Bauer y con Hans Vergérus, científico al que había conocido en su infancia y que ahora dirige una clínica en cuyo archivo Abel comienza a trabajar. Allí, éste descubrirá testimonios de experimentos con seres humanos llevados a cabo por Vergérus, de los cuales también Manuela y Abel serán víctimas. En una de las escenas finales, el científico -antes de suicidarse y ya consciente de que sus experimentos ilegales con seres humanos habían sido descubiertos- pronuncia una serie de afirmaciones un tanto inquietantes. Luego de haberle explicado sus experimentos de psicología social a Abel Rosenberg, Vergérus sostiene:

Algún día podrás decir esto a quienquiera que desee oírlo. Nadie va a creerte. A pesar de que cualquiera que haga un mínimo esfuerzo puede ver lo

¹ **Título original:** *Das Schlangenei* / *The serpent's egg*. **País y año de producción:** República Federal de Alemania, 1977. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Rolf A. Wihelm. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Reparto:** David Carradine, Liv Ullmann, Gert Fröbe, Heinz Bennent, James Whitmore, Glynn Turman, EGunther Malzacher, Walter Schmidinger, Charles Regnier, Isolde Barth, Edith Heerden, Kyra Mladeck, Irene Steinbeisser. **Productora:** coproducción Alemania del Oeste-USA-Suecia, Bavaria Film / De Laurentiis / Rialto Film / Zweites Deutsches Fernsehen. **Duración:** 120 min. **Ficción.**

Notas sobre *El huevo de la serpiente*,
de Ingmar Bergman

que depara el futuro. Es como un huevo de serpiente. A través de la delgada membrana se puede distinguir un reptil ya formado.

En el presente escrito hemos optado por seleccionar algunas escenas del film, con el objetivo de desentrañar, desde el interior mismo de la película, lo que entendemos constituye una pregunta tácita contenida en su título, y a la que también se alude en estas palabras del científico. La delgada membrana deja ver el pequeño reptil. En el presente pueden ya reconocerse indicios de un futuro, en principio, catastrófico (la serpiente). Ahora bien, ¿qué claves nos da el film para reconocer aquello que podría distinguirse a través de la delgada membrana? Si es el ascenso del nazismo el trágico período histórico que adviene, ¿cuáles serían concretamente las advertencias de peligro que ya estaban presentes en la sociedad que le precedió?

Entre los créditos iniciales, antes de que comience propiamente la trama del film, en un plano en blanco y negro se muestra una turbadora imagen que se repetirá durante el discurso final del científico Hans Vergérus. Es la imagen de una masa de individuos, de un montón de hombres y mujeres caminando en cámara lenta, en un agobiante balanceo. ¿Por qué se repite esta imagen de las masas que luego formará parte de las explicaciones del científico?, ¿por qué se muestra, junto a los créditos, ese mismo fragmento arrancado del hilo narrativo de la película?

Nuestra hipótesis es que al mostrar al comienzo sólo ese segmento, en un mismo movimiento Ingmar Bergman lo enfatiza y lo ofrece como respuesta a la pregunta por el huevo de la serpiente. Dicho en otros términos: en el centro del interrogante por la gestación del totalitarismo nazi, el director sitúa la problemática de las masas². Sin embargo, y quizás por las particularidades de un formato no estricta-

2 Hay otras escenas en las que también aparecen “las masas” de la Alemania de la época. Por ejemplo, cuando Abel toma un colectivo atestado de gente en una calle muy transitada, o cuando se despide del dueño del circo se ve la dificultad que tiene para caminar entre tanta gente. No obstante, por el hincapié que hace el director en la imagen con la que comienza el film mostrándola por fuera de su trama, consideramos que aquéllas son secundarias en relación a la centralidad de esta última imagen.

mente explicativo, Bergman no da muchas más claves para comprender el rol de las masas en la formación de “la serpiente”. En todo caso, lo que efectivamente podemos afirmar es que en el film encontramos una suerte de “acercamiento” entre la cuestión de las masas y otra problemática central de nuestro tiempo como lo es -dicho por ahora en términos generales- la del progreso científico. En la misma escena en la que Abel Rosenberg descubre a Vergéus y éste le cuenta sobre sus experimentos, primero le muestra la imagen de una masa de adultos y afirma: “Ellos son incapaces de una revolución. Están muy humillados, muy temerosos, muy oprimidos para hacer una revolución”. Pero luego el científico proyecta una imagen compuesta por un montón de jóvenes y, con una perturbadora certeza, sostiene:

Pero en diez años, al odio heredado por sus padres ellos [los jóvenes] añadirán su propio idealismo e impaciencia. Alguno hablará de grandeza y sacrificio. Los jóvenes e inexpertos brindarán su valor y su fe a los cansados e indecisos. Entonces habrá una revolución y nuestro mundo se hundirá en sangre y fuego. Ellos crearán una sociedad sin igual en la historia mundial. La antigua sociedad se basaba en ideas muy románticas sobre la bondad del hombre. Estas ideas no concuerdan con la realidad. La nueva sociedad se basará en un juicio real de los potenciales y limitaciones del hombre. El hombre es una deformidad, una perversión de la naturaleza. Entonces nuestros experimentos toman lugar. Lidiamos con la forma básica y luego la moldeamos. Liberamos las fuerzas productivas y controlamos las destructivas. Exterminamos lo inferior y aumentamos lo útil.

Así, en el discurso de Vergéus converge el fenómeno de la sociedad de masas que muestra en las imágenes, con aquello que afirma acerca de la ciencia y de una cierta antropología. En primer lugar, sostiene que los adultos ya cansados son incapaces de hacer una revolución. Sin embargo, serán ellos los transmisores de un odio y de un resentimiento que, combinados con la energía y el coraje propios de la juventud, “en diez años”³ provocarán una revolución tal que implicará la destrucción y el hundimiento violento del mundo tal como

3 Si la película se sitúa en el año 1923, resulta muy plausible suponer que aquí se está aludiendo a la juventud hitleriana y al ascenso del nazismo en 1933, justamente, como afirma el científico, “diez años” después.

lo conocemos⁴. Según predice el científico, esta revolución conducirá a la creación de “una sociedad sin igual en la historia mundial”: una nueva comunidad basada en una supuesta antropología verdadera, en un “juicio real” acerca de lo que puede el ser humano, y no en falsas ideas “románticas” que creen en una presunta “bondad” natural. Partiendo de esta nueva antropología “más real” que entiende al humano como una “deformidad de la naturaleza”, para la nueva sociedad será fundamental el rol de la ciencia y sus experimentos, ya que es ésta la que puede moldearnos biológicamente de manera que sea exterminado “lo inferior” y aumentado “lo útil”. Son precisamente estas ideas, afirma el mismo científico, “el huevo de la serpiente”, los “primeros pasos” de lo que viene. Añadiendo a esto la aclaración de que él no es un “monstruo”, de que no es algo extraordinario, malicioso o patológico lo que lleva a cabo con su trabajo. Por el contrario, para él es éste el curso lógico y necesario del progreso científico.

Si bien en el film podemos encontrar estos elementos que aluden a la gestación o “primeros pasos” de lo que luego fue el nazismo, por la peculiaridad del formato, como afirmamos más arriba, estas cuestiones constituyen más una sugerencia que propiamente una explicación del fenómeno. No obstante, consideramos que estas indicaciones de Bergman pueden ser vinculadas con algunas líneas historiográficas que investigan este período histórico. En primer lugar, podrían ligarse con ciertas reflexiones de Hannah Arendt, una de las pensadoras que tal vez más agudamente ha analizado la relación entre las sociedades de masas y el totalitarismo. Arendt parte de la tesis de que los regímenes totalitarios se afirman en el apoyo de las masas. Ni Hitler ni Stalin hubieran podido mantener su dominio sobre tan enormes poblaciones, sobrevivido a tan numerosas crisis interiores y

4 En este punto podría establecerse una conexión con *La cinta blanca* de M. Haneke (ver el artículo de Carlos Balzi incluido en este volumen) en lo que respecta a la cuestión de aquello que se transmite de una generación a otra. ¿Cuál es el legado en cada caso y qué se hace con el mismo? En *La cinta blanca* pareciera que el problema de la transmisión se centra en la temática de los valores y la educación: lo que se cuestiona es la disciplina protestante y cómo los hijos -especialmente los del pastor- reproducen los castigos que reciben. En el caso de *El huevo de la serpiente*, en cambio, la problemática de la herencia se vincula con la transmisión del odio y el resentimiento, y en qué será “lo nuevo” que la joven generación hará con ese legado.

exteriores, de no haber contado con la confianza de las masas⁵. Según la autora, esta base social organizada por el movimiento totalitario surge a la luz por un acontecimiento dramático en la historia europea: la ruptura de una sociedad estructurada en clases, quiebre ocasionado por las sucesivas crisis económicas y políticas posteriores a la Primera Guerra. Para Arendt, lo propio de las masas es que no se mantienen unidas por la conciencia de un interés común. A las masas las conforman personas que, por su número y por su indiferencia, no pueden ser integradas en partidos políticos, en organizaciones profesionales, sindicatos, ni en ninguna organización basada en el interés común. El totalitarismo implica precisamente la movilización apolítica de estos individuos atomizados:

Fue característico del auge del movimiento nazi en Alemania y del de los movimientos comunistas en Europa después de 1930 el hecho de que reclutaran a sus miembros en esta masa de personas aparentemente indiferentes, a quienes todos los demás partidos habían renunciado por considerarlas demasiado apáticas o demasiado estúpidas para merecer su atención. El resultado fue que la mayoría de sus afiliados eran personas que nunca habían aparecido anteriormente en la escena política⁶.

El movimiento totalitario supone la falta de un lazo común que parta de un interés económico, social o político. La característica principal del “hombre-masa” es su aislamiento. Y es esta ausencia de vínculos lo que explica su “incondicionalidad” para con el movimiento: solamente puede esperarse que una lealtad de este tipo provenga del ser humano completamente aislado, que, sin otros lazos sociales con la familia, los amigos, los camaradas o los simples conocidos, deriva su sentido de tener un lugar en el mundo únicamente de su pertenencia a un movimiento, de su afiliación al Partido⁷. Ahora, volviendo a la película, si bien es cierto que allí no se desarrollan explicaciones de este tipo, efectivamente es posible profundizar lo que el film sugiere a partir de las reflexiones arendtianas, por el hecho de que ambos enfatizan la importancia de las masas en la gestación del totalitarismo nazi.

5 Cf. Arendt, H. *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 385-408.

6 *Ídem.*, p. 392.

7 *Ídem.*, p. 405.

Por otra parte, del mismo modo que aquello que se insinúa en la película puede alinearse con estos escritos de Arendt, consideramos que también es posible afirmar que *El huevo de la serpiente* ya no se acerca, sino que toma distancia, de aquellas posiciones historiográficas que explican el nazismo en términos de una “patología colectiva”. Según este último criterio, el fascismo no era una propuesta cultural alternativa, no formaba parte de la historia de las ideas, no tenía raíces positivas en el desarrollo del espíritu europeo; no era tanto un programa, como un conjunto informe de insubordinación contra los principios, un receptáculo de insatisfacciones digeridas en forma de una agresión nihilista contra el orden existente⁸. Entendemos que el film, sobre todo a partir de la figura del científico y sus experimentos, propone otra lectura del nazismo, una en la cual éste no es considerado un descarrío del “buen curso” que venía tomando la cultura europea. En lo referente a este aspecto, el intelectual español Ferrán Gallego es quien quizás más claramente otorgue una explicación histórica compatible con aquello que sugiere la película. Según este autor, a diferencia de las actitudes de la extrema derecha restauracionista, el partido nazi ofrecía una perspectiva revolucionaria cuyo horizonte utópico era la sociedad racial. El “biologismo político”, sostiene Gallego, fue el núcleo duro del fascismo alemán. En el ámbito cronológico preciso de Weimar, antes del Tercer Reich, lo que distinguía a los nazis de la extrema derecha era que su antisemitismo constituía un aspecto más de un proyecto racial que superaba en mucho el margen del antisemitismo tradicional. El racismo no era algo exclusivo de los nazis, sin embargo éstos lo convirtieron en la base de un proyecto social y en la ideología de un movimiento político. Según Gallego, el ascenso y la normalidad del discurso nazi es incomprensible si lo separamos de los hábitos científicos y de su amplísima divulgación en un momento de serias fracturas sociales, de inseguridad, de temor al futuro y de búsqueda de formas nuevas de cohesión. La preocupación por la mejora orgánica de los sujetos respondía a un gran optimismo sobre el poder de la ciencia, y es lo que permitía establecer la base de un proyecto

8 Seguimos aquí la exposición de esta interpretación del nazismo que desarrolla Ferrán Gallego. Cf. Gallego, F., “Del ‘Stammtisch’ a la ‘Volksgemeinschaft’: Sobre el lugar del nazismo en la Alemania de Weimar”, en *Historia Social*, nro. 34, Fundación Instituto de Historia Social, 1999, p. 74.

atractivo para una sociedad en crisis: romper la división en clases para construir una comunidad basada en las leyes de la naturaleza. Una comunidad orgánica (*Volksgemeinschaft*) que valora a los individuos en función de su pureza racial y en donde la resistencia, la conducta rebelde, la discrepancia ideológica, la opción por identificaciones de clase, de religión, de ideología política, son vistas como delitos contra la raza. Este es el sentido del proyecto racial, cuya funcionalidad concreta sólo puede examinarse a la luz de los mecanismos de inclusión y exclusión del Tercer Reich, pero cuyo origen ha de situarse en un ambiente propicio a examinar la solución de los problemas derivados de la modernidad (como la delincuencia, por ejemplo) desde un punto de vista racial, hecho que permitió una línea de continuidad entre Weimar y la dictadura hitleriana⁹. En esta misma línea, consideramos que en el film –especialmente a partir de la figura del científico y de sus declaraciones citadas más arriba– se sitúa al nazismo dentro del contexto científico de comienzos del siglo XX y, por esta vía, la película se distancia de aquellas explicaciones que conciben al movimiento nazi como una patología o desviación de una supuesta “normalidad” europea.

En una entrevista, Bergman explica que el Berlín de noviembre de 1923 en el que se ambienta *El huevo de la serpiente* constituye un “marco metafórico”. Esto se debe a que la película trata de algo que “podría pasarnos a todos nosotros, acá y ahora, o mañana”. Ese es su tema, “casi ciencia ficción”, sostiene el director¹⁰. Tenemos así un plano “metafórico”, pero que, en este caso, se liga directamente con un contexto histórico concreto. En este sentido, podemos afirmar que a diferencia de aquellas películas que desarrollan una suerte de “experimento hipotético” –en el que no se parte de un momento en particular, sino que se intenta conjeturar qué pasaría si un grupo de personas

9 Cf. *idem*.

10 “Casi” ciencia ficción ya que, si bien *El huevo de la serpiente* se refiere a un posible futuro, a diferencia de la ciencia ficción, lo hace centrándose en un tiempo pasado.

se juntara, en determinadas condiciones, con determinado conflicto"-, en *El huevo de la serpiente* la universalidad de la temática -el "plano metafórico" al que alude Bergman-, es indisociable de la singularidad histórica en la que se ubica. A partir de la comprensión de un período particular, en la película se intenta reflexionar sobre algo más general, algo que nos habla sobre nosotros mismos. Ahora, si bien el director advierte acerca del carácter ejemplar de la película, es claro que esto no habilita cualquier analogía histórica apurada. Por otra parte, más allá de lo que haya dicho Bergman, no es tan sencillo hallar al interior del film elementos que aludan específicamente a su "contemporaneidad". Tal vez, el único lugar en que podría detectarse de manera más clara el hecho de que no sólo se está refiriendo al nazismo, es el momento en el que el científico Vergérus sostiene que Hitler "será arrastrado como una hoja marchita", para luego añadir:

Me pareció melodramático quemar todos los archivos. La ley los confiscará y luego los archivará. En unos años la ciencia pedirá los documentos y continuaremos con los experimentos a gran escala.

Es decir: si el progreso científico en las sociedades de masas excede este período histórico, el peligro que todavía permanece y del que Bergman nos estaría alertando, tendría que ver con los efectos que aún supone aquel desarrollo de la ciencia. En este sentido, podríamos, aunque no sin contradicción, calificar a Bergman como un "avisador de incendio"¹². Si bien resulta paradójico usar esta expresión en un contexto como el de la película -ya que Bergman sería posterior "al fuego" que allí se anuncia en estado de gestación-, al situarla en un plano metafórico, el director parece sugerir que, sobre todo en lo referente a la ciencia, pueden perfilarse, en la actualidad, ciertos peligros emparentados a los que se alude en el film.

¹¹ Entre estas películas podríamos incluir, por ejemplo, a *Dogville* de Lars von Trier, *El señor de las moscas* de Peter Brook, *Ensayo de orquesta* de Federico Fellini, entre otras.

¹² Con esta expresión Walter Benjamin designó a quienes avisan de catástrofes inminentes: "hay que apagar la mecha encendida antes de que la chispa active la dinamita", escribía el filósofo en 1928 en *Dirección única* (Benjamin, W., *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987, p. 64).

Al comienzo de la película, en la escena en la que el inspector Bauer se entrevista en su despacho con Abel Rosenberg luego de que su hermano apareciera muerto en su habitación, éste le dice al inspector: “Mañana todo terminará en una catástrofe, ¿por qué preocuparse por un par de asesinatos?”. A lo que el inspector responde:

Sé que la catástrofe podría llegar en unas horas. El tipo de cambio por un dólar es de cinco billones de marcos. Los franceses han ocupado el Ruhr. Ya pagamos un billón en oro a los británicos. En todos los trabajos hay agitadores bolcheviques. En Munich, Herr Hitler está preparando un golpe de Estado con soldados y locos uniformados. Tenemos un gobierno que no sabe a qué lado irle. Todos tienen miedo. Y yo también. El miedo no me deja dormir. Nada funciona bien, a excepción del miedo. El viernes quería ir a Stettin a ver a mi madre. Cumplía ochenta años, pero ya no había horarios. Había un tren que partía para allá, pero sin horario. ¡Imagínese! ¡Alemania sin horarios! ¿Y qué hace el inspector Bauer? El inspector Bauer hace su trabajo. Trata de crear un poco de orden y de sensatez en medio del caos. Pero no está solo. En toda Alemania millones y millones de suboficiales, igualmente aterrados, están haciendo lo mismo. Usted se emborracha todas las noches, ¿eh? Eso también es respetable, Rosenberg. Pero me haría más feliz si se subiera al trapecio con sus amigos. De esa forma enfrentaría su miedo más efectivamente. Ahora ya sabe por qué estoy aquí, investigando algo que me parece muy extraño, por no decir horrendo.

Hacia el final, Abel despierta luego de haber dormido durante dos días por efecto de un tranquilizante. El inspector Bauer lo visita y le cuenta que Hitler ha fallado con su golpe de Estado en Munich: “Hitler subestimó las fuerzas de la democracia alemana”, afirma. El encuentro de estos dos personajes tanto al comienzo como al final del film, marca una fuerte contraposición de visiones que tal vez nos permita conjeturar cuál sea la posición del propio director.

Desde la perspectiva de quien ya conoce cómo se sucedieron los hechos históricos, no cabría sino catalogar de ingenuo al inspector republicano. Su error fue menospreciar a la derecha nacionalsocialista, puesto que ésta tuvo un poder mucho mayor del que se manifestó con el fracaso del golpe de Hitler en Munich. Sus valores de-

mocrático-republicanos, su ideal de cómo tendría que ser Alemania, impulsan al inspector a actuar afrontando el miedo, a continuar para contribuir desde su lugar a que todo se normalice. Es eso lo que también le aconseja a Abel, y es éste su propósito al darle la posibilidad de que vuelva a trabajar. Sin embargo, Abel no lo sigue y decide no aprovechar la oportunidad laboral que se le ofrece. Para él, la perspectiva de una catástrofe en el horizonte le quita todo sentido a sus acciones. Y es que Abel sabe que el científico tenía razón. Por eso escucha con escepticismo las esperanzas del inspector Bauer, decide no seguir su consejo y escapa de los agentes que lo acompañaban a la estación del tren que lo llevaría a Suiza para empezar a trabajar nuevamente en el circo. Ahora, conociendo Bergman el desenlace catastrófico de esta historia, es claro que aquello que pone en boca del científico es la posición que él mismo asume, la respuesta que él da a la pregunta que nos plantea en el título por los orígenes del nazismo. Y tal vez sea por eso que nos vamos tan consternados luego de ver la película, porque tenemos la certeza de que finalmente el científico tenía razón.



Infierno en el infierno. Sobre *El huevo de la serpiente*, de Ingmar Bergman

Por Laura Arese

En referencia a tres de sus películas de los años 60, Bergman afirma que su esfuerzo fue realizar “una reducción... en el sentido metafísico de la palabra”. Según han señalado algunos intérpretes, la observación puede ser tomada como una indicación relativa a su toda su producción. Un breve pero significativo pasaje de uno de sus primeros trabajos ofrece una idea aproximativa acerca de cómo puede ser comprendida. Nos referimos a la secuencia con que se inicia la primera película dirigida y guionada en su totalidad por el cineasta: *Prisión*, de 1949.

Un hombre viejo visita a un joven director en su estudio de filmación, en pleno rodaje. El primer diálogo nos da algunos datos sobre el encuentro. El director no esperaba al visitante y lo reconoce no sin cierto esfuerzo; el viejo es su antiguo profesor de matemática, hace poco ha estado en un manicomio, pero se encuentra recuperado; el motivo de la visita es una propuesta: el viejo viene a traer “una idea para una película”. Los dos personajes se van a almorzar junto con otros integrantes del equipo de filmación y tienen la siguiente conversación:

Viejo -El argumento es muy sencillo, pero quisiera que contengan la risa. Me gustaría que hicieras una película sobre el infierno.

Director -¿Eso no sería muy complicado?

Viejo -Empezaría con una proclama del mismo diablo: «Mientras tomo el control de las naciones y los pueblos de la tierra quiero declarar lo siguiente: todo seguirá igual. La bomba atómica será prohibida para evitar que optéis por la salida más fácil. El hombre que arrojó la

1 Bergman, I., *Three films by Ingmar Bergman: Through a glass darkly. Winter Light. The silence*, trad. Britten Austin, P., Grove Press, Nueva York, 1967, p. 7.

Infierno en el infierno Sobre *El huevo de la serpiente* de
Ingmar Bergman

bomba sobre Hiroshima será juzgado y sentenciado a muerte como enemigo de la humanidad».

Director -¿Qué pasa con nuestra generación? Carecemos de todo, incluso de caos. Somos como conejitos salidos del sombrero de un mago.

Viejo -Te daré un consejo: después de la vida, llega la muerte. Eso es todo lo que necesitas saber. Los sentimentales o los miedosos pueden volver a la iglesia, los aburridos e indiferentes pueden cometer suicidio.

Integrante del equipo -¿Entonces el demonio no cerrará las iglesias ni prohibirá la religión?

Viejo -Al contrario, apoyará el interés del hombre en la religión. Ella es en parte culpable de su éxito.

Director -Una película así no utilizaría conceptos como el bien, el mal, el pecado, la inocencia, etc.

Viejo -Sería terrible negar a la humanidad esos puntos de referencia.

Director -¿Cuál es el plan del demonio? Los políticos tienen un estrado.

Viejo -Satán no tiene ningún estrado. Ese es el secreto de su éxito. Su oponente probablemente perdió porque tenía demasiados... Dios está muerto o derrotado o como sea que lo quieran llamar. Tienen que admitir que es más fácil verlo desde esa perspectiva. Supongo que soy un poco irónico... La vida es un cruel pero seductor sendero desde la cuna hasta la tumba. Una hilarante obra maestra, hermosa y horrible, sin misericordia o sentido. Y luego está el mismo demonio... que es un símbolo o una figura decorativa. El demonio reina en el infierno, que es la tierra. ¿No es una buena idea para una película?

Es posible imaginar que es el propio Bergman quien habla a través del profesor, dirigiéndose a sí mismo –en ese momento, también un joven y prometedor director. Al menos una importante parte de su obra puede ser interpretada como renovados intentos de hacer caso a la sugerencia del viejo o como meditaciones en torno a su

idea². Siguiendo esta hipótesis, tenemos algunos indicios de lo que Bergman podría haber estado pensando cuando habló de una “reducción metafísica”.

Según una definición tradicional, “metafísica” es una indagación sobre el ser o la esencia. Supone por principio una operación de discernimiento basada en pares dicotómicos tales como esencia-apariencia, ser-no ser o ilusión-realidad. Ahora bien, el viejo propone un mundo moral en el que esta operación enfrenta serias dificultades ¿cómo distinguir entre esencia y apariencia si hasta el mismo demonio es una figura decorativa? Las películas de Bergman contienen ejercicios de formulación y reformulación de preguntas como esta. Allí las máscaras no pueden ser arrancadas de los verdaderos rostros; la ilusión (que puede tomar la forma del sueño, el recuerdo o la locura) se entrelaza con lo real; la firmeza moral se revierte en sentimentalismo; la identidad personal termina por descomponerse en sus múltiples facetas, como un montón de cáscaras vacías. De este modo, la metafísica bergmaniana no trataría tanto de una esencia o ser, como de cierta precariedad fundamental, o mejor, de la precariedad de ciertas distinciones fundamentales³.

2 Esta idea es retomada por Bergman a lo largo de su obra desde distintas perspectivas, algunas más críticas y otras más convencidas, de modo que se generan tensiones. Un posible punto de inflexión a este respecto puede detectarse en *El séptimo sello*, de 1957. En relación a esta película el director escribe: “En aquella época aún me quedaban algunos raquíticos restos de mi devoción infantil, una idea absolutamente ingenua de lo que se podía llamar una salvación que no es de este mundo. Al mismo tiempo se había manifestado mi convicción actual... presenté dos opiniones, una al lado de la otra. A cada una se le permitió hablar su propio idioma. Por eso reina un relativo alto el fuego entre la devoción infantil y el duro racionalismo.” Bergman, I., *Imágenes*, trad. Uriz Torres, J. y Uriz, F. J., Tusquets, Barcelona, 1992, p. 204. Más adelante agrega: “...todo es de este mundo. Todo está dentro de nosotros, ocurre dentro de nosotros y entramos y salimos unos de otros: es así. Y está muy bien”, ídem., p. 209.

3 El estudio sobre el motivo de la ilusión en la obra de Bergman llevado a cabo por Laura Hubner es un interesante acercamiento a las distintas maneras en que estas distinciones son tematizadas: arte-vida real, sueño-vigilia, identidad-máscaras, fantasía-realidad (la autora incluye junto a estas la menos obvia fe religiosa-amor humano). Hubner, L., *The films of Ingmar Bergman. Illusions of light and darkness*, Palgrave Macmillan, 2007, p. 2.

En cuanto a la palabra reducción, por otra parte, probablemente sea mejor comprenderla en términos de desmontaje⁴. Lo interesante de la operación de desmontaje no es sólo aquello a lo que finalmente llegamos, sino el proceso por el cual vamos apartando las partes. Quien desmonta tiene un interés moderado por descubrir lo que se encuentra en el corazón de su objeto y, en cambio, una gran curiosidad por la manera en que se articula con lo más exterior, el modo en que una parte yace bajo la otra, el modo en que se sostienen, se solapan, se ocultan. Las películas de Bergman a veces se estructuran en un movimiento parecido. Nos conducen desde ciertas experiencias comunes, visibles, compartidas por todos -como el amor, la fiesta, el trabajo, la familia, etc.- a otras, digamos, más inconfesadas, pero que, al final, reconocemos como secretas habitantes de las primeras. Si “metafísica” para Bergman es algo que se dirige menos al claro discernimiento que a la pregunta por su posibilidad, la operación de “reducción” o “desmontaje”, por su parte, se centra, más que en la extracción de un núcleo, en el juego de articulación-desarticulación de las capas exteriores e interiores que componen la experiencia puesta bajo el ojo de la cámara. El resultado es, nuevamente, la exposición de cierta precariedad, que no es un resultado último, sino que se desagrega en una variedad de motivos.

Teniendo en mente esta variedad, Jessi Kalin describe el espíritu general de las producciones del cineasta como el trazado de una “geografía del alma”⁵. De lo que se trata, según Kalin, es de la vida humana en la multiplicidad de sus “localizaciones” espirituales; localizaciones que nos revelan, en las que nos reconocemos, pero en las que podemos a su vez elegir o no permanecer, en tanto componen una especie de mapa de posibilidades. Algunas de esas localizaciones son más oscuras que otras, hay zonas grises, y cada película pone su

4 La metáfora del desmontaje es utilizada por Bergman para el análisis de su propia experiencia subjetiva, la cual constituye, en no pocos casos, una fuente de su producción cinematográfica. En relación a sus primeros años en la isla Faro, donde habitó desde 1967, afirma: “Me atrincheré y establecí rutinas maquinales... Tenía que dismantelar la máquina y examinar la partes.” Bergman, I., *The magic lantern. An autobiography*, trad. Tate, J., Penguin Books, Nueva York, 1989, p. 209. Traducción propia.

5 Cf. Kalin, J., “Introduction” en *The films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

foco en alguna en especial o incluso en sus superposiciones y encrucijadas. Sin embargo, esta focalización parcial, afirma el intérprete, siempre remite a un todo más amplio. Lo que permite a las múltiples localizaciones su composición –es decir, lo que permite rastrear una misma vocación metafísica en las distintas obras– es el hecho de que todas orbitan en torno a una idea central: aquella del mundo gobernado por el diablo. Diríamos que esta idea es como “el continente” en el que se desenvuelve la exploración geográfica de la que habla Kalin.

Volvamos entonces a la idea del viejo profesor de matemática. El corazón de su propuesta es la muerte, el silencio o la derrota de Dios. El diablo, sin embargo, no sustituye a Dios como fuerza omnipotente pero de signo moral contrario. El gobierno del diablo es más bien el vacío que se abre con la negación de todo lo que Dios representa: el infierno en la tierra no es más que la falta de plan, es la no vida más allá de la propia vida, es la conversión de todos los conceptos morales en flacos puntos de referencia. Que Satán no tenga plan significa, en última instancia, que hemos quedado librados a nosotros mismos. Y que tampoco tenga estrado quiere decir que habla en la multitud de minucias en donde la vida revela esa falta de plan y sentido. Finalmente, no sorprende que el agente maligno no sea más que una “figura decorativa”. Su poder se reduce a una risa estática que adorna nuestros objetos más preciados; su malignidad consiste en esa indiferencia burlona frente a unos hombres que se saben nacidos como conejos de una galera.

Por último, no son casuales las características del personaje que Bergman eligió para proponer esta idea. ¿Qué es un viejo profesor de matemática? Es un educador que se ocupa de la materia más clara y distinta. A su vez, es alguien que viene de un tiempo lejano, de la infancia (del joven director) y que llega al presente del film viejo e irónico, preparado para las burlas, curtido ya por la vida y su descalabro –recordemos que pasó por un manicomio. Ese tránsito de lo claro, lo ilustrado, de la referencia educadora, a la vejez y la locura, es un arco importante que se traza al interior de algunas narraciones de Bergman. Pero no debemos entenderlo como un arco decadente. Su resultado es una nueva lucidez, una aprehensión de esa variedad de motivos que mencionamos más arriba. Así lo testimonia el propio profesor. La vida, según él, es un sendero que pende entre dos pun-

tos vacíos: el nacimiento y la muerte. Pero lo que se encuentra entre estos dos extremos no es uniforme; el sin sentido no es un desierto –si no, no hubieran sido necesarias tantas películas. Lo que hay entre un extremo y el otro es terrible y hermoso, cruel y seductor, hilarante e instigador al suicidio. La película no puede ser aburrida. Y además, en cierto sentido fundamental, como dijo el diablo, todo sigue igual. No habrá que invertir en efectos especiales. Cómo no creerle al viejo, es una excelente idea para una película.

* * *

Estas aspiraciones metafísicas que Bergman reivindica y que, de distintas maneras, sus críticos han hecho una clave de acceso a su obra, hacen a *El huevo de la serpiente* un tanto difícil de interpretar. Su título y escenario (está situada en Berlín durante la semana del 3 al 11 de noviembre de 1923, día en el que se produjo el intento de golpe de Hitler en Munich) parecen asegurar que se trata de una película acerca de los orígenes del nazismo. Sin embargo, en una entrevista del año 77 el autor afirma: “La semana de noviembre de 1923 es un marco metafórico, [el film] es sobre lo que podría pasarnos a todos nosotros, aquí y hoy e incluso mañana. Este es el verdadero tema del film: casi ciencia ficción.” En línea con esta reflexión, en su autobiografía el director se reprocha haber elegido al Berlín de los años veinte como escenario y atribuye a esta decisión el fracaso⁶ de la película. Mejor hubiera sido, reflexiona, una ciudad que fuese “extraña pero secretamente familiar a los espectadores”⁷. Se produce así un especie de desencuentro e intento de deslindamiento entre la dimensión histórica, es decir, la topología de la película, y su dimensión metafórica, más universal, y en este sentido quizás, metafísica. Sin embargo, deberíamos tomar con cuidado estas indicaciones.

6 El fracaso de la película es relativo. Tal como documenta Brigitta Steene, la recepción negativa generalizada sólo se dio en Estados Unidos, mientras que en Suecia, aunque no fue un éxito comercial, la crítica fue positiva, en Francia y en Alemania, mixta. Cf. Steene, B., *Ingmar Bergman. A reference Guide*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 317-18. Esta obra es una excelente guía para cualquier estudioso de la obra de Bergman.

7 Bergman, I., *The magic lantern*, op. cit., p. 132. Traducción propia.

En lo que respecta al campo cinematográfico europeo y americano, la película se inserta en la así llamada tendencia *retro-fashion*⁸ relativa al nazismo que se desarrolló durante los años setenta. Entre sus más notables antecedentes se encuentran: *La caída de los dioses*, (1969, Visconti), *El conformista* (Bertolucci, 1970), *Cabaret* (Fosse, 1972), *Lacombe Lucien* (Malle, 1974) y *Desesperación* (Fassbinder, 1976)⁹. *El huevo...* remite a este contexto, no solo por compartir con algunas de estas producciones motivos y perspectivas, sino también porque dentro del propio film encontramos referencias a películas que han ostentado (*Cabaret*, *El testamento del Dr. Mabuse*) o a las que se les ha atribuido (*El ángel azul*, M) un valor interpretativo respecto del período hitleriano. Por otra parte, desde el punto de vista más general de la industria cultural, la película nace al calor de un fenómeno identificado por la prensa de la época como la *Hitlerwelle*: una ola de producciones culturales de distinto tipo (películas, libros, suplementos especiales en revistas, long plays, programas de televisión, subastas de objetos, musicales) dedicadas a la figura de Hitler. El espectro de la *Hitlerwelle* es amplio, pero se nutre en gran medida de la explotación espuria, comercial y cuasi apologética de la fascinación que el *Führer* supo ejercer sobre las masas¹⁰. Una de

8 Sobre la inserción de *El huevo...* en el contexto de la *retro-fashion*, cf. Elsaesser, Th., “Ingmar Bergman’s the serpent s egg: reflections of reflections on retro fashion”, en Orr, J. (edit.), *The demons of modernity: Ingmar Bergman and European cinema*, Berghahn Books, 2014.

9 En Alemania (recordemos que *El huevo...* se filma allí, luego de que Bergman se trasladara desde Suecia a raíz de problemas legales) el antecedente de esta tendencia *retro-fashion* es el Nuevo Cine Alemán, cuyo nacimiento suele fecharse en el ’62 con la firma del *Oberhausener Manifiesto*. Según señala Anton Kaes, este movimiento se proponía dar lugar a propuestas artísticas de contenido político crítico que enfrentasen tanto la monopolización por parte del cine comercial del discurso cinematográfico respecto de la historia alemana reciente, como el propio lenguaje audiovisual heredado del nazismo y todavía vivo en las producciones contemporáneas. Cf. Kaes, A., “Images of History. Postwar German Films and the Third Reich” en *From Hitler to Heimat. The return of history as film*, Harvard University Press, Massachusetts, 1992.

10 Dos artículos periodísticos acerca de la *Hitlerwelle*, aparecidos el mismo año en que fue producida *El huevo de la serpiente*, resultan muy ilustrativos de las características de este fenómeno: “Hitler ist der Star dieses Sommer”,

las producciones más famosas asociadas a este fenómeno es el exitoso documental *Hitler: eine Karriere*, dirigido por Christian Herrendoerfer y Joachim Fest. Aparecido en el mismo año que *El huevo...*, el documental se centra en el extraordinario carisma del dictador y su capacidad para seducir (por no decir, hipnotizar) a los diversos sectores sociales. El énfasis e interés de Fest y Herrendoerfer en la figura de Hitler como factor explicativo del nazismo, así como el tratamiento estético al que sometieron el material filmico utilizado, suscitó una fuerte polémica¹¹. Wim Wenders, uno de sus más fieros detractores, señala que los directores se vieron atrapados

Die Zeit, nro 36, 1977, p. 18 (“Hitler es la estrella del verano”, es decir, del verano de 1977) y Dönhoff, V. M., “Was bedeutet die Hitlerwelle?”, *Die Zeit*, nro 37, 1977, s/p (“¿Qué significa la Hitlerwelle?”). Según el historiador Jonh Lukacs el boom de interés mediático-comercial por el Tercer Reich en general, y por la figura de Hitler en particular, tiene su origen en los años sesenta en Estados Unidos, para luego expandirse a Alemania y otros países europeos. El nombre *Hitlerwelle* surge en la prensa alemana a comienzos de los años 70. Cf. Lukacs, J., “Capítulo 1”, *The Hitler of History*, Vintage Books, Nueva York, 1998. Al utilizar el término *Hitlerwelle* nos interesa aquí destacar, más que su valor como categoría historiográfica referida a un período, el sentido en que es utilizado por la prensa de la época para dar cuenta de un fenómeno a todas luces perceptible. En los dos artículos citados, como en muchos otros, el término alude, de una manera un poco vaga y en la mayor parte de los casos peyorativa, a productos de dudosa calidad que persiguen el éxito de ventas más que la comprensión histórica y que no se encuentran exentos de la explotación del morbo y la nostalgia.

11 Las distintas voces, en contra y a favor del film de Fest y del libro suyo en el que se basa, difieren sobre si considerarlos o no como productos de la *Hitlerwelle*, lo cual, como dijimos en la nota anterior, era una atribución generalmente negativa (por ejemplo: Allen, C. R., “The Hitler Boom and Fascism”, *Jewish Currents*, nro 10, 1976, ubica al film en el corazón de esta tendencia, mientras que Augstein, R., “Hitler oder die Sucht nach Vernichtung der Welt”, *Der Spiegel*, nro 38, 1973, afirma que “no se encuentra influenciado en lo más mínimo” por ella). Sobre todo a partir de la segunda mitad de la década, debe tenerse en cuenta que las discusiones en torno a esta y otras producciones sobre el nazismo estaban atravesadas por fuertes tensiones políticas desatadas a raíz de, por un lado, la aparición de facciones armadas de izquierda que denunciaban la continuidad entre totalitarismo y democracia posttotalitaria y, por otro, de la explotación por parte de la extrema derecha de la nostalgia nazi – nostalgia que no resultaba difícil encontrar, bien o mal disimulada, en productos de la *Hitlerwelle*.

por la lógica escénica nazi que se proponían exponer con pretensiones de objetividad, convirtiendo así la exposición en reproducción: el film informa sobre la fascinación en tanto se constituye en una de sus víctimas vivientes¹². El trabajo biográfico sobre el cual este documental se basó, el best-seller *Hitler*, de Fest¹³, había sido leído por Bergman y fue, como veremos, uno de los estímulos para la realización de *El huevo...*

Teniendo en cuenta este contexto, *El huevo...* difícilmente podría ser leída como ciencia ficción o su ubicación en el Berlín de los años 20 como solo un marco metafórico. Aquí nos detendremos brevemente en una de las referencias intertextuales contenidas en el film que consideramos especialmente sugerente para dar cuenta de la manera en que se posiciona en esta constelación de intervenciones. Nos interesa el modo en que *El huevo...* evoca dos personajes míticos de la cultura cinematográfica pre-hitleriana: el Mordkommissar Lohmann y el Dr. Mabuse. A través de la reinterpretación bergmaniana de estas figuras quizás sea posible recuperar la dimensión metafísica y metafórica de la película –dimensión que nos permite inscribirla dentro del proyecto estético-filosófico recién reseñado

12 “Este Film [el de Fest] se encuentra tan fascinado por su objeto, por su importancia, en la cual participa, que este objeto se adueña una y otra vez del film y se convierte en su secreto relator. Y ahí este fulano [Fest], arrogante y con una imprudencia criminal, ha considerado su propio lenguaje, testado ya en un best-seller, superior al lenguaje de las imágenes demagógicas, ha creído que podría mantener todo dentro de sus límites, como un Dios desde el Cielo.” Wenders, W., “That’s Entertainment: Hitler. Eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film «Hitler – eine Karriere»”, *Die Zeit*, nro. 33, 1977. Traducción propia. Para un análisis reciente del film de Fest en la misma dirección cf. Darmstädter, T., “Die Verwandlung der Barbarei in Kultur. Zur Rekonstruktion der nationalsozialistischen Verbrechen im historischen Gedächtnis”, en Werz, M., (edit.), *Antisemitismus und Gesellschaft. Zur Diskussion um Auschwitz, Kulturindustrie und Gewalt*, Neue Kritik, Frankfurt, 1995, pp. 115-140. A favor, por otra parte, se manifestaron importantes medios de comunicación (*Die Stern*, *Frankfurter Rundschau*, y *Der Spiegel*) y la *Filmbewertungsstelle Wiesbaden* (hoy *Deutsche Film- und Medienbewertung*, institución pública alemana dedicada a la valoración de películas de especial valor artístico, documental o histórico), que calificó a la obra con el puntaje máximo, “especialmente valiosa”, y dispuso que la asistencia a su proyección fuese gratuita los feriados y para jóvenes mayores de 12 años.

13 Fest, J., *Hitler*, Planeta, Buenos Aires, 2005.

a través de *Prisión-*, por un lado; sin descuidar, por otro lado, su carácter de apuesta estética, situada en un debate contemporáneo y relativa a la representación de las condiciones concretas, históricas y no metafísicas, que dieron lugar a la gestación del nazismo.

* * *

Bergman lee *Hitler*, de Fest, en el verano de 1974, poco después de su aparición en sueco. A principios de 1975 recoge un pasaje en su diario de trabajo. El pasaje no refiere al tema central del libro, la figura de Hitler, sino al clima social en que éste hizo sus primeras apariciones públicas. Bergman se interesa por el modo en que se concibe allí ese contexto y recoge la idea como un insumo central para *El huevo*...

«La inflación le daba a la realidad rasgos puramente grotescos y aplastó no sólo los motivos de la gente para apoyar el orden establecido sino también su sentimiento de lo duradero en general y los acostumbró a vivir en un ambiente de lo imposible. Fue el derrumbe de todo un mundo con sus conceptos, normas y moral. Los efectos fueron incalculables». Por eso esta película [*El huevo de la serpiente*] tiene que configurarse entre las sombras y la realidad de las sombras¹⁴.

En *Imágenes*, Bergman reproduce esta nota y explica que así fue como la Alemania de preguerra se le presentó como la ocasión perfecta para volver sobre un tema shakespeareano¹⁵ que siempre lo había atraído: la tensión entre caos y orden. En efecto, esta tensión atraviesa a *El huevo*... en dos direcciones: del viejo orden al caos, y de este al nuevo orden o al orden del caos.

El primer movimiento, el que se precipita hacia el derrumbe, se condensa bajo la figura de la inflación económica. La acelerada devaluación de la moneda, a la que hace mención la voz en off tanto al comienzo como hacia el final de la película, es la representación material de la licuación de todos los valores. Hasta la previsibilidad más elemental se fuga de la vida cotidiana: ni siquiera los trenes tie-

¹⁴ Bergman, I., *Imágenes*, op. cit., p. 296.

¹⁵ El título de la película es extraído de un parlamento del personaje Bruto de *Julio César*, de W. Shakespeare.

nen horario. “Imagínese, ¡Alemania sin horarios!”, suspira un desesperado inspector Bauer. Este contexto se pone bajo foco a través del modo en que lo enfrentan los protagonistas del film, Abel y Manuela, artistas de circo norteamericanos que han debido detener su gira en Berlín a causa de la lesión de Max, hermano de Abel y ex pareja de Manuela. La película cuenta la historia de los dos artistas durante la semana que sucede a la noche en que Max aparece muerto, aparentemente por suicidio. La respuesta de Manuela es: el show debe continuar. Sostiene sus dos trabajos como actriz de cabaret y prostituta. Se aferra a su optimismo refugiándose en los suburbios berlineses, llenos de colores, música y baile; un poco de glamour en la víspera del desastre. Su barrera defensiva, sin embargo, le impide comprender lo que la rodea: la identidad de su amante, el Dr. Vergéreus; la naturaleza de la enfermedad que la corroe; el peligro que se cierne sobre ella y Abel. Dos imágenes resumen su opción por el optimismo ingenuo. Cuando en el medio de la noche Abel se despierta para contarle sobre las inclinaciones sádicas del Dr. Vergéreus en la infancia, Manuela se tapa el rostro y finge estar dormida; más tarde, convaleciente por el envenenamiento al que es sometida secretamente, esboza media sonrisa y dice experimentar placer por los delirios que le provoca la fiebre. Por otra parte, Abel vaga por la ciudad en un permanente estado de ebriedad y con una actitud distante, siempre extranjera, frente a todo lo que lo rodea. Si bien en un comienzo esta actitud le permite creer que se encuentra a salvo, luego vemos cómo -a diferencia de lo que ocurre con Manuela- su ingenuidad se derrumba. Pero su reacción ante el derrumbe es huir o poner en acto la violencia que lo acorralla. La escena más significativa en este sentido es aquella en que, sin razón aparente, Abel rompe el escaparate de una panadería judía donde se lee su misma inicial y apellido (A. Rosenberg). Incluso luego de que -en una acción que duplica la ruptura del vidrio de la panadería- descubra qué se esconde detrás de los espejos de la casa-laboratorio donde los alojaba Vergéreus, nunca logrará abandonar el papel del testigo impotente.

El refugio en un mundo de ilusión, la parálisis, la agresividad y el deseo de pérdida de consciencia (sea a través de la fiebre, el sueño o la bebida) tienen su raíz común en una misma dimensión del caos: el miedo. Todos los personajes de *El huevo...* parecen estar

desfigurados por esta opresiva sensación. Si la película, a pesar de esto, no puede identificarse con un *thriller*, es porque el miedo no es aquí aquel asociado a la incertidumbre acerca del próximo ataque del asesino. Más bien se trata de una espesa atmósfera que enturbia todos los rostros y parece extenderse en todas las direcciones. Nuevamente es el inspector Bauer quien, en un extenso parlamento, expresa en palabras esta indeterminada “realidad de las sombras”: allí, “nada funciona a excepción del miedo”. Significativamente, este mismo personaje es el representante en el film del viejo orden en descomposición.

Bauer es el encargado de investigar la muerte de Max, acaecida junto con otras seis muertes en la misma zona residencial. En su segunda aparición, Bergman nos provee de una clave de interpretación de este personaje. Luego de interrogar informalmente a Abel, el inspector se disculpa un momento para escribir un informe a un colega que tiene a su cargo un caso “igualmente descabellado”. Se trata del Mordkommissar Lohmann. La mención remite a un personaje central de dos films alemanes del período de entreguerras: *M*, de 1931 y *El testamento del Dr. Mabuse*, de 1933¹⁶, ambos de Fritz Lang¹⁷. El personaje de Lang, a su vez, está inspirado en una figura pública de Weimar: Ernst Gennat, un detective estrella que alcanzó renombre internacional por el esclarecimiento de resonantes asesinatos seriales¹⁸, por sus aportes a la modernización del método de investigación criminal y por crear la así llamada sección “M” (Mordkommission), unidad independiente dedicada a homicidios dentro de la policía. Hasta fines de la República, Gennat fue el Sherlock Holmes de los alemanes; reconocido a la vez como un representante de

16 El Kommissar Lohmann aparece en dos películas más que no tendremos en cuenta aquí: el *remake* de *El testamento del Dr. Mabuse* (1962) de Werner Klingler y *Im Stahlnetz des Dr. Mabuse*, de Harald Reinl (1961).

17 La cita se realiza también a través del actor que interpreta al inspector Bauer, Gert Fröbe, que es el mismo que interpretó al Mordkommissar de la última película de la serie Mabuse hecha por Lang, *Los mil ojos del Dr. Mabuse*, de 1960.

18 Los casos de Haarmann y Kürten, entre ellos, los cuales también sirvieron de inspiración a Lang. Para un estudio minucioso sobre el contexto social y mediático de producción de *M*, cf. Kaes, A., “M” en White, R., (edit.) *Film Classics*, vol. 3, British Film Institute, Londres, 2002.

la racionalidad científica en el combate contra el mal, por su trato amable y justo con los delincuentes y por sus firmes convicciones republicanas¹⁹. Lang recupera estos rasgos de Gennat en Lohman, pero, especialmente en M, evita, a través de varias estrategias²⁰, la identificación del espectador con este personaje. En M Lohmann toma a su cargo el caso del asesino de niños empleando sofisticadas técnicas burocráticas y científicas de investigación, descubre al culpable (Beckert), lo lleva ante la ley y evita su linchamiento por parte de una turba enfurecida de mendigos, prostitutas y delincuentes. Pero en ese interin, algunos giros irónicos –como que los bandidos y no los policías científicos encuentren primero al criminal– suscitan la pregunta de hasta qué punto la ley y, más precisamente, su aparato de investigación penal, es un real y efectivo bastión en la lucha contra la verdadera amenaza social que la película pone en escena, amenaza de la cual la psicopatología individual de Beckert es sólo un punto de expresión. Si M no pierde actualidad es porque, entre otras cosas, trata acerca de cómo el miedo, la fascinación por el crimen, la instigación paranoide por parte los medios de comunicación, el sadismo y la necesidad de encontrar un culpable, pueden convertir a una ciudad en un territorio de amenaza ubicua, y a la sociedad en una masa movilizada contra el enemigo interior. Si la masa movilizada, y no Beckert, es la verdadera figura del mal en M (“m” también de masa), entonces el modo en que es presentado Lohmann no sólo acusa la impotencia de la institución republicana que representa, a pesar de su aparente triunfo, sino también el modo en que ésta se

19 Sobre Gennat: Stürickow, R., *Der Kommissar vom Alexanderplatz*, Das neue Berlin, Berlin, 1998.

20 En su análisis del film, Kaes señala alguna de estas estrategias: tomas claves desfavorables del cuerpo de Lohmann; el hecho de que, desde el punto de vista narrativo, el espectador no esté situado detrás de sus pasos, sino que se le permita adelantarse, saber más que él y juzgar así a la distancia sus fallencias; el hecho de que la escena de la sentencia, que coronaría el triunfo de la justicia, se abrevie hasta lo mínimo, dejando fuera el pronunciamiento del fallo; y, por último, la escena final en la que tres madres enlutadas, no sólo se lamentan porque el proceso penal no resulta una reparación suficiente para la pérdida de sus niños, sino que hacen un llamado, con sus conmovedores rostros dirigidos directo al espectador, a sostener la permanente vigilancia. Cf. Kaes, A., “M”, *op. cit.*

encuentra irremediablemente envuelta en un nuevo peligroso sistema de control social²¹.

El inspector de *El huevo...* es un eco de esta figura, real y ficticia, del detective ilustrado y bonachón. Bauer también es un creyente convencido de la democracia. Representa la racionalidad y la justicia, o al menos, lo que queda de la tambaleante institucionalidad de Weimar. Pero la consciencia de esta inestabilidad lo convierte en una versión descolorida de Lohmann-Gennat. Mientras que a estos los distinguía su afabilidad en el trato hasta con los más ruines criminales, Bauer, por su parte, se presenta manifiestamente fastidiado e indiferente frente a su interrogado, el asustado Abel, en la escena inicial. Si bien lo mueve el mismo afán de defender el orden que inspiraba a sus colegas (de nuevo, el real y el ficticio), su pretensión se sabe de antemano estrangulada. Esta languidez del brazo de la ley es subrayada por el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en *M* y en el *Dr. Mabuse*, en *El huevo...* el mano a mano entre el inspector y el villano ya no se encuentra en primer plano. No seguimos los pasos

21 Si bien la actuación policial en *M* se presenta en contraste con la persecución por parte de la banda organizada, el contrapunto da una idea de en qué medida ambos bandos convergen, aunque de distintas maneras, en un mismo fenómeno: la movilización de la ciudad a través del miedo. La policía intenta sostener su modo de persecución racional como opuesta a la persecución social. Cuando un colega le sugiere a Lohmann que solicite la cooperación del público, este responde (como anticipándose a la irracionalidad de la masa ávida de reconocimiento mediático y poseída por el delirio paranoico) que, de sólo pensarlo, le vienen náuseas. Sin embargo, sus intentos de determinar científicamente por marcas visibles y unívocas el rostro del criminal participan del mismo afán paranoico de identificación del enemigo. De este modo se instala la pregunta sobre hasta qué punto el germen de la lógica persecutoria basada en “marcas naturales” en los cuerpos perseguidos de la que se valieron las políticas represivas nazis, no se encontraba ya contenida en la política criminal de Weimar. Esta sugerencia sobre una posible continuidad entre la política criminal de Weimar y el nazismo que es posible extraer de “*M*”, ha sido desarrollada como tesis historiográfica en Wagner, P., *Volks-gemeinschaft ohne Verbrecher*, Wallstein, Hamburgo, 1996. Sobre la relación entre *M* y el nuevo régimen de visibilidad del crimen que había conquistado a Weimar cf. Herzog, T., “Tracking Criminals”, en *Crime stories. Criminalist fantasy and the culture of crisis in the Weimar Germany*, Berghahn Books, Estados Unidos, 2009.

que llevan a Bauer al esclarecimiento el crimen y tampoco vemos una sociedad entera tomada por la previsión del nuevo ataque y la identificación del asesino. El séptuplo crimen es un telón de fondo que casi nadie nota, a excepción de Abel, quien parece estar demasiado perdido en la bebida y la confusión como para asumir el papel del inquisidor (algo que sólo hace brevemente y con pocos resultados, al final del film). De este modo, la figura de Bauer es un tanto fantasmal, una especie de evocación irónica de aquellas otras figuras. Luego del segundo interrogatorio a Abel, fundamental desde el punto de vista narrativo (ya que allí presenta el caso criminal, hace la alusión a Lohmann y dice el significativo parlamento que hemos citado sobre la imprevisibilidad y el temor), Bauer sólo vuelve al final del film, para atrapar al asesino y restituir, según sus palabras, “un poco de orden”. Descubierto el malhechor, el inspector retoma su función paternal: le da a Abel un pasaje y un nuevo empleo, una vuelta a la vida segura. Pero su victoria es débil. Abel escapa a la escolta policial que le había sido asignada para asegurar su salida de la ciudad del caos, incapaz de aceptar esta restitución a la normalidad que se le ofrece. Como en *M*, pero esta vez de manera más acentuada, la ley de la Weimar ilustrada fracasa, a pesar de su aparente triunfo.

Esta dirección, del orden al caos -donde el orden es apenas un resplandor que se extingue-, se superpone con otra: del caos al nuevo orden, un orden que se vislumbra en el horizonte y cuyo representante es el Dr. Vergérus. Si Bauer evoca a Lohmann, Vergérus, por su parte, recuerda menos al asesino de niños (un gordinflón de aspecto aniñado, atormentado por sus propios impulsos, torpe y bastante poco astuto) que a otro de los enemigos acérrimos del Herr Kommissar de Lang: el Dr. Mabuse²². Bergman recrea en Vergérus varios rasgos de este personaje: grandes recursos económicos, un

22 Lohmann enfrenta a este siniestro médico en *El testamento del Dr. Mabuse*, finalizada apenas dos años después de *M*, en 1933. Es también precisamente en este segundo capítulo de la saga Mabuse en donde Lang identifica de manera más explícita al médico loco con la amenaza del nazismo y las aspiraciones tiránicas de Hitler. De modo similar al Kommissar Lohmann, pero de manera más acentuada, Mabuse ha tenido una vida y un protagonismo que excedieron a la producción de Lang. Originalmente creado por Norbert Jacques en su novela *Dr. Mabuse, der Spieler*, y popularizado través de Lang, Mabuse no sólo reaparece en 6 films de distintos directores durante los años

aparato burocrático a su disposición, capacidad de estar en todas partes, de ver sin ser visto, identificación con la ciencia y con la institución total del hospital-laboratorio (tanto Vergérus, como Mabuse y su antepasado cinematográfico, el Dr. Caligari, son directores de una clínica, la cual es uno de los escenarios claves de la película). Si bien de esta manera Vergérus reedita la síntesis característicamente mabuseana de racionalidad científica y barbarie criminal, posee también algunos rasgos propios que lo hacen más cercano a Mengele y menos a los monstruos del imaginario romántico que evocan Mabuse y Caligari²³.

En llamativo contraste con estos dos geniales dementes, Vergérus no tiene pretensiones de encarnar él mismo una posición de dominio²⁴. Bergman señala con esto algo que quizás sólo la visión retrospectiva le permite reconocer: no es esa pasión tiránica por excelencia, la ambición de poder, aquello que motoriza la lógica totalitaria. Vergérus se reconoce como una prescindible instancia de un proceso mayor, un “desarrollo necesario y lógico”, cuyo rostro último no es el de un hombre, sino el de la propia historia. Está convenido, como los jerarcas nazis, de la superfluidad de la vida, igual de la propia que de las demás²⁵. Desde esta perspectiva, también el proyecto científico se reconfigura. Vergérus no se propone tanto someter a la población bajo el dominio del terror (lo que pretendían Mabuse y

60, sino que también deviene un personaje recurrente en producciones de la cultura popular alemana.

23 Cf. Kracauer, S., “El período de pos guerra (1918-1924)”, en *De Caligari a Hitler*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961, pp. 51-154.

24 Al principio de *El testamento...* se menciona que las últimas palabras de Mabuse antes de perder la razón habían sido: “Yo soy el Estado”. Según ha subrayado Kracauer, Caligari, aunque de manera más ambivalente, representa también la autoridad estatal tiránica. Cf. Kracauer, S., “Caligari”, en *op. cit.*, pp. 74-92.

25 Según señala Arendt, la superfluidad de lo humano es una característica central del totalitarismo: “podemos decir que el mal radical ha emergido en relación con un sistema en el que todos los hombres se han tornado superfluos. Los manipuladores de este sistema creen en su propia superfluidad tanto como en la de los demás, y los asesinos totalitarios son los más peligrosos de todos porque no se preocupan de que ellos mismos resulten quedar vivos o muertos, si incluso vivieron o nunca existieron”, *Los orígenes del totalitarismo*, Planeta Agostini, España, 1994, p. 557.

Caligari) como, en última instancia, crear un hombre nuevo: “lidiamos con la forma básica y luego la moldeamos”, explica en la escena final. A diferencia de los films de Lang, el terror aquí aparece como el punto cúlmine de la descomposición del viejo orden, la disgregación caótica de sus elementos que permite preparar a la población como materia prima adecuada a la tarea recreacionista. Los experimentos secretos de la Clínica Santa Ana se corresponden con la fase preliminar de este proyecto.

En los campos de concentración nazis se llevaron a cabo experimentos con internados que tenían por objetivo obtener conocimientos de aplicación técnica posterior de diverso tipo. Los experimentos debían servir, sea en el ámbito bélico (para el desarrollo de métodos de supervivencia en el frente, de productos farmacéuticos o de intervenciones quirúrgicas) sea al proyecto eugenésico (como los experimentos sobre esterilización y sobre características raciales). Aunque el espectador no pueda evitar pensar en ellos al final de la película, los experimentos de Vergéus no cuadran en estas categorías²⁶. Su objetivo no parece poder comprenderse por ninguna utilidad específica. Más bien, se dirigen a operar una especie de “vivisección” de las experiencias más elementales que conforman nuestra humanidad. Someten a descomposición el deseo maternal de proteger a un niño, la alegría que lleva a un joven a abrazar la vida, el vínculo amoroso entre dos personas. Esta inspección destructiva, que pertenece a la instancia de “lidiar con la forma básica”, se propone reducir a las personas a un manojo de posibilidades. En este sentido, el espíritu de las prácticas que se llevan a cabo en la Clínica, aún cuando no su radicalidad, más que los experimentos científicos nazis con humanos, parecen preanunciar la lógica misma que animaba a los campos. En palabras de Arendt: “Los campos de concentración y exterminio de los regímenes totalitarios sirven como laboratorios en

26 Sobre la categorización de los distintos experimentos cf. United States Holocaust Memorial Museum, “Nazi medical experiments”, Holocaust Encyclopedia, en <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005143>, consultado el 10/07/14.

los que se pone a prueba la creencia fundamental del totalitarismo de que todo es posible”²⁷.

Así, el “ambiente de lo imposible”, donde “lo único que funciona es el miedo”, es el antecesor necesario de ese principio de ordenación que reconfigura la realidad en la Clínica Santa Anta: el de la pura posibilidad. En una segunda fase, históricamente aún no realizada y en la ficción anunciada por Vergérus para un futuro no muy lejano, la ciencia se encargaría de retorcer ese manojito de puras posibilidades para producir una humanidad enteramente nueva²⁸.

Hemos señalado que Bergman acentúa en Bauer aquel fracaso a pesar del triunfo que se puede reconocer en la figura, entre heroica y bufonesca, de Lohmann. Una vez más, este modo de citar a Lang se puede observar en el fin de Vergérus. El asesino de niños de M es juzgado al final de la película (primero por el tribunal de criminales y mendigos, luego por el tribunal legal); el títere de Mabuse, el Dr. Baum, es derrotado gracias no sólo al incansable Kommissar, sino también al audaz amor de uno de sus subordinados y su novia. El Dr. Vergérus, en cambio, muere por mano propia y sin juicio. Además, a diferencia de Caligari y Mabuse, no termina por enloquecer. Se suicida con frialdad, observando calculadamente el proceso como si fuese un experimento más. Así, la ironía del triunfo del inspector se hace más palmaria, la insignificancia de la derrota del doctor, más evidente.

Bergman no sólo retoma los personajes y la estructura del estilo policial de los films de Lang; recupera algo de la estrategia narrativa más general que, creo, es una de las apuestas más sugerentes de M.

27 Arendt, H., *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., p. 533. Con esta frase Arendt abre el apartado “Dominación total” en donde mostrará de qué manera la lógica totalitaria se asienta en la destrucción de las dimensiones elementales de la humanidad: la jurídica, la moral y el sentido de la identidad individual.

28 De nuevo, Arendt da una descripción ajustada de este proyecto: “Los campos de concentración son los laboratorios donde se prueban los cambios en la naturaleza humana... Lo que está en juego es la naturaleza humana como tal, y aunque parezca que estos experimentos no lograron modificar al hombre, sino sólo destruirle... es preciso tener en cuenta las necesarias limitaciones de una experiencia que requiere un control global para mostrar resultados concluyentes” Arendt, H., *ídem.*, p. 556.

A través del enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas, M remite a un tercero: la ciudad misma es lo que se pone en primer plano. Del mismo modo, Vergérus no es el radiante foco del mal, y el triunfo de Bauer no nos deja tranquilos porque sabemos que el peligro se incuba en esa sociedad lo suficientemente amedrentada y precarizada como para acoger en su seno un laboratorio del horror²⁹. En la representación de los orígenes del totalitarismo Vergérus es una pieza tan importante como sus contrapartes: la resignada e ingenua pretensión de continuidad (Bauer); la apatía, la parálisis y la huida (Manuela, Abel). De este modo, Bergman parece reaccionar a la fascinación rayana en la apología respecto de la figura de Hitler que anima en gran parte a la *Hitlerwelle*. El *Führer* es, sin duda, una sombra presente del comienzo al final del film, pero no es, propiamente, el huevo de la serpiente, ni la serpiente misma³⁰. Bergman se sitúa así en el seno de un debate contemporáneo y toma posición del lado de quienes se proponen comprender el mal conjurando el peligro que, como señaló Wenders, acecha a todo intento de su representación: su reafirmación. Bergman responde a este peligro opacando con sutileza el brillo del rostro que debería representarlo. Su apuesta se dirige, en cambio, a captar estéticamente algunos aspectos centrales de la compleja trama social en que fue posible el dominio totalitario.

* * *

Para finalizar, volvamos brevemente al Bergman metafísico. Si esta película puede ser considerada una variación de aquel motivo de un infierno en la tierra, diríamos que trata acerca de aquel infierno singular que se desata cuando la falta de todas las referencias da lugar a un delirio autopoiético; el nazismo sería la realización histó-

29 Bergman señala en varias ocasiones que la ciudad es un tema central de *El huevo...* Cf. Bergman, I., *The magic lantern*, op. cit., p. 131.

30 Hitler aparece mencionado tres veces, de tres modos distintos, a lo largo de la película: como demasiado débil frente a la fuerza de la democracia alemana (según Bauer, al final), como un salvador (según el ayudante de Vergérus) y como un individuo insignificante que la necesidad histórica arrastrará, cual hoja marchita (según Vergérus). La película no subraya ninguna de estas representaciones y deja que la figura de Hitler, por decirlo así, se muestre a través de sus diversos reflejos en estos personajes.

rica de este delirio devenido proyecto histórico. Esta, sin embargo, no es la única posibilidad que esconde la ciudad-huevo.

Como dijimos más arriba, retomando a Kalin, cuando se trata de meditar sobre la condición moderna, Bergman prefiere trazar una cartografía más que señalar un camino. Así, decíamos, la multiplicidad de las “localizaciones” que el director recorre con este espíritu explorador puede ser interpretada como un mapa de posibilidades, con sus encrucijadas y bifurcaciones. Al interior de *El huevo...* destella brevemente una bifurcación de esa clase. Se trata de la escena en la que Manuela acude en busca de ayuda a la iglesia. La mujer está desesperada, no soporta la culpa y el miedo. Igual que el inspector cuando encuentra por primera vez a Abel, el cura en funciones se muestra indolente y la atiende con notable impaciencia. Frente a la confesión de Manuela, sin embargo, cambia de actitud. Pero contrariamente a lo esperado, renuncia a dar la esperada palabra redentora; se niega a hablar en nombre de un Dios demasiado lejano que, afirma, ya no escucha nuestras plegarias. A la pregunta “¿Existe un perdón?”, responde que sólo nos queda el modesto perdón que puede dar un ser humano a otro. Esta es quizás la única escena en toda la película en donde asistimos a una correspondencia entre dos personas. De rodillas, el cura confiesa con una honestidad conmovedora su arrepentimiento por la indiferencia que había mostrado minutos antes y le pide a la mortificada confesante su perdón. Ella lo perdona y, si bien no conseguirá redimir su culpa, no se despojará de su miedo y soledad, por ese instante, acaso haya visto atendida su necesidad de un poco de ternura (esa necesidad que la arroja a los brazos del científico). Aquí se conjugan, en un instante único, la desolación de dos seres que se saben solos y un auténtico encuentro. En esta escena, se hace visible la superposición de las dos dimensiones de la película de las que hablamos más arriba. La meditación en torno a la quiebra del orden por el caos, situada en Weimar, contiene la preocupación, metafísica y recurrente en la obra de Bergman, por el tipo de salvación que es posible en un mundo gobernado por el diablo. La repuesta bergmaniana, recurrente también, es que, si alguna salvación es posible, será terrena; derrotado o muerto Dios, lo que nos

queda es el frágil lazo que nos une los unos a los otros³¹. En *El huevo...* esta tesis, cuya validez excede a la reflexión sobre el nazismo y concierne a todos aquellos lugares en donde el temor, la precariedad material y la falta de referencias pueden reeditar una nueva Weimar, se expresa a través de la escena de la iglesia. Aquí hay un pequeño instante de lo que Kalin llama “música en la oscuridad”. Una débil melodía que resuena en el corazón del infierno: de ese infierno histórico y singular, que fue el nazismo, dentro de ese otro infierno, cartografiado por Bergman, vasto, nunca enteramente explorado y, al fin de cuentas, no exento de algunos recovecos hermosos.

31 Bergman señala que este mismo motivo de la salvación terrena a partir de los lazos humanos es tema central de otros films como la trilogía compuesta por *El silencio*, *Como en un espejo* (también conocida como *Detrás de un vidrio oscuro*) y *Los comulgantes* (también conocida como *Luz de invierno*). En relación a escenas centrales de estos tres films, Bergman señala: “No somos salvados por Dios, sino por el amor. Eso es todo lo que podemos esperar... Lo que más importa en la vida es ser capaz de comunicarse con otro humano”. Bergman, I., “Ingmar Bergman Interview”, *Playboy Magazine*, nro. 6, 1964. Traducción propia.



Naufragio sin espectador. Notas sobre *La cinta blanca*, de Michael Haneke

Por Carlos Balzi

Auschwitz me pareció una exacerbación de las mismas virtudes para las cuales me educaron desde la infancia.

I. Kérstesz

Comprender el significado de un hecho histórico, en particular de uno de tal trascendencia como el auge de los totalitarismos hacia mediados del siglo XX, es una empresa de una complejidad desafiante: siete décadas después, aún lo estamos intentando¹. La notable dificultad del asunto, así como la urgencia de su solución, deberían servir como invitación para la colaboración entre todos aquellos cuyo saber específico pueda aportar al objetivo. La filosofía, la historia, la sociología y la psicología han sido convocadas desde el inicio; pero también las artes han intervenido. A través de una humilde interpretación de una de las películas más inquietantes que sobre “uno de los acontecimientos centrales de nuestro siglo”² he podido ver, estas páginas quieren comenzar a desandar el camino de la respuesta a la pregunta sobre lo que puede el cine enseñarnos para el trabajo de su desciframiento.

La película en cuestión es *La cinta blanca*³, escrita y dirigida por Michael Haneke, estrenada en 2009 y multipremiada desde en-

1 Además del clásico estudio de Hannah Arendt citado en la próxima nota, de la inmensa bibliografía sobre el totalitarismo pueden reseñarse Žižek, S., ¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal) uso de una noción, Pre-textos, Valencia, 2002; Aron, R., Democracia y totalitarismo, Seix Barral, Barcelona, 1968; Lefort, C., La invención democrática. Los límites de la dominación totalitaria, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.

2 Arendt, H., Los orígenes del totalitarismo, Madrid, Taurus, 1998, p. 4.

3 **Título original:** *Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte*. **País y año de producción:** Alemania, 2009. **Guión:** Michael Haneke. **Música:** varios. **Fotografía:** Christian Berger. **Reparto:** Susanne Lothar, Ulrich Tukur, Leo-

tonces⁴. Para entonces, Haneke había filmado ya más de una decena de películas en cuatro países y en tres idiomas, en cada una de las cuales –de una austeridad y rigor formales a contramano de buena parte de la producción contemporánea⁵– abordó distintos aspectos problemáticos de la realidad de la Europa contemporánea. Nunca antes, sin embargo, había su cine viajado al pasado⁶, aun cuando su espectro fuera sensible en el problemático presente (como la persistencia de las atrocidades francesas en Argelia ronda a la pareja protagonista de *Caché*). Ahora, no significa necesariamente lo mismo viajar al pasado que hacer una película histórica. Las páginas que siguen intentarán razonar porqué *La cinta blanca* no debe pensarse según la última categoría, atendiendo al significado de algunas elecciones formales de Haneke y a su potencial contribución a la empresa de comprender lo que sucedió.

Distancia y extrañamiento

Trato de buscar la verdad. Hay muchas verdades. Es cuestión del punto de vista lo que determina la verdad que buscas, lo que quieres y lo que rechazas.

M. Haneke

nard Proxauf, Burghart Klaußner, Josef Bierbichler, Steffi Kühnert, Michael Schenk, Janina Fautz, Michael Kranz, Marisa Growaldt. **Productora:** Coproducción Alemania-Austria-Francia; Les Films du Losange / Wega Film / X-Filme Creative Pool. **Duración:** 145 min. **Ficción.**

4 Fue ganadora, entre otros premios, de la Palma de Oro del Festival de Cannes del Premio del Cine Europeo y del Globo de Oro a la Mejor Película de habla no inglesa.

5 Roy Grundmann describe este rasgo del cine de Haneke como su “anacronismo” en “Haneke’s anachronism”, en Grundmann, R. (edit.), *A Companion to Michael Haneke*, Wiley&Blackwell, Oxford, 2010, pp. 1-49.

6 En rigor de verdad, esta afirmación sólo vale estrictamente con respecto a sus trabajos para la pantalla grande, ya que adaptó, para la televisión, dos obras literarias modernistas cuyas tramas se sitúan en un pasado más o menos lejano: *La rebelión*, de 1992, y *El castillo*, de 1997. Sobre su acercamiento al modernismo y las estrategias formales de *La cinta blanca* escribimos más adelante.

Las opciones formales sobre las que propongo pensar son tres, pero como entiendo que su elección responde a una inquietud derivada de una fuente única, quizás convenga decir algo sobre ella al comienzo. La película está marcada desde su apertura por un distanciamiento voluntario respecto a los hechos narrados, rehuyendo la tentación de la transparencia en pos de una compleja e incómoda complicidad con el espectador, a quien se le advierte desde las primeras palabras –que preceden a las imágenes– que olvide toda esperanza de continuar con la receptividad pasiva a la que está habituado: sin su colaboración, la película estará incompleta. Veremos qué puede suceder cuando ella se produce.

Este contrato de colaboración entre el autor y el espectador tiene algunos antecedentes ilustres de los que Haneke es consciente, algo que puede colegirse, en primer lugar, de la coincidencia del tiempo en que se sitúa la trama (con los matices que veremos en breve) y el de las teorías que crearon el recurso en cuestión. A comienzos del pasado siglo XX, Víktor Shklovsky y los formalistas rusos, así como Bertolt Brecht en Alemania, analizaron y propusieron formas de pensamiento y creación artística que ponían el foco en desnaturalizar la obra artística –sustraer su pretensión de verosimilitud “naturalista”–, de manera de distanciar emocionalmente al espectador de las peripecias de los personajes, comprometiendo, a cambio, su intelecto: si la obra de arte se presenta como tal, como objeto artificial sin vínculos evidentes con ningún referente fuera de sí mismo, la comprensión de su significado es librada a la intelección de cada uno de los espectadores y no necesita de, ni aspira a la unanimidad en ese juicio. Por el contrario, la voluntaria introducción de dificultades en el producto artístico alienta antes la multiplicación de puntos de vista que su coincidencia⁷. Brecht, en particular, con su “efecto de

7 La estrategia de dificultar voluntariamente la comprensión del sentido de la obra de arte es incluida por Víktor Shklovski en su definición del “extrañamiento”: “El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de „extrañar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante.”

distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*), propuso evidenciar el carácter artificial de la obra de arte con el fin de evitar la identificación de los espectadores con los personajes y así evitar que se produjera la catarsis: nada debe ser resuelto, todo debe resonar en la conciencia después de la representación. Para lograrlo utilizaba, entre otros recursos, la introducción de interrupciones y digresiones que rompan la transparencia de la narración. De este modo, escribió:

El público se mantendrá así consciente de que está presenciando teatro y no un episodio de la vida real, por natural y vívido que sea el trabajo de los actores. La ilusión de estar viendo un trozo de vida real en el escenario sólo es buena para las piezas en las cuales el público se limita a vivir los sucesos, sin pensar demasiado; es decir, aquellas en las que le basta con pensar lo que piensan los personajes que se mueven en escena⁸.

En breve veremos algunas manifestaciones de estas perspectivas críticas en *La cinta blanca*. Quisiera señalar, antes, que difícilmente pueda pensarse como una casualidad la coincidencia de la imprecisa temporalidad del film, que sólo hacia el final se refiere un tanto oblicuamente al inicio de la Primera Guerra Mundial, la época de aparición de las nociones de distanciamiento y extrañamiento⁹; los textos fundamentales que abrieron esta novedosa perspectiva se publicaron, también, por entonces. Hasta aquí, podría suponerse una casual coincidencia. Pero como sabemos que Haneke se inspiró más de una vez en obras literarias del período para algunos de sus primeros films, podemos ya desechar tal hipótesis: en *La rebelión*, de 1992, adaptó la novela homónima que Joseph Roth publicó en 1924, mientras que hizo lo propio en 1999 con *El castillo*, la obra de Kafka publicada póstumamente en 1926. La época modernista fue objeto

8 Brecht, B., *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 221.

9 También Freud, si bien desde una perspectiva analítica y no normativa, desarrolló contemporáneamente las implicaciones de una noción que se podría sumar a esta familia conceptual: la de lo *unheimlich*, término de difícil traducción que suele verse al castellano como “lo ominoso” o “lo siniestro familiar”, la intromisión de alguna anomalía incomprensible en un contexto cotidiano. Cf. Freud, S., “Lo ominoso”, en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires-Madrid, 1979, pp. 217-251.

de una constante atención para Haneke, al menos en las dos últimas décadas. Es razonable, así, describir su particular aplicación de las enseñanzas de ese período para representar una historia allí mismo situada como una operación plenamente consciente.

Ahora bien, una cosa es constatar una sutil estrategia historicista en la película, y otra diferente y más compleja, develar su sentido: ¿por qué contar un cuento modernista con herramientas modernistas como esas? Pero, antes, ¿cuáles son esas estrategias?

Tácticas y estrategias de la distancia

Como anticipé al comienzo del trabajo, son tres las apuestas formales sobre las que quiero detenerme, para después arriesgar una hipótesis sobre su significado: la desconcertante posición epistémica del narrador, los elementos de género en la trama y la utilización del blanco y negro.

El narrador ignorante

Sobre un plano completamente negro, escuchamos la voz de alguien que puede ser un anciano advirtiéndolo: “No sé si todo es completamente cierto, algunos acontecimientos todavía permanecen en el misterio”. Las primeras palabras de la película entrañan ya una serie de enigmas previos a los que se sucederán en la trama. ¿Quién es el narrador y desde qué presente recuerda este pasado? Poco a poco llegaremos a identificarlo con el maestro que, recién llegado al pueblo, asiste a los ominosos acontecimientos, pero nunca nos será revelada su temporalidad. Por eso, no podremos tener certeza de qué es aquello que “sucedió en su país” más tarde, y que la solución de los enigmas de su relato ayudaría a comprender. Ahora bien, sobre el tiempo en que escribe podemos rechazar una hipótesis que surge espontáneamente: la voz que cuenta no lo hace desde nuestro presente, pues dado que el maestro tenía poco más de veinte años cuando todo sucedió, es biológicamente imposible su supervivencia hasta hoy, un siglo más tarde. Así, cada espectador es obligado a fijar la fecha de la narración de acuerdo a qué sucesos identifique como aquellos a ser explicados mediante la resolución de los misterios.

Pero un segundo distanciamiento es aún más transparente: el narrador no sabe si lo que va a contar sucedió realmente, o si se trata de habladurías, de conocimiento “de oídas”¹⁰. Si ni siquiera nuestro único testigo está, en su nebuloso presente, seguro de lo que va a contarnos, ¿qué puede esperarse de nosotros, testigos sólo de un testimonio confesamente poco fiable? Con claridad, la respuesta debería apuntar que precisamente porque los hechos se nos escapan, lo que se nos exige es el compromiso de nuestro intelecto, que no se alimenta sólo de hechos. Pero la distancia es aún mayor si contamos con que la fuente de la inseguridad del testimonio del maestro no brota sólo, como podría colegirse de sus primeras palabras, de la distancia que lo separa de ese pasado y que habría afectado a su memoria de los hechos, sino también de la opacidad de los propios hechos, ocurridos fuera de su vista, bien en los oscuros bosques que rodean al pueblo, bien en los claustros inaccesibles que son sus casas. En ese sentido, hay una escena que funciona como cifra del secreto y que, al mismo tiempo, alerta sobre un devenir sintomático en la mirada de la cámara de Haneke con el paso del tiempo.

La escena está casi al final de la película, cuando la desaparición de la sufriente asistenta del médico enfrenta a los pobladores con la inquietud por el destino de su hijo discapacitado: la respuesta de su casa, con las puertas y ventanas tapiadas, es sólo el silencio. Y la referencia a esa cripta de la verdad – o no – nos recuerda que en las películas de Haneke la meditación sobre la violencia se ha ido progresivamente sutilizando y esquivando los golpes de efecto, algo que campeaba en películas como *Funny games* (1997)¹¹. En ese sentido, el recurso al fuera de campo es modélico: una puerta abierta nos permite observar cómo lavan el cadáver de la campesina muerta en el aserradero, pero sólo aparecen las piernas desnudas. El dolor del marido, que entra en la habitación y se sitúa en la cabecera de la

10 Baruch de Spinoza llamaba así al más bajo y menos confiable de los modos de percepción al alcance del ser humano: “la percepción que tenemos de oídas o por algún otro signo fijado arbitrariamente”. Spinoza, B., *Tratado de la reforma del entendimiento*, Colihue, Buenos Aires, 2008, p. 27.

11 Si bien en *Funny games* la violencia visual era efectivamente más cruda, también allí Haneke disipaba su efecto por medio de técnicas de distanciamiento: por recordar una, la presencia de un control remoto que permitía retroceder los hechos y modificarlos.

cama, también queda fuera de campo. El brutal castigo aplicado por el pastor luterano a dos de sus hijos tampoco genera un plano. Sólo se ve al chico acudir al despacho de su padre para buscar la fusta. Después de recorrer el pasillo, el chico cierra la puerta y se escuchan los gritos. Si en *Caché* (2005) todavía se nos somete al suicidio de la víctima, en *La cinta blanca* todo ocurre detrás de unas paredes de una discreción aterradora. La casa cerrada de la amante del médico es, entonces, un símbolo poderoso de esa voluntad de someternos al pensamiento negándonos la palmaria vulgaridad de la evidencia sensorial. La clave que buscamos está en nuestra inteligencia cómplice con la historia.

Cinta blanca sobre negro

El recurso al blanco y negro en tiempos del hiperrealismo coloreado no parece precisar explicación, pero sólo porque una larga serie de películas nos ha acostumbrado a ignorar lo obvio: que vemos en colores. ¿Por qué, entonces, privarnos de la posibilidad de representar la historia de la manera más cercana a nuestra percepción? A esta pregunta de un entrevistador, Haneke respondió:

Todas las imágenes que nos han llegado de finales del XIX y de principios del XX son en blanco y negro. Ya existían los medios de comunicación (fotografías, periódicos). Sin embargo, en lo que se refiere al siglo XVIII, por ejemplo, tenemos una percepción en color por los cuadros y las películas que hemos visto. Además, me gusta mucho el blanco y negro, y no quise dejar pasar la oportunidad. También me permitía, al igual que la utilización de un narrador, crear cierto distanciamiento. Lo importante es encontrar una representación adecuada para el tema¹².

Es el propio Haneke, así, quien describe esta elección como un recurso de distanciamiento. Ahora bien, ¿se puede forzar la interpretación para encontrar algo más en ella?

No puedo resistir la tentación de dejar una observación seguramente obvia. Estamos frente a un cuento perversamente moral, y si

12 Lemercier, F., "Entrevista con Michael Haneke", cito de <http://www.golem.es/lacintablanca/michael-haneke.php>, consultado el 14/08/2014.

hay algún ámbito de la existencia humana que se ha organizado en términos estrictamente dualistas, ha sido sin duda el moral: lo blanco –la cinta blanca– y lo negro funcionarían como plana metáfora de lo bueno y lo malo. Pero, claro, la irónica distancia del discurso fílmico de Haneke vuelve la sencillez estética y moral un recurso casi humorístico.

En cualquier caso, la primera razón para el uso del blanco y negro es ajustar la forma a lo que se quiere contar. Fidelidad y distanciamiento entonces, dos conceptos que parecen conformar un *oxímoron*: si se es fiel, uno se acerca a la realidad; si uno se distancia, deja de ser fiel. Hipótesis para disolver el nudo: esta elección formal es una trampa para quienes prefieren el alivio que supone la distancia temporal y reducir lo representado a un intento de explicación de un fenómeno histórico, en este caso el origen del totalitarismo. Frente a eso, la distancia implicada por el narrador: lo que estamos viendo no es todo lo que Haneke quiere que veamos. La cinta blanca en el brazo de los hijos del pastor es la misma que, proteica, viste los cuerpos y las mentes de los jóvenes hoy y ayer.

De géneros

Algo muy parecido se puede pensar respecto a los elementos de género, en este caso, de *thriller* o incluso policial *noir*. Quien muerda este anzuelo, se preguntará por qué no se resuelve abiertamente el misterio de los autores de estos crímenes de la calle Haneke, replicando en cierto modo lo que le sucedía a quienes se esforzaban por develar el misterio de los videos de *Caché*. Pero haber revelado a los autores hubiera conspirado, otra vez, contra la universalidad de la experiencia cinematográfica que Haneke pretende construir. Además, los indicios son lo suficientemente fuertes como para señalar a un grupo definido como el responsable: pero como no lo sabremos con certeza al llegar el final, la duda seguirá operando tras la proyección y las preguntas irán ganando densidad con el tiempo. En realidad, secretamente son dos géneros los que se entrecruzan y se pervierten en la película.

En la superficie, es un filme donde hay un misterio a develar, expectativa que resulta decepcionada cuando el final llega; pero, por debajo, también es un *Bildungsroman*, la historia de la formación de una personalidad. La historia está narrada por el maestro en un futuro indeterminado, imposible de precisar: la única certeza que su voz nos brinda es la de que él ya no es el mismo tras haber atravesado como actor y testigo esta historia, a diferencia, aparentemente, de los demás protagonistas, a quienes el comienzo de la Primera Guerra Mundial liberó de la amenaza de examinarse, trasladando al exterior el foco de la atención. Quizás haya ahí algo así como una tesis histórica. Ahora bien, las primeras palabras del narrador transmiten su esperanza de que aclarar lo que sucedió contribuirá a entender los acontecimientos vividos por Alemania más tarde. ¿A qué acontecimientos se refiere? La sincronía entre la edad que hubieran tenido los niños en el auge del nazismo –podrían haber formado parte de las grondonianas “juventudes hitleristas”– parece dar la respuesta. Sin embargo, dado que Haneke nos sustrae la datación del presente desde el cual habla el narrador, también podría estar refiriéndose a algo mucho más inespecífico, incluido –forzando un poco las expectativas biológicas– nuestro propio presente. Ahora bien, ¿en qué consiste su *novela de aprendizaje*? Una de las últimas escenas de la película da, creo, la respuesta: cuando el maestro le revela sus sospechas al pastor, a lo que éste, contra (imaginamos) su expectativa, lo acusa a su vez de perverso y degenerado, amenazándolo incluso con denunciarlo (algo que sabremos que no sucederá). El ingenuo y bienpensante maestro habrá perdido para siempre estos atributos. Entenderá desde entonces que si en su mente puede haber llegado a imaginar la peor de las conjeturas, por fuerza deberá universalizar esa lección y descartar que haya descubierto una anomalía monstruosa, sino, desgraciadamente, una verdad sobre el mundo: la única anomalía en ese villorio-universo es él mismo.

Sólo los chicos

...castigando a los niños por los crímenes de
sus padres hasta la tercera o la cuarta generación.

El problema de la tradición, la transición y la transmisión (es decir, del tiempo): desde *El video de Benny*, pasando por *Funny games* y *Caché*, Haneke ha ido refinando su mirada sobre el tema de la juventud, hasta llegar aquí a centrarse directamente en la infancia, al tiempo que su exposición visual de la violencia se hace más reticente y elusiva. Creo que se puede pensar en esa elección estética una consigna moral, una propuesta diría, si no estuviéramos hablando de arte y si ese término no estuviera tan cargado por aquello mismo que Haneke quiere mostrar. ¿Por qué centrar la trama en jóvenes? Entiendo que lo hace siguiendo una preocupación humanista por buscar soluciones a un problema humano: es posible que la maldad que destilamos se haya cristalizado lo suficiente en nosotros como para que podamos removerla, aunque no tanto como para impedirnos percibirla. Si esto es así, quizás aún esté abierta la puerta para que quienes nos siguen inventen recorridos que no hemos imaginado. Cada generación que entra al mundo trae algo nuevo, algo inédito, algo imprevisible: con esa convicción arendtiana, Haneke nos estaría alertando sobre la carga que dejamos detrás para impedir el desarrollo de eso que no nos necesita ni nos espera. ¿Los hijos de *Caché* produjeron algún mal del que no fuesen responsables sus padres? ¿Los niños de *La cinta blanca* pueden ser culpados?

Y uno de los protagonistas de esta violencia fuera de campo es, creo, clave para comprender la mirada todavía humanista de Haneke. En una entrevista con Roy Grundmann, Haneke apuntó: “Pero este momento también constituyó el gran quiebre en la cultura europea. Hasta entonces teníamos una sociedad feudal que se había mantenido por siglos, con Dios en la cúspide, seguidos por el Emperador y la Iglesia. Todo esto murió de una vez y para siempre con la Primera Guerra Mundial”¹³. A partir de esta declaración puede entenderse el que es, posiblemente, el centro semiótico de la historia, detrás del maestro- narrador, centro formal y narrativo. De entrada, resulta difícil entender y menos aún simpatizar con el pastor: el gran castigador explícito de una historia plena de castigos anónimos. A medida que se piensa su lugar en la historia –en el doble sentido de

13 Grundmann, R., “Unsentimental education: an interview with Michael Haneke”, en *A Companion to Michael Haneke*, op. cit., p. 598.

history (los eventos que sucedieron) y *story* (la trama del *film*)- al menos en mí fue ganando espacio la comprensión y la indulgencia con sus acciones. Es, creo, el más kantiano de los protagonistas, el único que podría compararse al maestro como protagonista de un virtual *Bildungsroman*: sólo que, a diferencia del futuro narrador, proviene del mundo amenazado por los acontecimientos y tiene, por eso, mucho más que perder en esta serie de eventos inesperados (y en la transformación histórica que representan). Entiendo que podemos pensar juntas la escena en la que titubea al dar la confirmación a su hija, de quien sospecha –con razón, uno de los pocos indicios transparentes de la película- haber crucificado a su amado pajarito y su reacción teatralmente enfurecida frente a la exposición de la sospecha del maestro de que fueron los niños, incluidos sus hijos, los responsables de los sucesos narrados. El pastor no entiende el mundo que está naciendo, no sabe cómo reaccionar y lo hace siguiendo recetas ya anacrónicas –como la cinta blanca. Hasta que, derrotado, acepta que “los tiempos están cambiando” (Dylan dixit) y, dolorosa y vergonzosamente, decide adaptarse y acompañar los cambios. El final de todo un mundo moral kantiano y un mundo religioso luterano está condensado en estos gestos. Y la mirada de Haneke, detrás de su aparente frialdad, es comprensiva: el dilema del pastor (y la dirección en que corta el nudo gordiano) lo humaniza, creo, al punto de transformarlo en el menos esquemático de los personajes. Y a través de este recorrido del personaje se vislumbra, tímido y silencioso, un insospechado amor del autor por su criatura y una interpretación sorprendente sobre el destino de su país: la tragedia del pastor es también la tragedia de una nación, la propia nación del director.

Todos los autores

Trato de construir historias en las que haya lugar para muchas explicaciones, de manera de dar a los espectadores la libertad para interpretarla.

Lo hago por medio de todo lo que no muestro, así como por todas las preguntas que planteo y no respondo. De esa forma, el film no termina tan rápido para la audiencia como lo haría si respondiera a todo.

No es ilógico ver en las sucesivas apuestas de Haneke por los mecanismos de extrañamiento una voluntaria abdicación de la propia opinión autoral a favor de la multiplicación de puntos de vista y del compromiso cuasi-autoral de los espectadores. Seguramente Haneke, como cualquier persona, tiene su propia opinión sobre los temas implicados en la película y seguramente, como a todos, le gustaría expresarlos: al no hacerlo, al escoger la práctica de una ascesis a la que me gustaría llamar “democrática” –por evitar imponer autoritariamente su visión personal sobre los hechos narrados–, sus películas se convierten en un complejo mecanismo moral. *La cinta blanca*, en particular, suma una profundidad peculiar por la entidad de la invitación que hace a los espectadores de trabajar juntos por la reconstrucción del sentido de la tragedia más importante del mundo contemporáneo, aquella que nadie pudo prever y nadie aún acierta a descifrar del todo. Y es allí donde la estrategia narrativa de Haneke se vuelve persuasiva: si el naufragio de toda una sociedad no tuvo un espectador competente para desentrañar su sentido, seremos nosotros, los espectadores de su reconstrucción, quienes debamos suplir lo que el maestro ignora y aún nos inquieta.



Sobre *Un especialista*, de Eyal Sivan y Rony Brauman

Por Paula Hunziker

*Del que es tonto y trabajador hay que protegerse; en
éste no se puede delegar ninguna responsabilidad,
pues siempre causará alguna desgracia.*

Von Hammerstein

Un *especialista*¹ es un largometraje documental dirigido y guiado por Eyal Sivan y Rony Brauman, cuya única fuente son los archivos de video del proceso judicial llevado adelante en Jerusalén, en 1961, contra el teniente coronel nazi Adolf Eichmann, ex jefe de la oficina IV-B-4 de la Seguridad Interior del Reich. “Especialista en la cuestión judía”, fue el encargado de preparar la “emigración forzosa” de los judíos del Reich entre 1938 y 1941; además, entre 1939 y 1945 organizó la “evacuación” de los judíos de Europa (así como la de los polacos, eslovenos y gitanos) hacia los campos de concentración y exterminio. Cumpliendo su misión con meticulosidad y lealtad, se convirtió sucesivamente en “experto en emigración” y en uno de los organizadores de la logística de la *solución final del problema judío*, especialmente en aquellos aspectos vinculados con la circulación de los trenes, cuyo rol fundamental en el sistema nazi explicó el historiador Raul Hilberg² en *Shoah* (1985), la película de Claude Lanzmann. Fue capturado en un suburbio de Buenos Aires por el Servicio Secreto Israelí en 1960, juzgado en 1961 en Jerusalén, y ahorcado al año siguiente. Si sabemos quién es verdaderamente alguien en el final de

1 Título original: *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*. **País y año de producción:** Israel, 1999. **Guión:** Rony Brauman, Eyal Sivan. **Música:** Nicolas Becker, Jean-Michel Levy, Krishna Levy, Yves Robert, Béatrice Thiriet. **Fotografía:** Audrey Maurion. **Productora:** Coproducción Israel-Francia-Alemania-Austria-Bélgica; Amythos Productions / BIFF / Bremer Institut Film & Fernsehen / France 2 Cinéma / Image Création / Intermedia Arc Pictures / Lotus Film / Lotus Films / Memento! / Noga Communications / Radio Télévision. **Duración:** 128 min. **Documental.**

2 Hilberg, R., *La destrucción de los judíos europeos*, Akal, Madrid, 2005.

su vida, cabe recordar sus últimas palabras: “dentro de muy poco, caballeros, volveremos a encontrarnos. Tal es el destino de todos los hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva Argentina! ¡Viva Austria! Nunca las olvidaré”³.

Mostrar para comprender, la apuesta de esta particular narración cinematográfica, construida con imágenes de archivo de un proceso jurídico de enorme importancia histórica, es lograr el retrato visual y sonoro de un auténtico “criminal moderno”; *en carne y hueso*, al decir de la famosa corresponsal del juicio para el *New Yorker*, Hannah Arendt. A tal fin, lejos de cualquier pretensión realista ingenua sobre la transparencia de la imagen documental, pero sin desconocer su poder de iluminación “pese a todo”, al decir de Georges Didi-Huberman, la película lleva adelante una delicada intervención técnica y reflexiva sobre unas 350 horas de videos de mala calidad, que son rescatados del olvido y la burocracia estatal, para ser transformados en documentos utilizables, en archivos, y para ser leídos, por medio de un montaje obsesivamente encargado de mostrar su propia perspectiva.

El propósito de este poderoso intento de *hacer ver* y *dejar hablar* al propio Eichmann no es, por supuesto, exonerarlo, sino comprender a un agente específico de la así denominada “solución final”, y promover con ello una reflexión con cierta validez ejemplar sobre un aspecto del “caso”. Esto es, en qué medida el funcionamiento y el horror del sistema nazi fueron posibles por la participación activa de una enorme masa de funcionarios que se horrorizaban con la sangre, que no eran más antisemitas que el resto de la enorme mayoría, y que aplicaron toda su “competencia” en perfeccionar técnicamente el exterminio, sin sentirse responsables moralmente de lo que estaban haciendo.

La enorme deuda que esta empresa tiene con *Eichmann en Jerusalén* (1963), la más polémica de las obras de la pensadora judeo-alemana Hannah Arendt, es explicitada en los títulos del propio film, así como en las primeras páginas de *Elogio de la desobediencia* (1999), texto con el que los autores concluyen su trabajo de “puesta en imágenes del proceso Eichmann”. Menos inmediata, pero también re-

3 Citado en: Arendt, H., *Eichmann en Jerusalén*, Lumen, Barcelona, 1967, p. 363. En adelante *EJ*.

conocida, es la influencia de ciertos desarrollos de la psicología social norteamericana de los sesenta, que se nuclea en torno a Stanley Milgram y sus estudios experimentales sobre las modalidades de la sumisión a una autoridad reconocida como legítima, eternizados en la película de Henry Verneuil *I como Ícaro* (1979).

Cabe reconocer, sin embargo, que si bien esta perspectiva teórica explica gran parte de la mirada y de los recortes realizados sobre un fondo casi infinito de horas de filmación, así como una primera intertextualidad explícita entre registros de saber diferenciados –cine, filosofía, psicología– la película no es una “ilustración en imágenes” de la obra de Hannah Arendt, sino una lectura compleja de la puesta en escena judicial del “caso Eichmann”, cuyo montaje supone una meditación profunda sobre la historia de la mirada cinematográfica sobre el horror, sobre la articulación entre cine, televisión y políticas de Estado, y sobre el poder de conocimiento o distorsión de las imágenes para los espectadores del proceso y del film mismo.

La imagen muda del hombre tras la jaula de cristal, convertida desde la realización misma del juicio en el símbolo mundial del asesino serial agazapado en la fría astucia, finalmente traicionado por la tenue sonrisa con la que la cámara descubre, por un único instante verdadero, a la bestia, es el último fotograma –por única vez en color, para nosotros, espectadores no vírgenes– de una película que ofrece una mirada diferente sobre la “representación” visual y cinematográfica de los verdugos. Según ésta, la excepcionalidad de Eichmann es una *normalidad* que causa espanto, pero también una inquietante risa. Y que, fundamentalmente, pone en cuestión los estereotipos que han habitado las representaciones habituales de los asesinos nazis, consagrados en imágenes que el cine contribuyó decisivamente a movilizar y estabilizar. Así, es la primera película sobre el nazismo que toma a un *burócrata criminal* como personaje central, un “especialista” muy lejano al tipo alemán nazi que la cineasta mayor del nacional-socialismo, Leni Riefenstahl, representó –esos “guerreros ceñidos en sus uniformes negros con la estampa de la calavera, grandes bestias rubias y hombres de hierro tal como los soñaban los maestros de la propaganda hitleriana”–, y tras de

ella, centenares de films que jamás podrían ser calificados de nazis⁴. Además, al mostrar los estragos del discurso de la obediencia, en el marco de una “línea de producción” burocrático-estatal compleja que desdibuja la participación en el “producto final”, el retrato del acusado arriesga una punzante cercanía lejana (o una lejana cercanía) con los espectadores, representados en el film como el público que se “refleja” en la caja de vidrio que separa a Eichmann del resto de los personajes de la escena judicial. Una cercanía que no llama a la “identificación”, pero tampoco ofrece consuelo: más bien un llamado a la reflexión, al matiz, a la necesidad de “pensar” lo sucedido y su herencia “sin testamento”.

En este ensayo nos proponemos seguir algunas pistas para acceder a estos niveles de legibilidad, intentando hacer justicia al “objeto de pensamiento” creado por Eyal Sivan y Rony Brauman.

Proceso, mediatización y olvido: imágenes sustraídas al espectáculo cosmopolita

Casi al finalizar los créditos de la película, encontramos la siguiente dedicatoria de los directores: “a todos aquellos que por ayudar a la realización del film, hoy resisten a la burocratización”. En letra chica, perdida en el minuto final del film, esta dedicatoria es el punto de llegada de un largo camino de desencuentros y de olvidos.

En el año 1991, buscando material para la realización de un film sobre el filósofo israelí Yeshayau Leibowitz, Eyal Sivan y Roni Brauman descubren casi por azar, en los archivos del *Steven Spielberg Jewish Film Archives*, resguardados y administrados por la Universidad Hebrea de Jerusalén, sesenta *cassettes* de video identificables por sus etiquetas: “Proceso Eichmann”. Luego de una investigación casi policial, comienza a aparecer una compleja trama con zonas oscuras: las setenta horas de imágenes fijadas sobre un soporte de

4 Los autores señalan dos excepciones interesantes, que significativamente tienen que ver con la opción por la ironía: “Con excepción de Lubitsch (su sátira antisoviética *Ninotchka*, de 1940, y más tarde la sátira antinazi *Ser o no ser*, de 1943) y de Chaplin, el cine que evoca o narra este periodo no dejó de poner en escena a un SS poco más o menos que inspirado en la cineasta del partido nazi”, Sivan, E. y Brauman, R., *Elogio de la desobediencia*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000, p. 89. En adelante ED.

calidad mediocre no son las cintas originales, sino que se trata de una selección “armada con una lógica que hasta el día de hoy se nos escapa”, realizada entre 1978 y 1979 por el archivo Spielberg, institución creada explícitamente con el objetivo de reunir y conservar todo el material audiovisual referente al judaísmo contemporáneo⁵. Además, entre las setenta horas, los empleados eligen algunas secuencias específicas, que son las que se venden regularmente. Sobre el “contenido” de estas secuencias de imágenes y el desenlace de esta historia, los directores de *Un especialista* recuerdan que:

Siempre se trataba de las mismas, que se convirtieron en la ilustración habitual del proceso, extraídas de las pocas cintas cuyo contenido conocían los empleados de los archivos Spielberg. El resto fue declarado inaccesible o inexistente. Así, una de las más famosas imágenes del proceso sigue siendo la del desvanecimiento y evacuación de un testigo sobreviviente de Auschwitz, que, en su testimonio, sucumbió a la evocación del horror. Espectacular, conmovedora, una escena trágicamente muda se convirtió entonces en símbolo de este largo proceso⁶.

La reconstrucción de la historia del abandono y la pérdida de las cintas originales, camino indispensable para que los directores encontraran finalmente lo que quedaba de ellas en una habitación de la Universidad Hebrea de Jerusalén (encargada de dar cobijo a los Archivos Spielberg), no carece, en sí misma, de interés. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la filmación original era la materia prima fundamental para la conformación del documento visual más completo del juicio en Jerusalén, que todos coincidían, en 1961, en caracterizar como histórica y políticamente central. Más allá de las bue-

5 Cabe señalar que el archivo fue creado en 1969 por el Profesor Moshe Davis y otros historiadores de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Fue originalmente llamado *Avraham Rad Jewish Film Archive*, y mantuvo esa denominación por un largo periodo. Desde 1988 el archivo cambió su nombre, luego que la Fundación del director judío americano Steven Spielberg comenzara a financiar muchas de sus actividades. Actualmente el Archivo es administrado de manera conjunta por el *Abraham Harman Institute of Contemporary Jewry* de la Universidad Hebrea de Jerusalén y los *Central Zionist Archives* de la *World Zionist Organization* (WZO).

6 Sivan, E. y Brauman, R., ED, *op. cit.*, p. 47.

nas o malas razones para esta evaluación de los contemporáneos al juicio, es posible afirmar, retrospectivamente, que el proceso supuso novedades fundamentales, de efectos duraderos que se prolongan con fuerza hasta el presente. Efectivamente, como señalan Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg⁷, se trata del primer gran relato internacional que destaca el genocidio de los judíos como acontecimiento diferenciado de la Segunda Guerra Mundial. Junto con esta novedad, encontramos otras: es el primer proceso que se propone como objetivo fundamental dar una “lección de historia” al resto del mundo, en cuyo seno aparece el tema de la pedagogía y la transmisión. Además, es un historiador, el Profesor Salo Baron de la Universidad de Columbia, quien es citado como primer testigo, encargado de fijar el cuadro histórico de un proceso que inaugura el “advenimiento del testigo”. Por último, supone la decisión de realizar la filmación completa de las sesiones en video⁸ con el objeto explícito de abastecer de imágenes, casi en directo, a las televisiones del mundo.

Por una paradoja que las autoras mencionadas se encargan de desarrollar de modo riguroso, la televisación del juicio se mantendrá al margen de los israelíes, tanto en su grabación como en su difusión. Dado que Israel no tiene una red de televisión, contrata a la empresa norteamericana CCBC (*Capital City Broadcasting Corpora-*

7 En esta clasificación seguimos a las autoras: Wieviorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas del Proceso Eichmann”, en *Archivos de la Filmoteca*, nro 70, octubre de 2012, p. 70.

8 Cabe recordar que en Nuremberg sólo se habían filmado momentos específicos; además, las cintas de video del Proceso Eichmann involucraban una novedad respecto de la filmación de los acusados en todos los juicios de *lesa humanidad*, central para Sivan y Brauman: “varios de ellos develaron el comportamiento de ciudadanos respetuosos de la ley convertidos en implacables ejecutores. Sobre todo es el caso de los policías reservistas y de Richard Baer... así como el Franz Stangl, el comandante de Treblinka, que aunque son de la misma naturaleza no fueron filmados. Otros sí lo fueron (Klaus Barbie, Paul Touvier) pero los acusados no se expresaron, o lo hicieron muy poco. Maurice Papon es el único otro burócrata criminal cuyo proceso fue íntegramente filmado. A diferencia de Eichmann, empero, eludió en bloque los cargos que se le hicieron: no sólo se consideró inocente de toda participación en un crimen sino que, además, se presentó como un resistente y una persona caritativa”, Sivan, E. y Brauman, R., *ED, op. cit.*, p. 50.

tion). Así mismo, el productor general de la CCBC, Milton Fruchtman contrata a un director de cine norteamericano con experiencia en la televisión, Leo Hurwitz, para organizar y llevar adelante la filmación del proceso. El dispositivo para mirar ideado por el director, consiste en la instalación de cuatro cámaras disimuladas tras falsos tabiques, según las indicaciones del tribunal de no perturbar el desarrollo normal del proceso. Por otra parte, es el mismo director quien dirige a los operadores desde la consola de video ubicada en un edificio cercano, que transmite las imágenes de las cámaras sobre cuatro monitores, permitiendo la elección de los cuadros y de los ángulos en tiempo real. Por último, Hurwitz decide en vivo cuál de los cuatro ejes será grabado. Cabe destacar que si bien se filma todo el proceso, lo que abarca su desarrollo desde el 11 de abril hasta el 14 de agosto de 1961, la sentencia en diciembre del mismo año, así como la apelación en febrero de 1962, la CCBC sólo se encarga del desarrollo del proceso propiamente dicho, mientras que es una empresa israelí la que filma el resto, en el mismo dispositivo ideado por Hurwitz.

En vistas de hacernos una idea clara del proceso de “difusión internacional”, para muchos el principal objetivo de la realización de este juicio, así como la razón de su duradera influencia en la representación de ciertas imágenes- símbolo que fijan la memoria y la narración del genocidio judío para el mundo entero, es necesario tener en cuenta la compleja cadena que la filmación diaria del crudo de Hurwitz debe atravesar para llegar a la pantalla de las distintas redacciones del mundo. Al finalizar cada audiencia, se realiza el primer recorte: una síntesis diaria de aproximadamente una hora. Posteriormente, este resumen es enviado por la CCBC a un laboratorio londinense, donde la cinta es refilmada a partir de un monitor, y el sonido reproducido por separado. Es aquí donde Hurwitz pierde todo control sobre su film, como confiesa en una carta a su mujer: esas copias de película son enviadas a las diferentes redacciones de televisión del mundo, y su montaje llevado adelante según las “indicaciones” de los enviados especiales en Jerusalén⁹.

9 Esta será la primera de una serie de desencantos de Hurwitz, quien le confiesa a su esposa, en una carta del 26 de abril de 1961, que era un delegado americano poco versado el que escogía cada día una hora de imágenes de

Al finalizar el proceso, por una incertidumbre jurídica respecto de la propiedad de los derechos de explotación de las cintas –unas quinientas horas de imágenes–, la tonelada y media es enviada a New York. Contrasta el enorme impacto internacional ligado a la mediatización del proceso, con el destino de las cintas: desde la finalización del juicio, y durante quince años, nadie se preocupa por el destino de las imágenes. Sólo en 1977, las bobinas son enviadas a Jerusalén para ser reubicadas en los Archivos del Estado de Israel. Un manto de oscuridad cubre el paso de los originales primeramente instalados en los Archivos estatales, al *Steven Spielberg Jewish Film Archives* (en ese momento denominado *Avraham Rad Jewish Film Archive*), que reubica las cintas de video en un cuarto de la institución encargada de su administración y cuidado, la Universidad Hebrea de Jerusalén. El resultado es el que relatamos al iniciar este apartado: el Archivo brinda al público sólo una “selección”, cuando no arbitraria, plagada de los lugares icónicos ya profundamente habituales para los espectadores, veinte años después. Irónicamente, el Estado de Israel, que juzga tan central la conservación completa de la memoria visual del juicio en 1961, queda desposeído de los originales, no conservando sino una copia de la síntesis de los originales realizada por el propio Archivo.

Ante la pregunta por los motivos o las causas de esta desafortunada historia, cuyo resultado más alarmante es la pérdida de al menos 200 horas de video, la pésima conservación del resto, y, por ello, la prácticamente nula posibilidad de utilizar las restantes horas como “documentos”, los directores del film arriesgan algunas hipótesis. Todas son ilustrativas de las ambigüedades de la obsesión contemporánea por la “memoria”, que precisamente tiene uno de sus orígenes en el proceso de Jerusalén.

entre las siete grabadas para las grandes cadenas americanas. Luego de estas imágenes se reproducía alguna parte, en programas especiales y noticiarios, que era comentada por el periodista principal, acompañada por alguna entrevista a algún testigo o testimonio de algún sobreviviente. Además, estas presentaciones eran intercaladas con propagandas, cf. Wieviorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas...”, *op. cit.*, p. 82. Este hecho es señalado con estupor por la propia Arendt: “el programa norteamericano, patrocinado por la Glickman Corporation, fue constantemente interrumpido por anuncios comerciales de ventas de casas y terrenos”, Arendt, H., *EJ*, *op. cit.*, p. 17.

En primer lugar, si despejamos –como los directores mismos hacen– cualquier hipótesis sobre la existencia de una “intención oculta” de hacer desaparecer los archivos por parte del Estado de Israel, es necesario dar relevancia explicativa a la simple desidia y a las sin razones de la burocracia estatal. Ellas, por sí mismas, son testimonio de la distancia que acontece, en ciertas ocasiones, entre la ostentación de un “deber de memoria” y los verdaderos actos de memoria.

En segundo lugar, es necesario considerar al menos dos factores contextuales que dan densidad a esta historia, ambos relacionados con las razones del Estado de Israel, en 1960, para solicitar al tribunal la filmación del proceso en Jerusalén, y para, luego, dejar en manos de un destino incierto la suerte de sus archivos visuales. El primer factor es desarrollado especialmente por Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg. Lo que es necesario presuponer, según éstas, es que la filmación del proceso judicial solicitada por el Estado de Israel a la sala de audiencias en la primera sesión, está claramente orientada, desde el inicio, a su difusión internacional en un marco político complejo, en el que la dirigencia política israelí pretende mostrar que su país representa los intereses de todos los judíos, así como “recordar quiénes son los seguidores de aquellos que preparan la destrucción de Israel, y sus cómplices, conscientes o inconscientes”¹⁰. Así, aquellas imágenes-símbolo que se seleccionan entre el resumen diario y las selecciones de los enviados especiales de los diferentes países, en general testimonios desgarradores de algunos de los cien testigos judíos sobrevivientes, provenientes de todas las regiones europeas que abarcan la llamada “solución final”, puestos en contrapunto con la imagen convertida en verdadero símbolo del hombre en la caja de vidrio, cumplen un papel indispensable como recursos para una legitimidad irrecusable. El segundo factor es abordado por los autores de *Elogio de la desobediencia* y, además, será uno de los ejes fundamentales de la crítica que aparece en el primer capítulo del polémico libro de Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*. Si la memoria visual permanece verdaderamente virtual, no es sólo porque las imágenes disponibles para su difusión internacional bastan, sino

10 Wieviorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas...”, *op. cit.*, p. 71. Para un análisis de la relación tensa que Israel mantiene con los países vecinos, cf. Sivan, E. y Brauman, R., *op. cit.*, p. 29 y ss.

porque ellas ocupan un lugar importante respecto de las funciones internas de “recomposición nacional”, que Gideon Ben Gurion espera con su desarrollo en Jerusalén.

Catarsis nacional y juicio

Es difícil para nosotros, espectadores ya acostumbrados a descifrar el exterminio judío como el helado corazón del siglo veinte, comprender la situación de “silencio” en que se encuentran los sobrevivientes que residen en Israel antes de la realización del juicio. Sobre este silencio existe una razón indiscutible, que todos los relatos de los sobrevivientes han señalado como el peor triunfo de un sistema encaminado a cometer un crimen “sin testigos”¹¹. Como Arendt señalaba hacia fines de la década del cuarenta, ante el testimonio de David Rosset sobre el *universo concentracionario*, los campos “permanecen al margen de la vida y la muerte”, y por ello nunca podrán ser adecuadamente narrados, ni siquiera por el sobreviviente: “es como si hubiera tenido que relatar la sucedido en otro planeta, porque el *status* de los internados para el mundo de los vivos, donde se supone que nadie sabe si tales internados viven o han muerto, es tal como si jamás hubieran nacido”¹². Esta situación, que convierte en “irreal” ante los ojos de los propios testigos aquello que están narrando, es una situación desesperada que señala la necesidad y las limitaciones del intento de dar testimonio de una experiencia de desaparición radical de su “sujeto”, del “testigo integral”, según la categoría utilizada por el filósofo italiano Giorgio Agamben al reflexionar sobre el libro del escritor sobreviviente Primo Levi, *Los Hundidos y los Salvados*¹³.

Si nos detenemos en el contexto político y cultural previo a la realización del juicio en Jerusalén, a este silencio (en el que se esconde también la angustia de los sobrevivientes por enfrentar los recuerdos), hay que sumar una falta de escucha compleja ligada al devenir de la sociedad israelí desde la fundación de Israel en 1948. Si

11 Cf. Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 35.

12 Arendt, H., *Los Orígenes del Totalitarismo*, Planeta Agostini, traducción cedida por Taurus, Argentina, 1994, p. 539.

13 Cf. Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, p. 34.

entre 1945 y 1948 la catástrofe judía es mostrada como símbolo que preside la lucha por su reconocimiento como Estado -y que permite soslayar la efectiva expulsión de setecientos cincuenta mil palestinos-, la década del cincuenta inaugura un nuevo período de celebración de los héroes del pasado en el que no encuentra lugar narrativo el sufrimiento “sin sentido” de los campos de exterminio. Este hecho, es vívidamente descripto por Brauman y Sivan:

El sionismo de los orígenes, nada tenía que ver con un proyecto de refugio para perseguidos. En primer lugar, y ante todo, se trataba de un programa de emancipación nacional. El sufrimiento de los judíos, la catástrofe de la que habían sido víctimas, no figuraban en el cuadro que querían pintar los fundadores: el de una sociedad de roturadores y constructores, «con la espada en una mano y el arado en otra»... El arquetipo del sujeto israelí deseado por sus dirigentes era el del «hombre nuevo», el combatiente que supiera morir como héroe, en oposición a la imagen fantasmática construida por el antisemitismo del judío encorvado de la diáspora. Además, como en otras partes, la perpetuación del recuerdo de los muertos se realizaba con un objetivo de edificación patriótica. Los que cayeron en el frente no son víctimas sino mártires que aceptaron el sacrificio de su existencia por una causa más grande que ellos mismos. Por su parte, los sobrevivientes del genocidio testimoniaban una muerte sufrida, desprovista de sentido. Su memoria aterrorizada era vivida entonces como una oscura amenaza, como una traba a las fuerzas surgentes de la vida.

«Sentimos la angustia de su aliento, el suspiro de sus cuerpos torturados/ Pero también su puño que se cierra sobre nuestras gargantas», escribía a fines de los cuarenta Nathan Alterman, uno de los grandes poetas de la época, miembro del *Mapai*, el partido de Ben Gurion¹⁴.

Esta heroificación de la historia judía, corre paralela a una desconfianza respecto de los sobrevivientes, que va desde la indiferencia hasta el rechazo por parte de los “pioneros”, los judíos ya instalados en Palestina. Ni siquiera la Guerra de Independencia de 1948, en la que un tercio de los soldados son sobrevivientes, logra deterrar la idea de que los judíos inmigrantes no son aptos para llevar adelante la fundación de Israel: prisioneros de su pasado, estando allí no por convicción sino por necesidad, los judíos del exilio forman

14 Sivan, E. y Brauman, R., ED, op. cit., pp. 29-30.

parte de una herencia vergonzosa, la de aquellos que habían ido a los campos como “corderos al matadero”, según una expresión habitual. Esto también explica porqué la “memoria” pública se focaliza casi con exclusividad en los relatos de la Resistencia, y en cuanto a lo fundamental, a la insurrección del gueto de Varsovia.

Por último, los directores de la película destacan un aspecto que en general queda desdibujado en los reportes del proceso, incluso en el de Hannah Arendt: la ley que es utilizada para juzgar a Eichmann –*Ley para la persecución y castigo a los nazis y sus colaboradores*– es creada en 1950, no para llevar a los nazis a la justicia, sino a los colaboradores judíos de los nazis¹⁵. Si bien se realizan 40 procesos contra *kapos* judíos durante la década del cincuenta, cabe señalar dos cuestiones. Por un lado, que estos procesos no tienen mucha cobertura, dado el malestar que genera hablar sobre esta catástrofe; por el otro, que esta ley es sintomática de que para la dirigencia política no está en el orden de prioridades, por el momento, el ajuste de cuentas con los ex verdugos nazis, en un contexto de negociación con Alemania por una “reparación económica” que será importante para la construcción de Israel¹⁶.

En este cuadro general, la realización del juicio en Jerusalén supone un cambio fundamental. Por primera vez, aparecen en el centro de la escena pública los relatos de los sobrevivientes, y, junto con ello, comienza a instalarse la singularización del genocidio judío como “acontecimiento frontera” para los propios israelíes.

El antecedente inmediato para este cambio es la necesidad de generar una nueva “conciencia nacional” (lo que explica las condiciones bajo las que esta necesaria visibilidad queda recortada). Progresivamente, durante la década del cincuenta, un factor “demográfico” comienza a configurar un problema profundo para Israel: el ingreso de un gran número de judíos orientales, provenientes sobre todo de Yemen e Irak y luego del Magreb. Así, se da una situación compleja: si los inmigrantes europeos son rápidamente instalados en casas y departamentos, la mayoría de los orientales permanecen por años en tiendas de campaña, hecho que genera una serie de manifestaciones que terminan en motines en el año 1959, en una dura represión, y en

¹⁵ Ídem., p. 34.

¹⁶ Para las relaciones entre Israel y Alemania, cf. ídem., p. 36 y ss.

la posterior instalación de las poblaciones en “pueblos en desarrollo”, es decir, en construcciones de hormigón en el desierto. Estas poblaciones orientales, que rápidamente se convierten en mayoritarias, ajenas a las persecuciones europeas, no ponen en cuestión la existencia del estado de Israel, pero sí la imagen de un pueblo unido tras el sueño sionista. Las palabras del diario de Ben Gurion, primer ministro de Israel al momento de juzgar a Eichmann, no dejan dudas sobre las funciones de la nueva cohesión que se busca: “Esos sefaradíes ignoran totalmente lo que hizo Hitler; por lo tanto, debemos explicárselo sin vueltas”¹⁷.

La apelación al genocidio judío se convertirá, a partir de aquí, además de en un lugar que habitará obsesivamente la memoria europea, en el recurso de legitimidad fundamental de la existencia del Estado de Israel, especialmente importante en el caso de las relaciones con los árabes, “oportunamente transformados en herederos ideológicos del nazismo”, como muestran las palabras del Fiscal General del juicio en Jerusalén, en 1966: “el proceso de Jerusalén tal vez tuvo el efecto de impedir que los árabes terminaran lo que Hitler había empezado atacando a Israel, el país donde se habían instalado los sobrevivientes”¹⁸.

Para lograr estos objetivos políticos, será necesario controlar los “efectos” no deseados del juicio mismo, especialmente aquellos vinculados con el surgimiento, durante su desarrollo, de aspectos no previstos en los relatos de los testigos y del acusado. De estos aspectos, habrá dos que serán señalados por Hannah Arendt, generando una violenta reacción comunitaria: el carácter “banal” del acusado, y el rol de los “consejos judíos”, denominados por los nazis *Judenräte* (tal como aparece tanto en las declaraciones de Eichmann, como en los relatos de varios testigos), en la desaparición de los judíos europeos. Estas “observaciones” de la autora se realizarán bajo el imperativo de escuchar y reflexionar sobre el sentido de lo dicho y lo visto por los testigos y el acusado, los que parecen poner en cuestión sistemáticamente la lectura dominante del Fiscal general del juicio, que según un *a priori* que desalienta la comprensión, divide su relato entre verdugos perversos y víctimas absolutamente inocentes, sobre

17 Citado en: ídem., p. 38.

18 Ídem., p. 39.

el “marco general” de la “historia completa” de la persecución (desde el Faraón a Hitler) y del exterminio (desde la llegada de Hitler al poder hasta la capitulación alemana)¹⁹.

Este apuntalamiento será efectuado permanentemente por medio de una puesta en escena, con el guión provisto por la interpretación dominante del Fiscal General Arnold Hausner en su discurso inicial, por medio de la difusión de imágenes recortadas de la síntesis diaria, y, especialmente en el caso de la sociedad israelí, por otros dispositivos no audiovisuales que refuercen la narrativa que se pretende articular. De esta forma,

Si el rodaje del proceso Eichmann sólo dio lugar a archivos virtuales, fue realmente porque el proceso mismo, de hecho, había cumplido su función. En su discurso de apertura, durante una jornada y media, el fiscal general Hausner había descrito el cuadro de dos mil años de persecuciones antisemitas y el paroxismo que habían alcanzado entre 1940 y 1945, trazando una línea recta desde el Faraón a Hitler. Este discurso fue publicado y ampliamente difundido. Desde entonces sirve de manual de educación sobre la *shoah* en las escuelas israelíes. Más de cien testigos, representantes del conjunto de los países de Europa donde los judíos habían padecido la tormenta nazi, fueron a declarar durante los dos primeros meses. Sus relatos también fueron reunidos y publicados en Israel. El suplicio de los judíos en Europa, la memoria de la catástrofe, habían sido repatriados a Israel... La puesta en escena del proceso, su amplia difusión radiotelevisada, habían creado un contacto directo entre los sobrevivientes y los espectadores. Habían reflejado, en el sentido óptico del término, el inexpiable horror padecido y el dolor de las víctimas. Los espectadores de las imágenes rodadas por Leo Hurwitz debían ser expuestos únicamente

19 Si bien Arendt no lo señala directamente en el Cap. I de *Eichmann en Jerusalén*, tanto ella como posteriormente los directores del film, cuestionan desde esta óptica la incorporación del testimonio del historiador Salo Baron, autor de la *Historia religiosa y social del pueblo judío*, del que la Fiscalía esperaba “que mostrara la vitalidad y la creatividad del pueblo judío a lo largo de los siglos”, ídem., p. 55. Además de la impertinencia de este testimonio para conocer los hechos que se estaban juzgando, tanto Arendt como Sivan y Brauman veían aquí un preocupante sesgo de diferenciación de la gravedad del crimen por la “cultura”, que la pensadora judeo-alemana retomará al analizar el rol de los consejos judíos. Cf. Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 140.

a esa herida sangrienta, y los fragmentos del film disponibles bastaban para eso²⁰.

Treinta y cinco años después, casi por azar, luego de muchas idas y vueltas burocráticas y judiciales, Sivan y Brauman logran acceder a las cintas originales, que deben someter a un complejo trabajo de recuperación material y de ordenación cronológica. Luego de este trabajo de archivo comienza la verdadera elaboración del film, cuyo montaje debe su inspiración fundamental a la obra de Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, del año 1963.

Arendt en Jerusalén

El inicio de la película *Un especialista* da el sesgo de la internalización del proceso: mientras se ven los primeros planos del film, mostrando la sala de audiencias aún vacía, se escuchan los cargos –crímenes contra el pueblo judío, crímenes contra la humanidad– enunciados en hebreo, inglés, francés y alemán. Así, ya el primer plano coloca juntos al auditorio de la recientemente terminada *Casa del Pueblo*, transformado en un tribunal, y a la replicación de una multiplicidad de lenguas. Efectivamente, no es un dato menor que de los 750 lugares disponibles, se destinen 474 a periodistas y enviados de todo el mundo. Además, se habilita una sala de prensa con teléfonos, fax y un circuito interno que transmite en vivo las imágenes de Hurwitz, junto con su traducción (la lengua oficial es el hebreo) al francés, alemán, inglés y francés, y ocasionalmente al polaco y al húngaro (especialmente en el caso de los testimonios de los sobrevivientes). Todos los días se distribuyen entre los periodistas actas del proceso, poligrafiadas en cuatro lenguas, así como un resumen de doce páginas en yiddish²¹.

Entre estos espectadores internacionales, se encuentra la pensadora judeo- alemana Hannah Arendt, cuyo informe intentará sustraerse a este dispositivo mediático para “ver” mejor. La recién

20 Ídem., pp. 50-51.

21 Respecto de la difusión para el pueblo israelí que no logra un acceso a la sala de audiencias, se habilitan dos salones con televisores, y la radio nacional “La voz de Israel” graba y retransmite todo el proceso.

temente estrenada película *Hannah Arendt* (2013) es el último testimonio –si bien es el primero cinematográfico– de los innumerables y ofensivos debates que, incluso antes de ser publicado, suscitó su “reporte” para el *New Yorker*, en cinco entregas, entre 1963 y 1964²². Residente en EEUU desde 1941, la autora consagrada de *Los Orígenes del Totalitarismo*, asiste como corresponsal a cubrir el juicio en Israel, y será la primera encargada de poner en cuestión la operación de “mediatización” del juicio, no apuntando a su televisación, sino más bien al juicio mismo como espectáculo –a su “espectacularización”–, y a la historia que pretende allí contarse.

Como han reconstruido Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg, las reglas de la “puesta en escena” del proceso están marcadas por tres coordenadas. En primer lugar, por el cuadro fijado por la ley, con sus procedimientos y sus rituales. Por otro lado, por el ordenamiento aportado por el Fiscal general, que impone su propia concepción del proceso. Ella supone una puesta en escena y una construcción de la trama en la que se trata de mostrar, no los hechos directamente relacionados con el acusado, sino la historia completa del genocidio desde la llegada de Hitler al poder hasta la derrota alemana de 1945. Además, la Fiscalía decide sobre qué elemento fundamental apoyar su historia, cediendo el protagonismo a los casi cien testigos sobrevivientes que son seleccionados antes del juicio gracias al *Memorial Yad Vashem*. Por último, hay que considerar la arquitectura de la sala misma, que es, precisamente, un auditorio, concluido con celeridad en esa fecha para poder llevar adelante el juicio²³.

En función de estos tres elementos, su propia observación como espectadora hasta el 6 de mayo de 1961, la apoyatura de documentos escritos ofrecidos como prueba, y de algunos textos sobre la historia del nazismo –especialmente el libro de Raul Hilberg *La destrucción de los judíos europeos*–, la autora ofrece su propia perspectiva y narración del proceso:

22 El debate en el que la propia Arendt participa, está parcialmente publicado en: Arendt, H., *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*, Paidós, Argentina, 2005. También cabe destacar que la autora aun no ha sido traducida en Israel.

23 Wieviorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas...”, *op. cit.*, p. 73.

Este libro no se ocupa de la historia del mayor desastre sufrido por el pueblo judío, ni tampoco es una crónica del totalitarismo... ni mucho menos un tratado sobre la naturaleza del mal. Todo proceso se centra en la persona del acusado, en una persona de carne y hueso, con una historia suya, individual, con sus propias formas de comportamiento, y con sus propias circunstancias²⁴.

El obvio sentido polémico de esta estrategia centrada en “dejar hablar” a Eichmann, no se dirige a deslegitimar la centralidad de los testimonios de los sobrevivientes, sino más bien al lugar que el Fiscal general asigna a la totalidad de éstos como “pruebas condenatorias”, cuando más de la mitad de los relatos no tienen ninguna relación con la esfera de competencia de Eichmann. Además, Arendt rechaza de plano el uso que el Fiscal hace de los testimonios de sobrevivientes de toda Europa, como palanca de su construcción narrativa de un Eichmann monstruoso, único ideólogo de la “solución final”.

Como muestra con detalle a lo largo de los capítulos de su libro, en los que recorre la carrera de Eichmann en el partido nazi, su paso por los diferentes países europeos, y su lugar en la preparación de la “solución final”, la jurisdicción del acusado no cubre el conjunto de los territorios bajo control del Reich, ni los campos, con excepción del gueto de Theresienstadt (que nunca fue un campo de exterminio, sino una pantalla para las inspecciones del “mundo exterior”). Los testigos de la acusación, están allí para mostrar el cuadro global del plan de exterminio de los judíos europeos, país por país; el error fundamental de esta estrategia es, para la autora, pensar que Eichmann, por ser “especialista en la cuestión judía” desde 1937 hasta el fin de la guerra, es el responsable de todo lo que sucede a los judíos en ese período. Lo que ignora decisivamente esta hipótesis, es algo que Hannah Arendt ya ha investigado en *Los Orígenes del Totalitarismo*: el programa de destrucción no se apoya en una rama especial de la administración. Esta tarea está cuidadosamente descentralizada, de modo que requiere de la colaboración, por partes, de un complejo y diferenciado número de departamentos. A partir de 1941, toda la burocracia estatal se dedica, con mayor o menor conocimiento, a ejecutar el exterminio.

24 Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 170.

La conclusión que la autora extrae de la observación del oficial nazi es que, lejos de esta representación de la acusación, Eichmann nunca tuvo un papel central en las decisiones políticas fundamentales, si bien se dedicó a cumplir y hacer cumplir sin excepciones las normas que se le dictaban en cada ocasión. Este hecho no lo exculpa, sino que nos llama a la reflexión sobre la naturaleza del crimen burocrático y sus agentes: en este marco, crímenes monstruosos pueden ser cometidos por seres terroríficamente banales y superficiales, ciudadanos “cumplidores de la ley”, incluso de la ley nazi. Este diagnóstico, que está en la base de su tesis sobre la *banalidad del mal*, será interpretado por muchos de sus críticos como un intento de trivializar, no sólo lo que Eichmann hizo, sino también el entero horror del *exterminio*. Sin embargo, como señala justamente Enzo Traverso, para Arendt “lo banal no era el genocidio, sino la naturaleza de sus ejecutores. Reconocer «la terrible, la indecible, la impensable banalidad del mal» significaba reconocer una nueva dimensión del horror, aún más inquietante y turbadora por su vínculo con la normalidad de los ejecutores”²⁵.

Para mostrar esta banalidad, la autora sigue un método de exposición que depende esencialmente de dispositivos retóricos que introducen la “voz” (e incluso los silencios) de los participantes del proceso (el acusado, los testigos sobrevivientes, los historiadores convocados, el fiscal general, los jueces y el público), en una narración en la que el marcado o sutil “contraste” de voces muestra semejanzas inquietantes, allí donde el fiscal ve una distancia abismal y diferencias sutiles, donde se quiere mostrar identidad. Por medio de este procedimiento (que da lugar a un libro que dista de ser un “reporte”), la autora explorará la posibilidad de mostrar a Eichmann como actor, tras la historia política y personal que éste relata²⁶.

25 Traverso, E., *La Historia Desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, p. 106.

26 Aquí cabe una aclaración: Eichmann renegará todo el tiempo de ser “actor”, responsable de sus actos. Ello no quita que debamos aceptar esta perspectiva. Precisamente el esfuerzo narrativo de Arendt es mostrarlo como un actor que sistemáticamente reniega de sí. Ello lo hace “cómic”, un “payaso” al decir de la autora, pero esta comedia se desarrolla en el horizonte de una tragedia sin precedentes (que el contraste narrativo con los testimonios de las víctimas, insistimos, contribuye a mostrar). La apelación al matiz, siempre

Hacer imaginable al actor. Mostrar a aquel que es reconocido por todos los actores del juicio como el “especialista en la cuestión judía”, a aquel que, desde 1941, es uno de los encargados del transporte de los trenes a los campos de exterminio, a aquel cuyo trabajo, visión y responsabilidad se detienen justo en el umbral de la explanada de descarga de la “carga”, supone un duro desafío. Arendt no puede obviar, en 1963, lo que ha señalado más de diez años antes sobre el sistema totalitario y sus efectos: esto es, que destruye de manera sistemática y planificada todo sentido de la responsabilidad y de la competencia. Lo que Arendt descubre al escuchar a Eichmann es que esta destrucción no es imputable exclusivamente a una ideología asesina (que manda matar donde antes se mandaba “no matarás”), sino a la creación de un gigantesco sistema técnico-burocrático de “desaparición radical” de los actores, montado sobre la posibilidad y la elección de ya no ser “testigos” de los propios actos como agentes específicos. Esto es, de un sistema de destrucción masiva de seres humanos específicos –tan reales y singulares como cada uno de los testigos que el acusado nunca miró desde su jaula de vidrio.

Por ello, la autora ubica el decir del acusado en la propia dinámica de un proceso judicial que involucra a varios actores, mostrando que “la pura y simple irreflexión” de Eichmann puede hacerse visible al advertir sus profundos efectos de invisibilización, que perviven de manera horrorosa en el comportamiento del acusado durante todo el juicio. Esto es importante, dado que la propia “reflexión” en “imágenes” que propone la película de Sivan y Brauman se complementa aquí plenamente con la narración dramáticamente articulada de Arendt, bajo el mismo propósito: recuperar lo que queda diluido por el tipo de estrategia del fiscal general, orientada por la imagen de un Eichmann monstruoso, motivado desde el inicio de su carrera en

presente en esta obra, también lo es respecto de las clásicas distinciones entre género trágico y cómico. Más allá de este problema, podemos afirmar que Arendt se dedica a criticar el “dramatismo” impreso por el fiscal, porque le parece que ronda el patetismo y el sentimentalismo que obtura la reflexión, y que cierra el relato. Ello no es contradictorio con la utilización de procedimientos retóricos de “representación dramática” que, como ha señalado muchos años antes, es el arte que “más se asemeja a la acción” y, por ello, el más político.

las SS por un odio fanático y asesino hacia el pueblo judío, un estratega de la muerte sin piedad, responsable principal del exterminio. Si prestamos atención al montaje de la película, esta idea estructura las elecciones formales fundamentales. Como si los directores condujeran el *dictum* arendtiano de “dejar hablar” hacia un “dejar ver”, para hacer visible lo que ha quedado oculto en la dramatización del juicio centrada en la escena dominante del fiscal, un espacio que se ordena y se separa en dos figuras contrapuestas de la abyección: de un lado los sobrevivientes de los campos, convocados en su carácter de víctimas absolutas, más allá de la virtud, del otro; el verdugo en su jaula de cristal, un ser más allá del vicio, la encarnación misma de la maldad y de la crueldad.

El desafío de Arendt, y con ello de los que serán sus lectores cinematográficos, no es en absoluto negar esta abyección, que sin dudas constituye el “logro” más intolerable de un sistema habitado en su centro por el “objeto inimaginable” de la muerte en las cámaras de gas. Sin embargo, este “imposible de ver” había sido sostenido por un número importante de seres que, bajo el amparo de la normalidad, de la “oscura luz” de un lenguaje común plagado de eufemismos, de la opinión pública de una sociedad de 80 millones de habitantes, decidieron no ser testigos de lo que estaban haciendo como actores: apoyar y colaborar de manera activa con un régimen de exterminio que necesitaba de ellos para producir cotidianamente el horror.

El libro de Arendt “hace hablar a Eichmann”, menos para excusarlo, que para intentar transmitir y comprender su “irreflexión”. Curiosamente, lo que el dispositivo retórico utilizado ilustra es, negativamente, la conexión entre el espacio de lo visible, el espacio de lo audible y el espacio de lo pensable. Pues el efecto visible más notable de eso que Arendt llama irreflexión, es una imposibilidad de escuchar a los otros, que es también una “imposibilidad de ver” a los otros. Así mismo, en la hipótesis de Arendt, el fondo último de estas características es una imposibilidad de “escucharse” –de hablar consigo mismo– que es también la de ya “no verse”, provocada por una decisión inicial de ya no ser testigo de sí mismo, y de ya no “volver a pensar” en ello. Sobre esta entrega absoluta está basada la obediencia sin resto. Es así, montado sobre la posibilidad humana, demasiado humana, de no pensar, que un sistema orientado a “ha-

cer superfluo el concepto de ser humano” encuentra en Eichmann (y muchos más) la palanca fundamental, el punto de vista de Arquímedes, al decir de Arendt, para mover el “universo concentracionario”. Lo que el teniente coronel nunca cuestionará, ni en aquel entonces, ni en el banquillo de los acusados, será la naturaleza de la *Solución final*. Si para Hitler aparece como uno de los principales objetivos de la guerra, a cuya implementación “dio el más alto rango de prioridad, prescindiendo de todo género de consideraciones económicas y militares”, para Eichmann constituye “un trabajo, una rutina cotidiana, con sus buenos y malos momentos”, mientras que para los judíos representa “el fin del mundo, literalmente”²⁷.

El sintagma “banalidad del mal” adquiere todo su sentido en este contexto. Y se convirtió, con el tiempo, en un concepto indispensable para pensar que el proceso de exterminio implicaba el funcionamiento de una máquina organizadora, burocrática y administrativa extremadamente compleja y ramificada, “que extendía la rama de responsabilidades y complicidades al conjunto de la sociedad alemana, y los países sometidos al Tercer Reich... Sin haberlo ideado, Eichmann fue uno de los responsables de la solución final, pero, en la Alemania nazi, donde *el mal se convirtió en ley*, su papel de ejecutor era sin duda compartido por decenas de miles de personas, y su mentalidad quizá por millones”²⁸.

Sin embargo, Hannah Arendt siempre insistió en que no se trataba de un “concepto” sino de un fenómeno, de un *factum* que había visto sólo al observar al acusado “en carne y hueso”. En este horizonte, Arendt puede imaginar y mostrar la *banalidad del mal* gracias a la “representación” que supone todo proceso judicial oral, gracias a su propio juicio formado por años de reflexión sobre el “mal” y la novedad totalitaria –una reflexión que siempre apela a la movilización de la imaginación por medio de la “narración”- y gracias a procedimientos retóricos que le permiten dibujar a un “personaje” cuya mirada ante el proceso mismo replica su mirada “ante” la explanada de los trenes.

27 Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 220.

28 Traverso, E., *La Historia Desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, op. cit., p. 106.

Brauman y Sivan con Arendt

En un juego de espejos, podemos conjeturar que la película de Eyal Sivan y de Rony Brauman hace visible por medio de la imagen aquello que Arendt nos muestra narrativamente. Si bien la pensadora asiste al comienzo del juicio el 11 de abril de 1961 y puede “ver” a Eichmann durante un mes, se retira de Israel el 7 de mayo, sin asistir a aquello que será la fuente fundamental de *Un especialista*: el interrogatorio y el contrainterrogatorio al acusado, que se desarrollan desde el 20 de junio. Además, si bien es testigo de la reproducción sonora de la voz de la declaración de Eichmann ante el policía judío encargado de su custodia antes del juicio (voz llamada como primera “testigo” del juicio), en el capítulo final de su libro se encarga de aclarar que sus fuentes primarias para la elaboración del “reporte” no son audiovisuales, sino escritas: la transcripción de las actuaciones judiciales que fue distribuida a los representantes de la prensa que se hallaba en Jerusalén, según las traducciones simultáneas y resumidas; la transcripción en alemán del interrogatorio al que la policía sometió a Eichmann, grabado en cinta magnetofónica, luego mecanografiado y presentado al acusado –quien corrigió el texto de propia mano–; los documentos presentados por la acusación y los “textos legales” facilitados por la misma; las dieciséis declaraciones juradas presentadas por testigos aportados por la defensa; un original de sesenta páginas mecano- grafiadas, escritas por el propio Eichmann y ofrecidas como prueba por la acusación (que no se entregó a la prensa). Respecto de las fuentes secundarias, Arendt señala los innumerables artículos y relatos periodísticos publicados desde la captura de Eichmann en Argentina, así como dos libros de historia cuya pertinencia se justifica en que uno de ellos es propuesto como medio de prueba en el propio juicio –nos referimos a la obra de G. Reitlinger, *The final Solution*– y el otro aporta explicaciones autorizadas sobre el período en cuestión –la obra de Raul Hilberg publicada luego del juicio²⁹.

Así, lo que nos ofrece esta obra es un profundo y complejo trabajo de “imaginación” sobre lo real “reflejado” en los documentos y los testimonios, una tarea que no puede negar eso que posteriormente denominará “verdades de hecho”, pero que no se reduce a ellas.

29 Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 404.

Así, por un lado, contra el poder de las “narraciones totales” que espectacularizan el horror y dividen claramente el mundo en monstruos asesinos y víctimas inocentes, Arendt llama a la moderación, a concentrarnos en “lo efectivamente hecho”. Sin embargo, para comprender “lo efectivamente hecho”, la autora reclama un ejercicio de la imaginación, única manera de “comprender” la singularidad y la ejemplaridad del acusado, más allá de los clisés dominantes. Por supuesto, no se trata de exculparlo, pues incluso con su confesión firmada ante el policía en Jerusalén hay motivos suficientes para ahorcarlo. Una vez asumido esto, ¿qué consecuencias se seguirían de aceptar que Eichmann no miente, que dice la verdad sobre sí mismo, su relato como simple funcionario en el sistema burocrático del Reich, sin escudarse en el silencio ni en la pura y simple mendacidad?

Al menos, esta es la hipótesis de Arendt y, junto con ella, la de Sivan y Brauman:

El personaje que nos fue revelado a lo largo de centenares de horas de archivos filmados de su proceso es realmente el que Arendt ha descrito en *Eichmann en Jerusalén*: sus pensamientos no son horrorosos, son huecos. Las frases hechas que hacen las veces de lenguaje lo separan de la realidad, lo protegen, evitándole «hacer la experiencia del mal introducido en el mundo... se trata de no sentir para no pensar, de no pensar para no sentir». El crimen burocrático, cuyas armas son la estilográfica y el formulario administrativo, cuyo móvil es la sumisión a la autoridad, y al que nada aparente distingue de un trabajo como cualquier otro, es la forma paroxística de esta disociación mental. Para Eichmann, que lo enuncia como una verdad evidente más allá de toda discusión, una deportación es ante todo un conjunto de procedimientos que ponen en juego diversas administraciones³⁰.

Es precisamente esta constatación la que los lleva a concebir la idea que gobierna la “carnicería” del proceso de montaje:

Frente a la gran cantidad de material audiovisual disponible era necesario establecer de entrada una mirada selectiva. Los centenares de horas pasadas ante esas imágenes no pretendían ser para nada una estrategia de esponja que apuntara a una absorción pasiva e indiscriminada. Por el contrario, esta frecuentación intensiva de los archivos estaba enmarcada y era guiada por un claro objetivo: reunir

30 Sivan, E. y Brauman, R., *ED, op. cit.*, p. 22.

todos los elementos capaces de tornar inteligible el “sistema Eichmann”³¹.

La deuda que esta mirada selectiva tiene con Arendt es indudable. En primer lugar, ésta se advierte en el criterio temporal para la secuencia total de cuadros. Así, luego de concluido un enorme trabajo de archivo, que supone la clasificación de todas las secuencias y planos de acuerdo a la lista de “pruebas” numeradas por orden de presentación durante el juicio, los autores sobreponen al criterio cronológico, un criterio de ordenación histórica con el que efectúan un recorte que es característico de la exposición arendtiana de Eichmann, y que, precisamente, permite contrastar las explicaciones del acusado con los hechos referidos por los testigos o contenidos en los documentos. Por medio de una pregunta del Fiscal, del juez, o por medio del uso de la voz en off al final (donde se escucha, “el Führer ordenó la destrucción física de los judíos”, que Eichmann cuenta que recibe de Heydrich en 1941), los cuadros nos orientan en las sucesivas etapas de la “solución final”: “emigración forzada” (tarea que se le encomienda desde la asunción en la Oficina de Asuntos judíos, en 1937), “concentración en guetos” (desde 1938), “evacuación hacia el Este” y “exterminio” (desde el año 1940 y, especialmente, 1941); y nos muestran la visión que Eichmann tiene de ellos (y de su participación). Así, tomando como eje al acusado, la película recorre su propia visión de acontecimientos que, histórica, política y moralmente son importantes, pero que para el acusado sólo generan problemas “técnicos”, no morales.

En segundo lugar, la presencia de Arendt se advierte en la decisión de conservar sólo aquellos testimonios de sobrevivientes directamente relacionados con la “competencia” de Eichmann, o que lo hubieran conocido de alguna manera. Efectivamente, este es uno de los factores que Arendt sostendrá como una crítica general a todo el proceso: era necesario concentrarse en lo Eichmann había hecho. Además de que ello bastaba para condenar a pena de muerte al acusado, la autora utilizó este procedimiento para hacer un contrapunto sistemático entre lo que decían los testigos que lo habían conocido, y lo que exponía el propio Eichmann sobre determinados momentos

31 Ídem., p. 90.

clave de la historia. Este contraste narrativo no fue bien comprendido por muchos lectores de Arendt, o directamente fue sometido a una campaña de difamación que dependía de la circulación de algunos párrafos aislados, que descontextualizaban la narración misma y sus efectos de “montaje”³². Este fue el caso, particularmente, con el modo en que Arendt relataba el rol de los Consejos Judíos y su “responsabilidad” en la destrucción de su propio pueblo.

Como ya señalamos en el apartado anterior, la colaboración judía no sólo había sido un tema para la sociedad israelí, sino que se había creado, en 1950, una ley para juzgar a los “colaboradores judíos de los nazis”. En este marco, lo que Arendt hacía público era un hecho ya conocido, si bien ubicaba este capítulo negro de la historia judía en el marco de una lógica histórica que había aprendido con Hilberg. Y lo hacía únicamente porque había sido un elemento central de las acciones criminales de Eichmann –el “especialista en la cuestión judía”–, tal como aparecía en su relato, como en el de los propios líderes de los consejos, citados a declarar en la sala de audiencias. Antes que negar este hecho –como dejó en claro el Fiscal en su discurso inaugural, y en su negativa de hacer a los líderes comprometidos la simple pregunta: ¿por qué colaboró?– la apuesta de Arendt era comprender lo que significaba poder distinguir con cierta mirada histórica entre diferentes etapas del plan de exterminio, a partir de la cual se podía marcar la frontera en que estas organizaciones se convirtieron en colaboradoras en un sentido fatal. Sin embargo, puesta en contrapunto con la culpabilidad de Eichmann, lo que aquí aparecía era la responsabilidad de los líderes, no la culpabilidad de las víctimas. Y también, es necesario reconocerlo, el contraste entre los judíos sobrevivientes que fueron incorporados en el relato de Arendt, y algunos del relato de algunos de esos mismos líderes. Si bien en una lectura atenta esto es perceptible, el contraste visual ofrecido por la película es mucho más claro, y permite hacer justicia a la empresa arendtiana.

En tercer lugar, los retratos de los principales personajes, así como de sus “relaciones”, logrados gracias al uso de los primeros planos, logran reflejar el tipo de construcción narrativa que orienta

32 Cf. Arendt, H., *EJ*, op. cit., especialmente el capítulo 14, “Los testigos y las restantes pruebas”, pp. 317 y ss.

el informe arendtiano: el primer plano de la película sobre la sala vacía, que muestra su arquitectónica teatral, los primeros planos del Fiscal, siempre acusador, con el dedo en alto, la voz elevada y el gran gesto, la impotencia de los jueces, sus preguntas que contrastan con la certeza del Fiscal, sus denodados intentos por conducir los testimonios al terreno de lo actuado por Eichmann, el abogado defensor, siempre “sin preguntas”, los testigos con una postura introspectiva, intentando adentrarse en sus terribles recuerdos y, finalmente, el retrato del acusado, el personaje principal de esta película. Recuperando los primeros planos de Hurwitz, la película logra aquí una imagen extraordinaria del hombre en la jaula de vidrio: desde la primera escena hasta la última, Eichmann aparece con sus lentes de Carey como un ser minúsculo, con un tic que tuerce su boca hacia un costado (que muchos confunden con una sonrisa macabra, en una de las imágenes más estereotipadas del proceso), rodeado de papeles que intenta explicar a los jueces, con su lapicera anotando los números de las pruebas, involucrando a los encargados de llevar el juicio adelante en discusiones bizantinas sobre nombres de ciudades alemanas o números de archivos, entusiasmado en la elaboración de diagramas de mando de difícil comprensión. Las imágenes finales de la película son de una claridad asfixiante: rodeado de sus armas predilectas, papeles y carpetas, el acusado logra enredar al tribunal –y los directores logran involucrarnos como espectadores fastidiados– en una extensa discusión entremezclada de circulares, planillas y memorándums, sobre el nombre de una ciudad: *Cholm*, *Kulmhof*, *Chelmo*... Luego de unos minutos, el acusado nos ha conducido a su terreno habitual: ya no se trata de saber si se trata de la antesala de la muerte, la estación cercana a Auschwitz en Polonia, o de un pueblo alemán relacionado con Theresienstadt (que supone la diferencia entre una estación de trenes que anuncia la partida hacia una vida “concentrada” y otra que anuncia la muerte en las cámaras de gas), sino que se trata de los números, los sellos y los visados entre los que Eichmann se mueve a la perfección, y nos sirve de guía.

Finalmente, hay que añadir lo que para los tres autores es un imperativo ético de justicia: tanto al narrar cuanto al filmar, se trata de transformar una “táctica de defensa” del acusado, en un acta de acusación. Hacer y dejar hablar a Eichmann, es mostrar por qué razones

–incluso si Eichmann no logra verlas– debemos juzgarlo. Como señala Arendt, en una sentencia personal sobre el juicio, que comparten Sivan y Brauman a tal punto de dar nombre a su libro – *Elogio de la desobediencia*:

Si aceptamos, a efectos dialécticos, que tan sólo a la mala suerte se debió que llegaras a ser voluntario instrumento de una organización de asesinato masivo, todavía queda el hecho de haber, tú, cumplimentado, y, en consecuencia, apoyado activamente, una política de asesinato masivo... en materia política, la obediencia y el apoyo son una misma cosa³³.

La filmación de un burócrata de la muerte

El cineasta francés Jean-Luc Godard, en una polémica que escapa a este artículo³⁴, planteaba en el año 1963 un *dictum* que llamaba a volver a visitar (y a reflexionar sobre) los archivos visuales conocidos o inexplorados. Hacer un film “verdadero” sobre los campos, sustrayéndose a la *pedagogía a través del horror* de las filmaciones de los campos liberados en el año 1945, pero sin renunciar al poder de la imagen para mostrar lo real, suponía una tarea a la vez necesaria e imposible:

Tomemos como ejemplo los campos de concentración. El único filme que hay que hacer sobre éstos –que nunca ha sido rodado y que nunca lo será porque resultaría intolerable– sería filmar un campo desde la perspectiva de los torturadores... Lo que sería insoportable no sería el horror que se desprende de tales escenas, sino muy al contrario, su aspecto perfectamente humano y normal³⁵.

Mostrar las tomas existentes para comprender, así definía el autor de *Histoire(s) du cinéma* su llamado a la responsabilidad del cine posttotalitario, que también era un llamado al “montaje” como un modo de iluminación de la verdad de la imagen de archivo. Más allá

33 Cf. Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 401.

34 Para este debate, ver los textos de Fernando Svetko y Amadeo Laguens en este mismo libro.

35 Cf. Didi-Huberman, D., *Imágenes pese a todo*, Paidós, Madrid, 2011, p. 209, nota 73.

de la medida en que Gordard lleva adelante o no este desafío, es interesante observar que es precisamente esta idea el centro de la película de Eyal Sivan y de Rony Brauman, construida con los archivos de video recuperados del proceso al criminal Adolf Eichmann. Como señalan en *Elogio de la desobediencia*, este es un material audiovisual único, no sólo del proceso, que es suficientemente novedoso para conformar un acontecimiento que da inicio a la centralidad de la *shoah* como figura fantasmática para Europa e Israel, sino también porque es uno de los pocos juicios en que el acusado es interrogado y contrainterrogado durante varias sesiones, sin escudarse en el silencio ni en la pura y simple mentira, ofreciendo un relato cuya exploración aún no ha concluido.

Para los autores, esta exploración supone no sólo un trabajo de montaje, sino también el tratamiento de las imágenes con algunas técnicas provenientes de la “ciencia ficción”. Sin embargo, el film no busca mostrar lo real a través de la ficción, sino usar algunos recursos de la ficción para dar “veracidad” a las imágenes de archivo mismas y coherencia a la historia que se quiere mostrar con los documentos visuales, esto es, convertirla en un film³⁶. La “ética” de la mirada queda asentada en el modo de utilización de la técnica y no en la técnica misma, así como en la posibilidad de acceder en todo momento a los archivos de los que proviene cada parte del film. Con ello, se asume de entrada una “parcialidad honesta” de la mirada.

Sobre esta parcialidad, sobre este juego de espejos, de montajes y reconstrucciones sin interpretación última, hay que agregar algo más. Algo sobre las imágenes de archivo mismas. Gracias al trabajo

36 En este aspecto se distancia de la película de H. Verneuil, *I como Ícaro*, la que en un contexto absolutamente ficcional, introduce el famoso experimento de Stanley Milgram, otro gran lector de Arendt que es, también, una influencia explícita para los directores. Profesor de psicología en la Universidad de Nueva York que, entre 1950 y 1963, llevó a cabo una serie de experiencias para estudiar las modalidades de la sumisión a una autoridad reconocida como legítima –en este caso la autoridad científica. El mismo Milgram reconocía que el montaje del experimento, así como sus conclusiones debían mucho al proceso judicial contra Eichmann y, fundamentalmente, al reporte arendtiano: “Tal vez ésta es la enseñanza esencial de nuestro estudio: gente común, desprovista de toda hostilidad, simplemente llevando a cabo su tarea, pueden convertirse en los agentes de un atroz proceso de destrucción”, cf. *ibíd.*, p. 19.

de Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg podemos acceder, de alguna forma, a la “primera” lectura audiovisual del proceso: la del propio Hurwitz. Neoyorkino proveniente de Brooklyn, hijo de inmigrantes judíos del este, uno de los principales documentalistas de la izquierda norteamericana, el director planea un dispositivo filmico que, sobre elementos arquitectónicos y discursivos existentes, da cuenta de su interpretación y su anticipación respecto a lo que será la dinámica fundamental del proceso. Tal es el caso con la elección de las dos primeras cámaras, colocadas frente a frente. Con tal elección, “reforzaba la dramatización del eje acusado-testigos inscripto en la organización espacial del estrado... redoblando [la lectura] del fiscal Hausner”³⁷. Además, proponía una lectura centrada en los primeros planos y los pequeños detalles, lo que descubría toda una concepción sobre la verdad de la imagen, particularmente desarrollada en el cine de ficción: “se puede leer la verdad sobre el rostro del acusado, descifrando así el enigma”³⁸.

Casi estaríamos tentados a afirmar que la sistemática frustración del director de las cintas de video cuya historia hemos intentado reconstruir, su siempre incumplida espera de ver caer de una vez el velo del asesino, la artificialidad del contrapunto entre unas víctimas y un acusado que no se miraron nunca, la inevitable sensación de que “no sucedía nada”, es el origen de otra lectura, que sobre las mismas imágenes muestra –con los mismos archivos– aquello que sucede en esa “nada”.

Sobre los espectadores

La imagen final de Eichmann, en color, sobre el fondo musical ascendente de Tom Waits, *Russian Dance*, evoca la puesta en marcha de un tren que llega hasta nosotros. Si Arendt, Brauman y Sivan no pueden ser pensados sin tener en cuenta un imperativo ético de justicia, podríamos decir que, en sentido amplio, en realidad son las condiciones mismas bajo las que cabe ejercer el juicio, algo que excede al ámbito jurídico, las que son llevadas al centro de la escena y

37 Wieviorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas ...”, *op. cit.*, p. 80.

38 Ídem.

discutidas. No podemos juzgar a alguien cuya maldad está “más allá de la comprensión humana”, ni a aquel cuya inocencia está más acá de la virtud humana. Y debemos juzgar, porque en esta franja, que no es la de “héroes” o de “demonios”, se decide lo humano. Como parte de esta concepción, los autores toman una decisión fundamental en su montaje, que genera uno de los cuadros más interesantes del cine dentro del cine: no exponer a los espectadores ya saturados de las imágenes del horror (los archivos fílmicos sobre la liberación de los campos que son utilizados por Alain Resnais en *Noche y Niebla* (1955) son utilizados como pruebas en Jerusalén) a las filmaciones a las que, en dos sesiones sucesivas, son expuestos el acusado, los testigos, los jueces y los espectadores. Así, uno de los cuadros fundamentales no nos muestra las imágenes, sino a todos los actores del juicio como espectadores de un film, “mirando”.

Además, al omitir deliberadamente el testimonio del sobreviviente Abba Kovner, cuyo desmayo se convierte en la imagen-símbolo principal del proceso durante años³⁹, así como también al recortar un sinnúmero de testimonios de gran valor humano y ético, pero que no están directamente relacionados con “lo que hizo Eichmann”, delimitan un área interesante para la reflexión sobre el uso de la literatura testimonial de los sobrevivientes, y para pensar su aporte a la comprensión histórica del exterminio. Por razones que tienen que ver con la naturaleza misma del fenómeno (cuya intención explícita es destruir a los documentos y a los testigos del crimen), los testimonios son elementos clave. Sin embargo, no son elementos excluyentes y, más aún, para alguien interesado en comprender, tienen un valor “documental”, incluso cuando debamos admitir que siempre exceden ampliamente aquello que queremos relatar. Por último, es necesario admitir el valor documental de los testimonios de los verdugos. Por supuesto, esto no significa aceptar su “verdad”. Tampoco, como muestra la película, y antes la obra de Hannah Arendt, “dar voz” a los acusados significa *a priori* exculparlos o disculparlos, sino situarlos en un contexto humano, del que ellos mismos han decidido excluirse. No podemos concederles este favor. En este punto, Sivan y Brauman logran montar una escena de “igualdad” para juzgar (visible en la estructuración de la propia película), que depende del contra-

39 Cf. Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 331.

punto filmicamente contundente entre los testimonios de sobrevivientes y lo descripto por Eichmann. Tal es el caso del testigo Wellers, cuyo relato de la llegada de unos doscientos niños procedentes de la Francia de Vichy a Auschwitz, en colectivos resguardados por la policía francesa, aún causa estupor. Sin embargo, este horror no es menor a otro: el próximo cuadro nos muestra la visión de Eichmann sobre esta llegada. Para el *Obersturmbannführer*, no se trata de una cuestión moral, sino exclusivamente técnica: “La policía francesa también había detenido niños. París me preguntó qué haría con esos niños. Yo comuniqué lo que allí figura: «A partir de la reanudación de los trenes hacia el gobierno general, los transportes de los niños podrán rodar»... cuando recibí la decisión de mis superiores, llamé a París, de acuerdo con mis órdenes, y transmití la decisión”⁴⁰.

La otra cara de esta operación es, sin embargo, más inquietante. Aquí, la imagen aborda un desafío mayor que el texto respecto del espectador y de su capacidad para juzgar (que no es una capacidad de identificación, pero tampoco de “perdón”). Si asumimos que hay un “poder redentor en la imagen”, que explica porqué entre los más de mil filmes rodados por los nazis, sólo cinco sean antisemitas, ¿no es posible que al presentar a un ser humano específico, en una jaula de cristal, con sus anteojos y sus pañuelos, vulnerable ante el poder de la justicia, estemos a un paso de generar una identificación con el “antihéroe”?, se preguntan los directores. Su respuesta da cuenta de la apuesta última del film, “ilustrar la presencia del «caso Eichmann» en nuestro entorno familiar”⁴¹. Según esta apuesta, la única manera de mostrar los estragos del discurso de la obediencia, en nuestro mundo, es moverse en el filo cortante de la identificación. Sólo que en este caso, con espectadores que ya conocen –en mayor o menor medida– el horror de los campos de exterminio nazi, esto sólo puede suscitar espanto. En todo caso, un espanto de la imaginación, que los autores buscan provocar sin mostrar ninguna imagen del horror, y que interpela a cada sujeto en su responsabilidad política y humana, e instala la pregunta en el lugar de la obediencia.

40 Sivan, E. y Brauman, R., *ED*, op. cit., p. 128.

41 Ídem., p. 13.



El problema de lo irrepresentable a partir de *Shoah*, de Claude Lanzmann

Por Amadeo Laguens

Aquí me propongo indagar, a la luz de las categorías teóricas del filósofo Jacques Rancière, el problema de lo irrepresentable planteado en el ámbito del arte. Esto es un mismo problema, pero lo abordaré desde dos entradas: el problema de la imagen intolerable, y lo propiamente irrepresentable.

El primer flanco refiere, sobre todo, al debate que mantuvieron Gérard Wajcman y Claude Lanzmann con George Didi-Huberman, que será posible verlo desde otra perspectiva si se lo separa del problema de lo que puede o no puede mostrarse a partir de las imágenes, desligándolo de la oposición palabra/imagen y por lo tanto testimonio/archivo. Esto ocupará la primera parte trabajo y trataremos de insertar lo que Rancière piensa al respecto.

El segundo punto también tiene que ver con lo irrepresentable, pero en tanto problema que nos lleva a definir ciertos regímenes específicos del arte, a los fines de no confundir preceptos que reducen los problemas estéticos y políticos. Para realizar esto es necesario confrontar el problema de lo irrepresentable con una idea de arte anti-representativo, o como dirá Rancière, leerlo bajo lo que entiendo por “régimen estético del arte”.

Tanto en el primer como en el segundo punto, el filme *Shoa*¹ de Lanzmann, es eje conductor de las discusiones presentadas de los diferentes autores y de las propuestas revisadas de Rancière. Es decir, resulta ilustrativo a la hora de centrar el debate en torno a un problema filosófico, como así también las posiciones de un autor específico.

¹ **Título original:** *Shoah*. **País y año de producción:** Francia, 1985. **Guión:** Claude Lanzmann. **Música:** no tiene. **Fotografía:** Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubtchansky. **Productora:** Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la République Française. **Duración:** 566 min. **Documental.**

El lugar de la imagen frente al horror

Vamos a repasar brevemente el contexto donde se enmarca la postura de Rancière sobre la imagen frente a lo irrepresentable, viendo las tesis que sostienen, por un lado, Wajcman y Lanzmann y, por otro, Didi-Huberman.

En un punto, tanto para Lanzmann como para Wajcman², la cuestión es simple: la palabra posee más fuerza que la imagen para mostrar. Mejor dicho, la palabra es el modo único y adecuado de mostrar el horror del exterminio judío perpetrado por el nazismo. Sin mostrar la máquina de la muerte, la palabra de quienes la presenciaron nos muestra su funcionamiento de modo “absoluto”. No hay ni una imagen de la catástrofe que nos diga *la verdad* sobre ella. Pero no sólo no hay, sino que no puede haberla. La imagen no puede nunca representar el horror, poner a nuestra disposición *lo que pasó* en su totalidad. Esto posee varias razones, argumenta Wajcman: el objeto del siglo, el objeto- acontecimiento de nuestro tiempo, el “Objeto absoluto”, es aquel que no puede reducirse a algo, puesto que no es y es todo al mismo tiempo. Es el objeto producido por las cámaras de gas que al tiempo que producen su objeto, obligan a pensarlo nuevamente, puesto que es precisamente un objeto pensado sólo a partir de su desaparición, y por eso imposible de pensar. Un objeto impensable en su ausencia, pero pensable como Ausencia. Dirá Wajcman: “de las cámaras de gas surgió el objeto impensable... Desde ahora, el objeto, producido, no puede concebirse sin su desaparición. Objeto y ausencia de objeto juntos, al mismo tiempo. La ausencia, el Otro de todo objeto”³. Esto es, el exterminio produjo objetos junto con su olvido. El autor continúa extremando el razonamiento, sosteniendo que “las cámaras de gas son el lugar donde los cuerpos y la memoria fueron precipitados... Lo anónimo y lo indistinto... El siglo inventó la Ausencia como un objeto”⁴. Aquí Wajcman trabaja bajo el mismo supuesto con el que lo hace el film de Lanzmann, y que puede resu-

2 Las palabras de la otra interlocutora de Didi-Huberman, Élisabeth Pagnoux, no las tomaremos aquí, pero se encuentran en la misma línea que las de Lanzmann y Wajcman.

3 Wajcman, G., *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 224.

4 Ídem.

mirse entendiendo que “la esencia del plan nazi es volverse él mismo (y por lo tanto volver a los judíos) totalmente invisible”⁵. Dicha invisibilidad es el fundamento que Wajcman encuentra para desechar de todo lugar a la imagen, ya que para él la imagen representa (busca representar) la prueba, y si la esencia de la Shoah es la producción de la Ausencia como objeto, entonces la imagen no puede incorporarla a su campo. Vale la pena leer un poco más sus palabras: “la Shoah fue y continúa siendo sin imagen. Se sabía, pero no se vio. Porque no había nada para ver... Aquí se resume todo... Y el filme de Lanzmann es la obra de arte que muestra ese hecho”⁶. Como señala el propio director: “este filme se construyó a partir de la nada, a partir de la ausencia de huellas”⁷. Lo que hace el filme, es, entonces, traer al presente, a partir de la construcción sobre esa ausencia, lo que no hay. El film no sólo “está en presente”⁸, sino que forma parte del acontecimiento que presenta. La imposibilidad de representar y el deber de (re)presentar, juntos en una sola película que no representa nada, sólo presenta (y nos hace presenciar en tanto “testigos forzados”⁹) lo irrepresentable.

Wajcman realiza un desplazamiento, sutil pero efectivo, de un supuesto cuasi metafísico sobre la esencia invisible de la Shoah, hacia una carga ética no sólo para todo ser humano¹⁰ sino también para el arte y el lugar de la imagen. Dije más arriba que aquí la imagen es tomada como representación, esto es, como un modo de hacer imágenes. *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), es el caso paradigmático, si se quiere, que toman tanto Lanzmann como Wajcman. Pero ¿cuál es el sentido de esta tajante afirmación? ¿Por qué sólo puede mostrarse el Holocausto mediante palabras y no por medio de imá-

5 Felman, S., “A l’âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann”, en Deguy, M., (edit.), *Au Sujet de Shoah*, Belin, Paris, 1990, p. 61, citado por Wajcman, G., *op. cit.*, p. 225.

6 Wajcman, G., *op. cit.*, p. 226.

7 Lanzmann, C., “Témoin de l’immémorial”, entrevista en *Les Inrockuptibles*, nro. 136, 28 de enero de 1998, p. 19. Citado por Wajcman, G., *op. cit.*, p. 235.

8 Wajcman, G., *op. cit.*, p. 235.

9 Ídem., p. 228.

10 “la sola existencia del filme de Lanzmann... basta para que hoy cada ser humano sea un testigo de la Shoah”, ídem., p. 228.

El problema de lo irrepresentable a partir de *Shoah*,
de Claude Lanzmann

genes? Para Wajcman, tanto como para Lanzmann, la imagen representa la prueba, lo que equivale al archivo en cuanto busca probar, y es indiferente si es real o ficticio.

Por otro lado, es curioso que Wajcman se cuide de afirmar que no es un problema de postura ética o estética¹¹, cuando en unas líneas más adelante declara

Lo irrepresentable forma parte del ser mismo de la Shoah... Y más allá de saber si se puede o no representar, esto deriva en... cómo representar lo que es irrepresentable. Y, antes que nada, el de saber si no hay una necesidad de representar justamente lo que es irrepresentable. Tarea del arte... y punto.

Se entiende, no importa plantear la discusión en términos éticos, pero ¿a qué se refiere con estético? No sólo que está planteando el problema, efectivamente –y en términos absolutos–, en el campo del arte y según sus modos de producción (la pregunta por el *cómo*), sino que traslada el problema en términos de responsabilidad (la necesidad de representar) hacia el arte mismo. Es así que sentencia “Lo que no se puede ver, sólo el arte *puede* mostrarlo... lo que no se puede ver, el arte *debe* mostrarlo. Si quiere ser arte”¹². Finaliza, más adelante, sosteniendo que es

Imposible no hacer ver. Esto es lo que anima a *Shoah*... Mostrar lo que no puede representarse... Este imperativo se transcribe del otro lado como: aquello que no se puede ver, hay que mirarlo – una ética del espectador... El arte como una ética de lo visible¹³.

Ahora bien, vuelvo un poco a una de las preguntas: ¿por qué la palabra y no la imagen? ¿por qué la oposición, y el consecuente rechazo hacia la imagen? Didi-Huberman lo trata extensamente en su respuesta a las críticas que le hicieran a partir de una muestra fotográfica donde se exponen cuatro fotografías tomadas por un miem-

11 “El problema de la figuración de lo irrepresentable... se sitúa más allá de toda postura posible, ética o estética”, “esto deriva en un tipo muy distinto de problema estético y ético”. No aclara qué tiene de distinto este problema. Cf. *idem.*, p. 230.

12 *Ídem.*, p. 231. El subrayado es mío.

13 *Ídem.*, p. 236. Lo mismo vale para los anti-monumentos de Jochen Gerz.

bro del *Sonderkommando* dentro del campo de exterminio –podríamos decir, “en pleno funcionamiento”–, seguidas de un texto de este autor.

Didi-Huberman trata de “comprender por qué el rechazo psicológico de la imagen como *fetiche* se ha visto reconducido hacia un rechazo de la imagen como *archivo*”¹⁴, dejando en claro que todas las críticas están previamente expresadas y son incluso apadrinadas por el propio Lanzmann. Didi-Huberman relativiza la posición del director de *Shoah*, que desprende de la idea de que no hay imágenes de los campos de exterminio de Belzec, Sobibor, Chelmno y Treblinka, que no hay imagen alguna de la Shoah, incluyendo también Auschwitz. No sólo eso es históricamente falso, sino que tampoco se puede deducir de tal sentencia que las imágenes no revelen ninguna verdad y que su presencia sólo sería un “culto de íconos”¹⁵. Y es que para Lanzmann,

Las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que he hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento... Preferir el archivo fílmico a las palabras de los testigos, como si éste tuviese más poder que ellas, es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su destino hacia la verdad¹⁶.

Es así que continúa el “encadenamiento de sofismas” de Lanzmann según Didi-Huberman, operando siempre con una única noción de imagen de archivo: la prueba. Para el caso, la prueba estaría hecha sólo para probar, y precisamente el Holocausto no necesita ser probado. Toda imagen se asocia a una mentira. Lanzmann y Wajcman no discriminan, de este modo, entre la reconstrucción ficcional de Auschwitz a lo Spielberg, de una “fabricación de ar-

14 Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 140.

15 Ídem., p. 142.

16 Lanzmann, C., “Le monument contre l’archive? (entretien avec Daniel Bounoux, Régis Debray, Claude Mollard et al.)” en *Les Cahiers de médiologie*, nro. 11, 2001, p. 274, citado por Didi-Huberman, G., op. cit. p. 143.

chivos”: “de manera que el *archivo*... no se diferenciará de su propia *falsificación*”¹⁷.

Frente a esto, la réplica de Didi-Huberman busca complejizar un poco más el estatuto de la imagen de lo irrepresentable. El archivo fílmico, la imagen, no puede ser entendida sólo como una intención de probar algo, ni tampoco de representar la verdad. No se trata de eso. La imagen no se opone a la palabra; el archivo no se opone al testimonio. Hay una

Necesidad de una *aproximación dialéctica*, capaz de manejar juntos la palabra y el silencio, la carencia y el resto, lo *imposible* y el *pese a todo*, el testimonio y el archivo... cada fragmento existente –de imágenes, de palabras o de escritos– es arrancado a un fondo de *imposible*. Dar testimonio significa explicar *pese a todo* lo que es imposible de explicar del todo. Ahora bien, lo *imposible* pasa a desdoblarse cuando, a la dificultad de explicar, se le añade además la dificultad de ser entendido. La situación desesperante de las cuatro imágenes de Auschwitz... entroncan con el destino de los testimonios reunidos por los resistentes del gueto de Varsovia: fueron redactados y transmitidos, pero permanecieron inaudibles... Imposible, en efecto, dar testimonio desde el interior de la muerte¹⁸.

De ahí, claro está, la importancia de mostrar, *pese a todo*, imágenes.

En esta línea intervienen las tesis de Rancière sobre la imagen frente al problema de lo irrepresentable. Rancière reconstruye el debate para hacer foco en uno de los puntos de la crítica de Wajcman hacia Didi-Huberman, que sostiene que las imágenes son intolerables porque mienten, no representan la Shoah, y eso por tres razones: no muestran el exterminio dentro de las cámaras de gas; lo real no es soluble en la imagen; y esta no fija lo propiamente irrepresentable que es la Shoah¹⁹. Ahora bien, señala el autor, estas críticas serían acertadas si fuera cierto que las imágenes tuvieran dichas pretensiones, pero claramente las fotografías tomadas por el *Sonderkommando* no buscaban eso. De este modo, el argumento de Wajcman atribuye tanto a los que sacaron las fotografías como a quienes las

17 Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 145.

18 Ídem., pp. 158-159.

19 Cf. Rancière, J., *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

comentaron, la pretensión de haber querido mostrar mediante una prueba lo que es imposible de mostrar; eso a lo que no alcanza con nada para explicarlo en su totalidad, sino sólo la Ausencia misma como objeto. A diferencia de dicha pretensión, el testimonio de la palabra genera un nuevo saber, apoyado en la falta misma de poder decirlo (y mostrarlo) todo. Pero, señala Rancière, ni la imagen ni la palabra representan la totalidad ni tienen la intención de hacerlo, aunque no dejen de representar por eso una huella de aquel horror²⁰.

Siguiendo este hilo argumentativo, la postura de Wajcman se junta precisamente de esa falta de decirlo todo que posee el testimonio, del cual la película *Shoah* es el paradigma. Suponiendo que la imagen pretende decirlo todo, ser suficiente, la palabra-testimonio es eficiente en virtud de su propia falta, que no puede decirlo todo, al mismo tiempo que el testigo no quiso ni quiere hacerlo. Como señala Rancière hablando de la postura de Wajcman, “el verdadero testigo es aquel que no quiere testimoniar. Ésa es la razón de privilegio concedido a su palabra”²¹. Y es aquí donde reside su crítica a Wajcman y a Lanzmann. Continúa el filósofo argelino: “pero ese privilegio no es el suyo [el del testigo]. Es de la palabra que lo fuerza a hablar a pesar de sí mismo”²², es decir, la voz en off de Lanzmann, en este caso. Rancière toma aquí la secuencia de la peluquería donde Abraham Bomba es forzado a hablar a pesar de sí mismo, donde la voz del director lo obliga a seguir. La voz de Bomba importa porque es justamente la voz de quien no puede representar por sí mismo lo irrepresentable, porque es intolerable. Es la voz que tiene que hablar de lo imposible de hablar, que no quiere hacerlo pero que debe porque hay otra voz, la voz de otro que lo obliga a hablar: la del realizador. Esto es importante, puesto que efectivamente “Abe” no dice al fin y al cabo lo que pasa en las cámaras de gas: lo que toma presencia aquí es la oposición entre la imposibilidad y, al mismo tiempo, la obligación de representar lo irrepresentable. Y aquí está lo que –a pesar de lo que Wajcman o el propio director puedan decir– viene a revocar la oposición y a otorgarle importancia a la imagen: “la fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino

20 Cf. *ídem.*, p. 91.

21 *Ídem.*, p. 92.

22 *Ídem.*

por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes”²³. El no querer hablar de Bomba y el mandato de Lanzmann para que hable son acciones que *deben ser vistas*, y es por ello que la cámara se enfoca en demostrar la emoción y las lágrimas del peluquero. Como dice Rancière, “pero cuando la voz cesa, es la imagen del rostro sufriente la que se convierte en la evidencia visible de lo que los ojos del testigo han visto, la imagen visible del horror del exterminio”²⁴.

Es así que la distancia con la imagen que sostienen Wajcman y Lanzmann como modo de decir algo sobre la Shoah se difumina en el mismo film que defienden como paradigma de la primacía de la palabra sobre la imagen como el único modo de decir algo sobre lo irrepresentable. Esta mirada de Rancière permite volver al documental de Lanzmann de otro modo, aun cuando eso no sea la intención del realizador. Para ello, es necesario entender que Rancière puede hablar de la relación entre palabra e imagen (de la misma manera que, a su modo, lo hace Didi-Huberman) en tanto considera que son modos de configuraciones posibles que se entrecruzan y dan lugar a nuevos acomodos de lo sensible. Esto es posible si entendemos el modo de identificación del arte con un régimen estético, y no representativo, como aclararemos más adelante. Sabemos, dice Rancière, gracias a la retórica y poética clásicas, que hay imágenes en el lenguaje. Hay, también, claro está, lenguaje en lo que vemos. La imagen es un “juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y no dicho”²⁵. Las lágrimas nos dicen de la emoción de Abraham Bomba mucho más que sus palabras, y son ya una alteración dentro de una cadena de imágenes que se alteran²⁶ por la voz del realizador:

Están allí en el lugar de las palabras que estaban a su vez en el lugar de la representación visual del acontecimiento. Devienen toda una

23 *Ídem.*, p. 93.

24 *Ídem.*, p. 94.

25 *Ídem.*

26 *Ídem.*

figura de arte, el elemento de un dispositivo que apunta a dar una equivalencia figurativa de lo advenido en la cámara de gas²⁷.

Del mismo modo, la voz busca hacernos ver lo que el testigo vio en los campos. Incluso cuando lo que hay es la pura falta de palabras, el silencio nos dice lo que no podrían decirnos otras palabras ni otras imágenes.

Es así que lo intolerable o lo irrepresentable es una cuestión acerca de los “dispositivos de visibilidad”²⁸, es decir, de las formas de identificación del arte con diferentes regímenes que generan cierto modo de ver y juzgar las actividades artísticas. Aquí ya no se trata entonces de tomar partido por una posición o por otra, sino de desplazar el lugar desde donde se lo mira. Por eso no hay una crítica o un halago a ningún artista, sino modos diferentes de considerar sus obras según el régimen al cual podrían “pertenecer”. Rancière no se opone a las tesis sobre la definición de la Shoah como la Ausencia, o a lo Inhumano propio de la acción humana porque tenga una definición de lo que debe ser el arte de lo irrepresentable, sino a los modos en que un problema artístico y un problema político pueden ser desplazados a diferentes regímenes de percepción y pensamiento que sólo dirigen el problema a cierta confusión.

Los regímenes de identificación del arte

Para entender un poco mejor esto último y seguir indagando en lo irrepresentable, voy a revisar brevemente algunas nociones fundamentales de arte según Rancière. Para este autor, hablar de arte significa delimitar determinado régimen de identificación, es decir, modos de pensamiento y percepción que permiten discriminar las formas del arte como formas comunes, modos de un sentido común. Así es que define un régimen de identificación del arte como “aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos”²⁹, lo que permite decir

²⁷ Ídem., p. 95.

²⁸ Ídem., p. 102.

²⁹ Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 22.

si algo es arte o no según el régimen de identificación desde el cual se juzga. Rancière define tres regímenes distintos de identificación del arte: el régimen ético, el régimen representativo o poético y el régimen estético del arte. El primero toma su modelo de Platón. Para Platón, el arte como tal no existe, sino sólo las artes, modos de saber práctico que tienen un origen y un fin determinado. Dentro de estas “maneras de hacer” Platón diferencia dos, según Rancière: “hay artes verdaderas, es decir, saberes fundados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias”³⁰. Ahora bien, aquí “el arte” es pensado en relación a las imágenes: el modo de ser de las imágenes es diferenciado de acuerdo a su función y el lugar que ocupan en la *polis*, y por lo tanto en su coincidencia o no con cierto *ethos* de la comunidad. No hay, en sentido estricto, independencia del arte como tal, sino maneras de hacer que se fundan en la imitación a modelos con usos y efectos específicos y apariencias diferenciadas externamente (no según su lógica interna) de acuerdo a su contenido como imitación falsa o verdadera.

El segundo régimen, el régimen representativo del arte, Rancière lo identifica con la dupla *poiesis/mimesis* trabajada por Aristóteles y donde el privilegio lo tiene, por supuesto, la acción trágica:

El principio mimético no es, en su fondo, un principio normativo que diga que el arte deba hacer copias que se asemejen a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla, en el dominio general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones. Estas imitaciones se sustraen a la vez a la verificación ordinaria de los productos de las artes por su uso y a la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes³¹.

Este régimen se diferencia del primero en el momento en que el énfasis está puesto en que el producto es un producto de una representación. No se juzga la correspondencia fiel de la imagen con un modelo y un modo de ser propio de la *polis* (por ejemplo, la imitación fidedigna a una divinidad). En este marco, la imitación opera como un criterio de discriminación dentro de las *technai* que permite, de

30 Rancière, J., *El reparto de lo sensible*, LOM, Santiago, 2009, p. 21.

31 Ídem., p. 22.

acuerdo a ciertas normas internas, distinguir e identificar lo que hacen las artes “de la manera, buena o mala, en que lo hacen”³², según criterios propios: normas de distribución de papeles y jerarquía de las partes, como el privilegio dado a la acción y a la narración, y las jerarquías de los modos de expresión. De acuerdo a esas normas, las imitaciones pueden ser reconocidas como válidas o no, adecuadas o inadecuadas y buenas o malas imitaciones de lo que se debe representar, sin necesidad de remitir a un *ethos* específico. Aquí tampoco el arte existe de forma autónoma; sigue perteneciendo al ámbito de las *technai*, pero la imitación sí funciona como un criterio de discriminación suficiente para distinguir entre lo que es arte y lo que no lo es.

Por último, existe para Rancière un tercer modo de identificación del arte que es definido como “régimen estético del arte”. Aquí el arte sí se identifica con una noción específica, pero es precisamente porque se separa de todo criterio de diferenciación con otras maneras de hacer, y se caracteriza por un “modo de ser sensible propio de sus productos” al mismo tiempo que “éstos se caracterizan por su pertenencia al modo de ser de un sensible diferente a sí mismo, devenido idéntico a un pensamiento también diferente de sí mismo”³³. Si hay algo que distingue al arte como tal en este régimen, es justamente una paradoja: su indistinción. Antes que hablar de autonomía del arte, es más pertinente hablar de su heteronomía. Como señala el autor,

La propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir «estética»: la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible... Una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también

32 Rancière, J., *El malestar en la estética*, Manantial, Buenos Aires, 2011, p. 82.

33 *Ídem.*, pp. 82-83.

El problema de lo irrepresentable a partir de *Shoah*,
de Claude Lanzmann

entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad³⁴.

En este régimen, propio de la época moderna, se rompen las jerarquías de temas y sus géneros. La literatura, en tal sentido, posee un papel especial en esta identificación³⁵.

El problema de lo irrepresentable, va a señalar Rancière, debe ser considerado bajo esta última perspectiva, dando lugar a otro modo de pensarlo. No hace falta considerar lo irrepresentable como opuesto a la representación, puesto que enseguida caemos al problema del lugar de la imagen que vimos recién, supuesto manejado por Lanzmann y Wajcman entre otros, anulando la potencialidad de la imagen y encerrando el problema de lo irrepresentable en los términos de una prohibición ética y una imposibilidad estética. Lo irrepresentable suele ser pensado en términos de relación con su opuesto, aun implícitamente: aquello que sí puede ser representado artísticamente, dejando que la discusión se mantenga siempre en esos términos. Hay todo un pensamiento que hace remitir, de un modo confuso, la categoría de irrepresentable tanto al acontecimiento histórico como al proceder artístico, nominando lo prohibido del acontecimiento junto con lo imposible de su representación, y dándole un giro ético que no hace más que incluir toda distinción en un mismo plano. Precisamente, mediante la idea de un arte anti-representativo es posible romper con la noción de representación y, por ello, desarticular su oposición a lo irrepresentable. Es un error definir lo irrepresentable como lo que es imposible de ser abordado y al mismo tiempo declarar la necesidad de hacerlo, puesto que traslada un problema de orden moral (la prohibición) a un orden artístico (la imposibilidad de hacerlo fielmente al mismo tiempo que la obligación de hacerlo con sus propios medios). Es preciso decir, entonces, que todo es representable, y que es más bien la capaci-

34 Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 24.

35 No ahondo más sobre el tema de la literatura, pero se puede ver, entre otros, *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, en especial “Borges y el mal francés” y “Política de la literatura”, o bien *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Eterna Cadencia, 2009.

dad de desechar la distinción de lo propio y lo impropio del arte y la realidad lo que permite pensar artísticamente lo irrepresentable/anti-representativo.

Otra vuelta de tuerca a *Shoah*

Una vez más, y luego de entender un poco mejor el lugar de los regímenes del arte, podemos continuar el problema de lo irrepresentable según Rancière y entender de otro modo el film de Lanzmann.

Para Rancière, *Shoah* no es una película sobre lo irrepresentable. No se opone a series de ficción como *Holocausto* (Chomsky, 1978), o a films como *La vida es bella* (Benigni, 1997) o *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993). Es decir, no lo hace en tanto sería una película que trata de otro modo el mismo problema, sólo que desde un arte de lo irrepresentable. Se opone porque este tipo de ficciones responden a la lógica del régimen representativo del arte. En este tipo de series y películas existen personajes que explican perfectamente, racionalmente, lo que en *Shoah* permanece bajo lo irracional; coinciden formas de ser de los actores, modos propios de los géneros que permiten representar adecuadamente cierta realidad histórica, dándole un sentido a través de la acción y la narración. Precisamente, para Rancière hay algo que Lanzmann capta como “rasgo esencial del genocidio”, y que es “la separación entre la racionalidad perfecta de su organización y la inadecuación de toda razón explicativa de esta programación”³⁶. Esa es la clave para comprender *Shoah*. Pero esta diferencia de racionalidades sólo opera en el ámbito artístico, es decir, es posible que forme parte del arte, sólo si entendemos que no es un arte de lo irrepresentable la que debe llevarla a cabo, sino un modo de hacer arte propio del régimen estético, donde no hay necesidad de explicación mediante la confluencia de los personajes o el relato y la lógica propia de un acontecimiento histórico. El problema de lo irrepresentable se presentaba en otras obras, por ejemplo, en el *Edipo* de Corneille (1659), donde hay un problema real en términos de medios y modos de representación que no coinciden con lo que se quiere representar, es decir, “hay una relación defectu-

36 Rancière, J., *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011, p 152.

osa entre lo que es visto y lo que es dicho, y entre lo que es visto y lo que es entendido. Es un escenario que muestra demasiado al espectador³⁷ (y por lo tanto resulta irrepresentable, puesto que en el régimen representativo hay ya cierta relación entre lo decible y visible).

Shoah es un film anti-representativo en ese sentido; se opone a la representación como así también a lo irrepresentable. Esto es así porque justamente “todo es representable y nada separa la representación ficcional de la presentación de lo real”³⁸. El “todo es representable” rompe con la lógica de la representación³⁹. Por eso ficciones como *Holocausto* pertenecen al régimen representativo que puede congeniar perfectamente la racionalidad de un acontecimiento con la irracionalidad de su explicación, dándole sentido a esta última (por ejemplo, transformando hombres comunes en monstruos, dirá Rancière). No rompen con el régimen representativo.

El problema ya no pasa por saber si se puede o no representar, sino en qué es lo que se quiere representar y cómo hacerlo. Lanzmann tiene en cuenta lo primero, la racionalidad intrínseca al accionar nazi y la irracionalidad de toda explicación, y hace con eso el modo de realizar arte. Esto es posible porque el régimen estético es la ruptura con las normas que decían cómo se debía representar ciertos acontecimientos y con su lógica de causa y efectos. No hay un “límite entre los sujetos representables y los medios de representarlos. Un arte anti-representativo no es un arte que ya no representa. Es un arte que ya no está limitado en la elección de lo representable ni en la de los medios de representación”⁴⁰. Eso es el film de Lanzmann, el que no necesita explicar el Holocausto a partir de alguna motivación de los personajes ni de escenas de reproducción de lo acontecido.

Este es el modo de salir de lo que Rancière llama “giro ético de la estética y la política”. Precisamente, en la confusión de lo irrepresentable, donde confluyen una prohibición de representación de

37 Rancière, J., *El inconsciente estético*, Del Estante Editorial, Buenos Aires, 2005, p. 32.

38 Rancière, J., *El malestar en la estética*, op. cit., p. 152.

39 Cf. Rancière, J., *El destino de las imágenes*, cap. V, “Si existe lo irrepresentable”, Prometeo, Buenos Aires, 2011, p. 127.

40 *Ídem.*, p. 154.

los campos y una imposibilidad de hacerlo por medio del arte, es donde se da un giro ético. Tanto en este ámbito como en la política, dicho giro consiste en la indistinción entre el hecho y el derecho, o el ser y el deber ser, disolviendo la especificidad del arte y de la política como prácticas⁴¹. La confluencia se da en el arte haciendo de la prohibición religiosa de no representar a Dios⁴² la imposibilidad misma de “representar la exterminación del pueblo judío... haciendo de todo arte moderno un arte constitutivamente dedicado al testimonio de lo impresentable”⁴³. Discurso del arte que va a ser representado, según Rancière, por Lyotard y lo sublime en el ámbito de la estética filosófica, y por Agamben y su mesianismo político en el ámbito de la política⁴⁴.

41 Cf., Rancière, J., *El maestar en la estética*, op. cit., pp. 133-161.

42 El mismo problema aborda Jean-Luc Nancy, haciendo hincapié sobre todo en la prohibición bíblica de la representación. Cf. Nancy, J.-L., *La representación prohibida*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

43 *Ídem.*, pp. 154-155.

44 Resulta imposible ahondar en esto, pero cf. *ídem.*, pp. 133-161, y *El destino de las imágenes*, op. cit.



El parpadeo y la espera. Sobre las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard

Por Fernando Svetko

El parpadeo

Se trate de un plano secuencia que desarrolle una acción más o menos completa, o de un fotograma detenido brevemente sobre sí mismo, la imagen cinematográfica supone al tiempo y al movimiento, a la sucesión. Esa inquietud primordial también es el material del que está hecha la historia. Pero ese material del cine y de la historia no es el puro tiempo de la música, la “bella forma del tiempo” de la que hablaba Schopenhauer. Esa forma, la forma del cine y de la historia, supone al mundo, es una ficción y un registro del mundo. Una imagen móvil de la memoria del mundo.

Hay una obra de teatro de Sartre en la que se describe el infierno. Vemos una sala de espera en la que constantemente suena una mediocre música funcional, y en donde bajo una luz fluorescente y fría tres personajes están sentados para siempre. Algo singular tienen estos personajes: no parpadean. Parpadear, dice uno de ellos, es aniquilar por un instante el mundo, descansar del mundo; lo hacemos una incontable cantidad de veces por día, no nos damos cuenta, pero lo hacemos, cerramos los ojos, humedecemos nuestras pupilas, y volvemos a mirar. En el infierno no se puede parpadear, ya no hay mundo, no hay nada de qué descansar. Pero hay el otro, la mirada sin parpadeos del otro. Y el infierno es la mirada del que está sentado con nosotros en una sala de espera en la que ya no se espera nada.

¿Puede la sala del cinematógrafo ser, como el infierno, una sala de espera en la que ya no se espera nada? Puede, y parece que Godard lo sabe. Por eso sus *Histoire(s) du cinéma*¹ son como una búsqueda

¹ **Título:** *Histoire(s) du cinéma*. **País y año de producción:** Francia, 1988. **Guión:** Jean-Luc Godard. **Música:** Paul Hindemith, Arthur Honegger, Arvo Pärt, Ludwig van Beethoven, Giya Kancheli, Bernard Herrmann, Béla Bar-

de los intersticios entre las imágenes, en los cuales puede aparecer, siquiera fugazmente, algún indicio para una espera posible.

Vemos la moviola y la biblioteca, y vemos a Godard leyendo y mirando, cortando y montando. Se nos muestra la penumbra desde la cual un hombre agrio decide qué imágenes y qué palabras, qué fotografías y qué músicas vamos a ver y oír. Se nos presenta la historia del cine en video; no porque los procedimientos utilizados dependan de ese medio, sino porque es más barato, y Godard trabaja como esos pintores que venden un cuadro para poder pintar el siguiente. Se nos narra la historia del cine con sus propios medios, pero desde otro *lugar*; el video, la imagen electrónica reproducible a escala hogareña, acerca el cine a la biblioteca personal, a una colección manipulable a voluntad en la soledad del cuarto de estudio, y lo aleja del espectáculo indetenible y compartido con desconocidos en una sala oscura del centro de la ciudad.

No se nos presenta una prolija cronología, sino un montaje de anacronismos, intervenido de citas y sobreimpresiones que ofuscan cualquier lectura lineal o ilustrativa. No sólo en el corte de un plano a otro, sino en el propio seno de cada plano sonoro, encontramos las disyunciones provocadoras que propone este procedimiento de diferenciación y repetición. Tal vez porque se considera que las imágenes no son las meras ilustraciones de los conceptos, ni los conceptos las guías seguras para interpretar las imágenes. Tal vez porque no se puede hacer una historia de las imágenes que no sea una historia de los anacronismos. Tal vez porque esos anacronismos, en esta singular historia de las imágenes en movimiento, son el lugar posible de una importante cita entre el pasado más traumático y en riesgo, y el presente melancólico y fugaz que avanza “retrocediendo hacia el futuro”².

tók, Franz Schubert, Igor Stravinsky, Johann Sebastian Bach, John Coltrane, Leonard Cohen, György Kurtág, Otis Redding, Dmitri Shostakovich, Anton Webern, Dino Saluzzi, David Darling. **Productora:** Canal+, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films. **Duración:** 268 min. **Documental /experimental.**

2 “God art”, entrevista a Jean-Luc Godard realizada por Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant, en Godard, J.-L., *Historia(s) del cine*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2011, p. 246.

Godard parece jugar con las figuras sartreanas del parpadeo, el descanso, y la espera, esas tres cosas del mundo. Porque la imagen es, según Godard, un parpadeo. Y porque la imagen como parpadeo que proponen las *Histoire(s) du cinéma* es lo contrario del descanso del mundo –parece más bien el montaje que se le muestra a Alex de Large en *La Naranja Mecánica* para sofocar de manera conductista sus impulsos destructivos; aunque a Alex de Large no se le permite parpadear. Godard propone una imagen-parpadeo que no ofrece descanso. Tampoco una pedagogía. Sabe que los espectadores de televisión “ya no tienen más lágrimas para llorar, han olvidado como mirar”³. Su imagen-parpadeo ejerce una especie de *amor fati*, que comprende nuestra discontinua atención al dolor del mundo (no es una imagen-forceps), a la vez que nos hace pensar en toda la historia del siglo XX como la historia de un espectáculo del que no podemos recortar ciertas escenas que no nos gustan sin que la trama pierda su sentido. Aunque este sentido sea un sentido macabro. Y la historia es algo macabro para Godard. La historia del siglo XX es la historia del horror y es la historia del espectáculo. Un horror masivo para el espectáculo más masivo de todos los tiempos.

El espectáculo del siglo XX es un *relato* que quiere ser “más verdadero que la vida”⁴. Se trata siempre de un doble principio y un doble comienzo, que no necesariamente coinciden. Decir Méliès y Lumière, por ejemplo: la producción de lo imaginario y el registro de lo real. Decir Hollywood y Moscú, las “fábricas de sueños”: sueños de libertad y sueños de revolución, *Star-system* y *Kino-pravda*. Un dispositivo que refuerza –más que ningún otro arte– la ilusión de realidad, pero que ya desde sus orígenes había conocido una van-

3 Godard, J. L, *Histoire(s) du cinéma*, Gaumont, 1998, parte 3a “El precio de lo absoluto”. Edición castellana: *Historia(s) del cine*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2011, p. 128.

4 *Ídem.*, parte 1b “Una historia sola”, p. 83. Más adelante: “El cine/ como el cristianismo/ no se funda/ en una verdad histórica/ nos da un relato/ una historia/ y nos dice/ ahora: cree/ y no dice/ concede a este relato/ a esta historia/ la fe propia de la historia/ sino: cree/ pase lo que pase/ y eso sólo puede ser el resultado/ de toda una vida/ ahí tienes un relato/ no te comportes con él/ como frente/ a los otros relatos históricos/ otórgale/ otro lugar/ en tu vida/ eso para decir/ que el cine nunca fue/ un arte/ y menos aún una técnica.”, pp. 86-87.

guardia radical y crítica del ilusionismo –una vanguardia previa a toda la estabilización clásica y académica de los géneros y las fórmulas, y a la fijación de estándares industriales para la producción en serie. El cine conoció muy pronto, en efecto, desde su nacimiento, la gran tragedia de las primeras vanguardias artísticas, que desearon modificar la vida de las personas, y acabaron modificando tan solo la historia del arte, que desearon ser un cachetazo moral a la autocongratulación burguesa, y acabaron siendo un alimento momentáneamente excitante para su ciega y avasallante fagocitosis⁵.

Las fábricas de sueños se continuaron en las fábricas de la muerte. El cine había sido hecho para pensar, pero eso se olvidó enseñada. “La llama”, según Godard, “se extinguirá definitivamente en Auschwitz”⁶.

La representación

El problema de la representación, en general, como problema que vincula la estética con la ética y la política, tiene largos años y se puede reconocer en distintas tradiciones no necesariamente relacionadas. Existe la prohibición mosaica de ponerle un rostro a Dios, de hacer imágenes; la condena de la *Ley* hacia toda idolatría. Existe también el anatema platónico de la apariencia: la *mimesis* no puede representar lo que debe y no debe representar lo que puede. En el surgimiento ilustrado de la estética como disciplina autónoma, en pleno siglo XVIII, las obras de Burke y de Kant recogen un nombre antiguo, que daba título a un tratado de Longino, para nombrar a la incómoda forma de lo informe, al exceso de magnitud o de fuerza que anonada todo límite o armonía de lo humano: lo *sublime*. La propia voz “estética”, si se quisiera entender como “conocimiento sensible”, ya supone este viejo problema filosófico: ¿es posible conocer algo a través de las imágenes? O, más propiamente –dado que la anterior pregunta puede responderse de manera sencilla y rápida, aunque inane: ¿es posible comprender lo más grave e importante de este mundo a través de la sensibilidad y la imaginación?

5 Para este tema, véase Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

6 Godard, J. L., *op. cit.*, p. 130.

El siglo XX ha conocido otra variante de este problema, y esta variante está asociada con los límites y las posibilidades de la representación artística, con sus límites de hecho y sus límites de derecho, en una porosa frontera entre ambos, en su relación con el horror capital del exterminio de los judíos de Europa por parte del nazismo; acontecimiento que llamamos “Shoah”. ¿Se puede representar el horror del exterminio? ¿Se debe?

Jean-François Lyotard, en *Lo inhumano*⁷, interpreta el concepto kantiano de lo sublime relacionándolo con los procedimientos de ciertas vanguardias artísticas del siglo XX, como preparatorio de una experiencia contemporánea de *shock* que supone “el desposeimiento de la inteligencia que posee, su desarme... la guardia de la ocurrencia «antes» de toda defensa, ilustración o comentario, la guardia «antes» de ponerse en guardia y mirar”⁸. En efecto, en la experiencia estética de lo sublime, tal como es analizada por Kant, la imaginación (como capacidad de presentar formas) y el entendimiento (como capacidad de subsumir particulares bajo conceptos universales) aparecen privados de la posibilidad de ejercer ese *libre juego* que constituye el placer positivo en la experiencia de lo bello. Esta imposibilidad de presentar algo desmesurado bajo formas conocidas, esta incomodidad –principalmente de la imaginación–, abre un espacio para la razón (como productora de ideas), que no es otra cosa que la posibilidad de *pensar*. Este “pensar” podría ser entendido como un “bajar la guardia”, en el sentido de colocarse en un estado de indignancia y apertura, de “desposeerse” de todas aquellas herramientas conceptuales y representativas con las que corrientemente resolvemos todo lo que vemos.

Por supuesto, rescatar esta interpretación de lo sublime en el siglo XX, tiene que ver con un diagnóstico acerca de la fuerte “pulsión escópica” que está en la base de los principales desarrollos de la cultura occidental. Tendemos a *resolver* el mundo con la mirada. Lo desconocido se traduce en conceptos e imágenes conocidas, y eso nos permite pasar a otra cosa, dejar de mirar con asombro, no pensar. Ahora bien, si esto rige para lo grave e importante, la con-

7 “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano. Conversaciones sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, pp. 95-110.

8 *Ídem.*, pp. 98-99.

secuencia puede ser una simplificación o un llano olvido de ciertos aspectos de nuestro mundo que no pueden ser fácilmente reducidos a la categoría de objetos, y que si fueran justamente atendidos en su singularidad pondrían por eso mismo en jaque a la propia noción de “mundo” o de “objeto”. Frente a esos aspectos, no se trataría de resolver un problema sino de abrir la posibilidad de plantearlo como tal. La tarea del pensamiento no sería resolver y cerrar, sino problematizar y abrir.

Para Gérard Wajcman⁹, el “objeto” del siglo XX que pone en jaque a la representación es la *ausencia*. Esta ausencia estaría “presentada” ya en el arte de comienzos de siglo, en las obras de Duchamp y Malevitch –en el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de este último, por ejemplo, en el que no hay “nada para ver”. Pero esta ausencia es, por sobre todas las cosas, y en su dimensión ética más acuciante, el “producto” industrial de la muerte administrada en los campos de exterminio nazis. “La Shoah”, dice Wajcman, “no es solamente una muerte programada y sistemática y el olvido programado y sistemático de esta muerte, sino también la producción de un Irrepresentable”¹⁰. Frente a este irrepresentable con mayúscula, la tarea del pensamiento será subsidiaria de la tarea del arte, y la tarea del arte consistirá en la presentación de la imposibilidad de representar. “Lo que no se puede ver, sólo el arte puede mostrarlo”¹¹.

Esta tarea ha sido llevada a cabo *de manera definitiva*, según Wajcman, por el film *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann: un documental de nueve horas y media de duración en el que se filma la palabra de los testigos y el lugar del horror, sin recurrir a los archivos fotográficos o filmicos que suelen ser el material principal de la mayoría de los documentales sobre el exterminio. Para Lanzmann, pensar la Shoah es pensar una ausencia que no puede ser restituida por ninguna imagen. Imaginar lo inimaginable de este crimen requiere de una apertura a la escucha del testimonio, y esta apertura se hace posible en el retiro de una mirada que acepta que en esos bosques y esos campos ya no hay nada para ver. Apaciguamiento ético de la

9 *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

10 *Ídem.*, p. 230.

11 *Ídem.*, p. 231.

pulsión escópica, escucha insistente de una palabra que se pretendió inaudible.

Para Wajcman, *Shoah* es un “monumento” que revoca todas las imágenes, en el mismo sentido en que lo son los “monumentos invisibles” de Jochen Gerz¹². Un telón bajado sobre la representación –como el *Cuadrado negro* de Malevitch– que nos obliga a “bajar la guardia” y mirar de nuevo. Estas obras de arte no ofrecen nada para ver, pero *hacen ver*.

Ahora bien, esta Ausencia que hacen ver las obras de Gerz o de Lanzmann, no es una ausencia sin restos. El crimen que se pretendió sin testigos, no es, a pesar de todo, un crimen sin testigos. El horror del que no hay efectivamente una Imagen representativa que permita comprender con justeza, es un horror del que, sin embargo, *hay imágenes*.

Imágenes pese a todo es el nombre de un procedimiento especulativo, y es el nombre de un libro¹³ que recoge parte de la polémica sostenida por Georges Didi-Huberman con Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux, a propósito de esta cuestión de lo irrepresentable. Didi-Huberman opone este concepto del *pese a todo* como reparo a la ausencia absoluta de imágenes y al concomitante carácter absoluto

12 Ídem., pp. 181-200. El *Monumento de Hamburgo contra el fascismo*, inaugurado en 1986, bajo la forma de una columna cuadrada de 12 metros de altura, que se fue hundiendo 2 metros por año, hasta que en 1993 pudo leerse, al ras del suelo, lo que estaba escrito en su cima: “Puesto que nada puede levantarse en nuestro lugar contra la injusticia”. El 2146 *pedras-Monumento contra el racismo*, en Sarrebruck, una actividad entre Gerz y estudiantes de una escuela de arte de esa ciudad, que consistió en grabar debajo de 2146 adoquines de la avenida principal de Sarrebruck, elegidos al azar, los nombres de los 2146 cementerios judíos que existían antes de la Segunda Guerra, para luego volver a colocar esos adoquines en sus respectivos sitios (con el nombre grabado hacia abajo) y romper los planos que indicaban su ubicación aleatoria (la plaza del castillo a la que conduce esa avenida hoy se llama oficialmente “Plaza del monumento invisible”). El *Monumento vivo de Biron*, que consistió en el reemplazo de un viejo monumento a los muertos del pueblo, erigido en 1921, por uno nuevo exactamente idéntico, que incluía en sus lados unas placas esmaltadas con las respuestas de los habitantes de la ciudad a una pregunta secreta formulada por Gerz durante quince días de 1996

13 Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

que se pretendería para la palabra de los testigos. Su procedimiento no es metafísico, sino histórico. La imagen no es una nada, ni algo unívoco y total, sino una singularidad múltiple y parcial, incompleta, que requiere ser montada y re-montada para ofrecer alguna nueva comprensión acerca de lo que ya “se sabe”. Así como la palabra de los testigos se pretendió inaudible por los nazis, y fue prácticamente inaudible durante cierto tiempo (pensemos en las condiciones de producción y recepción de los testimonios de Primo Levi y Jean Améry, por ejemplo), así también las imágenes de los campos pueden haber sido utilizadas –y pueden seguir siéndolo– para un consumo morboso o anestesiante, volviéndose “invisibles” en ese sentido. “La marca histórica de las imágenes no sólo indica que pertenecen a una época determinada, indica sobre todo que no consiguen ser legibles hasta una época determinada”, dice la cita de Walter Benjamin con la que Didi-Huberman abre el último tramo de su libro¹⁴, en el que se desarrollará la diferencia entre la *Imagen* y las *imágenes* a partir del contrapunto entre la “monumental” *Shoah* de Claude Lanzmann y las “jironadas” *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

Godard y Lanzmann creen que la *Shoah* nos pide pensar de nuevo toda nuestra relación con la imagen, y tienen mucha razón. Lanzmann cree que *ninguna imagen* es capaz de «decir» esta historia, y por eso es por lo que filma, incansablemente, la palabra de los testigos. Godard, por su parte, cree que *todas las imágenes*, desde entonces, no nos «hablan» más que de eso (pero decir que «hablan de eso» no es decir que «lo dicen»), y es por lo que, incansablemente, revisita toda nuestra cultura visual condicionado por esta cuestión¹⁵.

Así como, para Wajcman, *Shoah* establece que “lo que no puede ser visto, el arte debe *mostrarlo*”, para Didi-Huberman, las *Histoire(s) du cinéma* establecen que “lo que no puede ser visto, el arte debe *montarlo*”¹⁶.

14 *Ídem.*, p. 137.

15 *Ídem.*, pp. 186-187.

16 *Ídem.*, pp. 179-220.

El montaje

Las *Histoire(s) du cinéma*, lo hemos dicho, funcionan a partir de un procedimiento de diferenciación y repetición. Ahora bien, la diferenciación, como movimiento centrífugo, podría producir una dispersión infinita, si no fuera porque la repetición toma la forma de unos movimientos centrípetos alrededor de puntos tan recurrentes como inabarcables. Y el punto más recurrente e inabarcable es Auschwitz. Porque, según Godard, el cine no estuvo allí, “el cine no filmó los campos”. El cine produjo ficciones premonitorias, como *La regla del juego* (1939) de Renoir; pero estas no fueron lo suficientemente poderosas para conjurar el horror. Y George Stevens pudo usar la primera película Kodak color de 16 mm para registrar la liberación de Dachau, pero sólo para poder volver a filmar sus historias sentimentales en Hollywood. ¿Qué sería, para Godard, “filmar los campos”?

El único verdadero filme que hay que hacer sobre éstos –que nunca ha sido rodado y nunca lo será porque resultaría intolerable– sería filmar un campo desde el punto de vista de los torturadores... Lo que sería insoportable no sería el horror que se desprendería de tales escenas, sino muy al contrario, su aspecto perfectamente humano y normal¹⁷.

Algo de este “aspecto perfectamente humano y normal” fue lo que escandalizó al mundo cuando Hannah Arendt publicó su reporte sobre Eichmann¹⁸ en 1963; pero también, y unos años antes, algo así había sido producido y proyectado por Alain Resnais en *Nuit et brouillard* (1955), una película que sirvió de fundamento enunciativo –si bien no del todo reconocida en este sentido– tanto a *Shoah* como a *Histoire(s) du cinéma*¹⁹.

17 Godard, J. G., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, París, Albatros, 1980, pp. 269-270, citado por Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, op. cit., p. 209.

18 Véase, en este mismo libro, el artículo de Paula Hunziker.

19 En efecto, lo más chocante de *Nuit et brouillard* tal vez sea la disyunción entre las desgarradoras imágenes de archivo que se ven, y la distancia respecto de cualquier intento de reforzamiento patético de las mismas, producida tanto por la voz en off de Jean Cayrol como por la música de Hanns Eisler, ambos sobrevivientes de los campos.

Para Godard, sin embargo, el cine no fue capaz de producir un escándalo de dimensiones tales que llevara a la humanidad europea a evitar el nazismo. Tampoco pudo “documentar” el horror de manera cabal. ¿Qué puede, entonces, el cine? “Algo”, dicen las letras de molde sobre el fondo oscuro en la tercera parte de las *Histoire(s)*. Y ese “algo” tiene que ver con una especie de *redención*, con una imagen que *salve*, de algún modo, “el honor de todo lo real”²⁰. Porque “el olvido del exterminio forma parte del exterminio”²¹, y porque nuestro presente, según Godard, es un presente abocado a la abolición del pasado, más aún, “a la abolición del tiempo”²².

Para Godard no hay una imagen, sino siempre al menos dos. “No hay imagen, sino imágenes”, y “el montaje es aquello que hace *ver*”²³. Ahora bien, no se trata aquí tan solo de que el montaje funciona como método de composición, como “lo primero de todo” antes que como esa operación que sigue al guión y a la filmación. El montaje de las *Histoire(s)* no es solamente el cortado y pegado de las imágenes de la historia del cine de acuerdo a una narrativa original muy meditada previamente; es más que eso: incluye, fundamentalmente, un trastocamiento total de cada una de esas imágenes elegidas. Así como la historia trabaja nuestros rostros, volviendo desconocidos a nuestros conocidos, estas historias del cine suponen el trabajo de un tiempo que ha desfigurado todas las imágenes, y que nos obliga a mirarlas nuevamente, a reconocerlas en nuevas relaciones hasta entonces quizá insospechadas. (“No cambiar nada, para que todo sea diferente”, reza la primera ironía que se lee en el comienzo del film.)

Según Didi-Huberman, el montaje que practica Godard produce una “dialéctica en suspenso”, en la medida en que no reabsorbe las diferencias (como el montaje de Eisenstein), sino que las acentúa. Esta “tercera imagen”²⁴ de la diferencia sería una “imagen dialéctica”, que produce un conocimiento por *montaje*, un conocimiento propi-

20 Godard, J. L., *Histoire(s) du cinéma*, parte 1a “Todas las historias”, p. 74.

21 *Ídem.*, parte 1a “Todas las historias”, p. 77.

22 *Ídem.*, parte 4b “Los signos entre nosotros”, p. 201.

23 Didi-Huberman, G., *Imágenes...*, op. cit., p. 204.

24 “Arqueología del cine y memoria del siglo. Diálogo entre Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour”, *Confines*, nro 6, Diótima, Buenos Aires, 1999, p. 157.

ciado por “acercar las cosas que todavía no habían sido acercadas, y que no parecían predispuestas a serlo”²⁵: una apertura en el presente para la redención del pasado. *Redención* que no implica aquí la resurrección de los muertos ni la destrucción del mal radical, sino tan solo una nueva mirada sobre el pasado, “que nos ayude a *abrir* el presente de los tiempos”²⁶.

Los cambios de velocidad, las detenciones y los reencuadres que practica Godard nos muestran, a la vez, la imposibilidad de detener todos los instantes y la necesidad de intentar detener ciertos instantes, como si alguna imagen del tiempo pudiera así resistir a su anonadamiento total y abrir una brecha de transformación en el peligro: “ya es hora de que el pensamiento/ vuelva a ser lo que es/ en realidad/ peligroso para el pensador/ y transformador de lo real”²⁷.

La espera

Cuando Pandora abrió la vasija (oscuro regalo del dios) todos los males salieron y se desperdigaron por el mundo, y sólo una cosa quedó atrapada en el fondo, sin poder salir: la *espera*. Las interpretaciones difieren respecto de esta cosa que no habría –o que nunca hubo– en el mundo. ¿Se trataba de la espera en el sentido de “esperanza”, o se trataba de la posibilidad y la capacidad de prever, de esperar esos mismos males que se habían soltado? ¿Era el esperar, en medio del horror, que las cosas pudieran ser diferentes, o bien el tomar los recaudos para que los males no fueran, además de males, inesperados? ¿Qué hacía un bien en medio de todos los males? ¿Era un bien o un mal?

Ambos sentidos parecen habitar de manera inextricable en la posibilidad que Godard busca entre las imágenes. Ambos sentidos

25 Godard, J. L., *Histoire(s) du cinéma*, parte 4b “Los signos entre nosotros” (no figura en el poema-ensayo).

26 Didi-Huberman, G., *Imágenes...*, op. cit., p. 264.

27 Godard, J. L., *Histoire(s) du cinéma*, parte 4a “El control del universo”, p. 156. Y más adelante: “a veces uno estaría tentado/ de desear que en Francia/ la actividad del espíritu/ volviera a ser/ pasible de cárcel/ eso devolvería/ un poco de seriedad/ a los espíritus libres”, p. 158.

El parpadeo y la espera.
Sobre las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard

parecen ser convocados en esta memoria del siglo, que pretende alumbrar otro tiempo desde la oscuridad.

Lo que se hunde en la noche/ es la resonancia/ de aquello que el silencio sumerge/ lo que el silencio sumerge/ difunde en la luz/ lo que se hunde en la noche²⁸.

²⁸ Op. cit., p. 75.



Huellas borradas, personas recobradas

Por Agustín Berti y
Martín Iparraguirre

Figura y fondo

Tres británicos musulmanes, dos de ascendencia pakistaní y uno bangladeshi, sospechados de terrorismo, son detenidos sin cargo por más de dos años en la base militar estadounidense de Guantánamo. En una recreación de su historia, un interrogador le muestra a uno de los jóvenes una foto tomada en un mitín de un líder fundamentalista en Pakistán: le señala un hombre en la multitud con un buzo Adidas y le pregunta si se reconoce a sí mismo y qué hacía allí. El prisionero responde que él dijo que tenía un pantalón Adidas, no un buzo, confusión azuzada por las diferencias entre el inglés norteamericano y el inglés británico del interrogador y del interrogado.

Durante tres años un documentalista registra a una serie de migrantes innominados que procuran entrar sin permiso legal a territorio británico. En la escena más potente de su registro, un grupo de migrantes en torno a una fogata se borra las huellas dactilares utilizando hojas de afeitar y la rosca de tornillos incandescentes. No queda claro si son africanos, magrebíes o de Asia central: la textura granulada de la imagen en blanco y negro, su alto contraste y las focalizaciones del film atentan contra la identificación de rostros o siquiera de etnicidades.

Las escenas alimentan una intuición: el inmigrante no deseado, sin identidad, y el sospechoso de terrorismo, claramente identificado, son dos caras de una misma moneda en la biopolítica contemporánea. *Camino a Guantánamo*¹ y *Que descansen en la revuelta*:

¹ **Título original:** *The Road To Guantanamo*. **Directores:** Michael Winterbottom y Mat Whitecross. **País y año de producción:** Reino Unido, 2006. **Guión:** Michael Winterbottom. **Música:** Molly Nyman y Harry Escott. **Fotografía:** Marcel Zyskind. **Reportaje:** Riz Ahmed, Farhad Harun, Waqar Siddiqui, Arfan Usman, Shahid Iqbal, Sher Khan. **Productora:** Revolution Films. **Duración:** 95 min. **Ficción/documental.**

*Figuras de la guerra*² presentan contracaras de la biopolítica contemporánea, la de la extensión de lo que Agamben ha denominado *identidad sin personas* y, otra, la de un modo de supervivencia que podría constituir *personas sin identidad*³. O en otros términos, la figura a identificar, el terrorista, y el fondo sobre el que se recorta, la masa migrante.

Las identidades de Ruhai Ahmed, Asif Iqbal, Shafiq Rasul y Mo-nir Ali, retratados en *Camino a Guantánamo*, están claras desde el comienzo. En términos alegóricos, su historia podría ser una forma moderna de *nostoi*: como Odiseo emprenden el viaje, sobreviven a la guerra, descienden al Hades y luego quedan varados en una isla sin tiempo hasta que logran regresar. Pero una interpretación del viaje en clave mítica licuaría las dimensiones política y de experiencia de los jóvenes británicos. El viaje articula el relato aunque el título es equívoco: *Camino...* no anticipa la otra mitad de la historia, la del regreso a Tipton, en la región de las Midlands inglesas, el casamiento de Iqbal en Pakistán y la reconversión espiritual de Ruhai. El viaje comienza como una aventura de adolescentes de extracción proletaria que deviene en un *coming-of-age*, uno de los géneros cinematográficos por excelencia para reflejar el paso a la adultez y también una suerte anómala de *road movie*, otro género idiosincrático de la maduración. Después de todo, y a pesar de sus rasgos étnicos, los jóvenes son occidentales y su destino está íntimamente asociado a su pasaporte europeo. No obstante, por los avatares del viaje, su maduración será política antes que personal, implicará una comprensión de su propia condición, de la particularidad de su identidad debida a su ciudadanía británica pero también a su fe musulmana y sus ascendencias migrantes, originadas en un orden geopolítico que, perimido, está subyugado a una nueva hegemonía imperial. Ese tránsito

2 Título original: *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)*. **Dirección, guión y fotografía:** Sylvain George. **Música:** Archie Shepp. **País y año de producción:** Francia, 2007-2010. **Productora:** Noir Production. **Duración:** 153 minutos. **Documental.**

3 Este concepto que complementa a la “persona sin identidad” agambeniana ha sido presentado en otro trabajo que aborda la representación fotográfica de los migrantes. Cf. Berti, A. y Torrano, A. “Politics of (un)document. Immigrants and photographic devices in Seba Kurtis’ postdocumentary photography”, *Interventions*, vol. 15, tomo 4, 2014.

hace que el film de Winterbottom y Whitecross tenga demasiadas caras, más de las que parece⁴.

El tema político recurrente del cine norteamericano de comienzos de siglo ha sido la “guerra contra el terror” y los dilemas morales ante la necesidad percibida de preservar a la población de una amenaza latente. El terrorismo ha sido la carta blanca para poner en suspenso los derechos humanos universales, tema sobre el que se edificó su mejor tradición de films políticos (o al menos una de sus vertientes, la legal). Un tradición que va de *12 hombres en pugna* [*12 Angry Men*] (1957) y *Matar un ruiseñor* [*To Kill a Mockingbird*] (1960) a *Crimen verdadero* [*True Crime*] (1999). La irrupción del enemigo externo sirve de excusa para dejar de lado los dilemas éticos y políticos, desde posiciones predominantemente liberales (en el sentido estadounidense del término) y subordinar el arte cinematográfico a la avanzada neoconservadora, cuyo ejemplo más elocuente es *La noche más oscura* [*Zero Dark Thirty*] (2012). Si bien los crímenes de guerra han recibido atención frecuente, especialmente los de Vietnam y los de Irak -desde *Pelotón* [*Platoon*] (1986) y *Pecados de guerra* [*Casualties of War*] (1989) a *Samarra* [*Redacted*] (2007)-, el rol del Estado ante la supresión de derechos básicos para definir lo humano en aras de la seguridad de la población no ha recibido una atención relevante, con la excepción de *Contra el enemigo* [*The Siege*] (1998), que presenta el encarcelamiento preventivo de jóvenes de ascendencia árabe bajo un estado de sitio justificado por una amenaza terrorista en Brooklyn. De modo lateral, también el tema es abordado en *Mientras nieva sobre los cedros* [*Snow Falling on Cedars*] (1999), que aborda los campos de internación de japoneses en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. La prisión de Guantánamo introduce un limbo difícil de tematizar. Acaso el intento más claro de representar

4 Podría decirse que trata de un *docudrama*, esa difusa zona donde el registro documental se refuerza a partir de ficcionalizaciones. Consideramos más interesante pensarlo como parte de un tríptico de Winterbottom sobre migración, globalización y biopolítica, que completan la ficcionalización *En este mundo* (2002), que recrea el viaje de dos refugiados afganos desde Pakistán a Londres a través de las redes de trata de personas, y la ficción distópica *Código 46* (2006), que traslada el problema de las nacionalidades a un futuro no tan lejano. Los temas recurrentes son la ciudadanía y el cruce de fronteras.

la condición extraordinaria de los acusados de terrorismo sea *El sospechoso* [*Rendition*] (2007), de Gavin Hood.

Con todo, la anomalía presentada por Guantánamo no ha sido cabalmente abordada desde los atentados a las Torres Gemelas, que fueron el disparador de un nuevo paradigma biopolítico que modificó no sólo las políticas securitarias sino también las migratorias. La política securitaria se propone recortar la figura del terrorista sobre el fondo difuso de los migrantes. Éste es un extranjero especial dotado de una identidad discernible, particularizable, la que -a diferencia del migrante- lo vuelve “culpable”, aunque es también portador de un antídoto, la información que permitirá prevenir nuevos atentados, salvar la vida de la población. El presunto terrorista es entonces un *pharmakon*, veneno y cura. Y la imaginaria fílmica norteamericana se cierra sobre sí misma en el falso dilema de la tortura: suprimir lo humano para preservar lo humano. La solución reaccionaria al dilema es que la extranjería les permite separar humanidad de ciudadanía⁵.

Uno de los aspectos más problemáticos de tal “anomalía” de los campos en los que rige el estado de excepción, como sin ingenuidad eligió considerarla Tony Blair, estriba en la figura del “combatiente extranjero”, a quien la guerra contra el terror de la administración Bush no le reconoce las garantías establecidas por el III Convenio de Ginebra relativas al trato debido a los prisioneros de guerra. Nos interesa proponer aquí una lectura a contramano de las interpretaciones más establecidas en torno a la guerra al terror. A la inversa de lo que plantea Giorgio Agamben en este punto, consideramos que la administración de la población para su propia preservación característica de la biopolítica cede a una política securitaria. Se trata de un cambio sustancial signado por la irrupción de una sucesión de leyes que suspenden los derechos básicos de las personas, entre las que se destaca la *Patriot Act*, que autoriza la detención indefinida de sospechosos de terrorismo, con ciertas limitaciones

5 El dilema se extrema en *El día del juicio final* [*Unthinkable*] (2010) y series televisivas como *Homeland* y *Rubicon*: el riesgo del norteamericano blanco converso al Islam como fuente del peligro a la población. La discernibilidad del ciudadano frente al terrorista emerge como nuevo riesgo de las democracias liberales a la hora de conjugar la libertad de credo y el derecho a la vida.

para el caso de los ciudadanos estadounidenses. La identidad de la persona que hace del cuerpo administrado un cuerpo identificable y jurídicamente responsable cobra una vigencia renovada, una nueva dimensión política.

Para el filósofo italiano, la contigüidad entre democracia y totalitarismo está en la base de la “politización de la vida”, que supone una convergencia de la biopolítica foucaultiana con la política totalitaria arendtiana. De este modo, Guantánamo emerge como el arquetipo del “campo de concentración como puro, absoluto e insuperado espacio de la biopolítica”⁶. Si nos detenemos en el hecho de que el campo concentra a los supuestos combatientes extranjeros que amenazan a los ciudadanos, cabe recordar que el propio Agamben sugiere que una novedad del desarrollo de las democracias occidentales es que el nacimiento se vuelve portador de soberanía, “la ficción implícita aquí es que el nacimiento se haga inmediatamente Nación”⁷. El extranjero como dato biológico identitario deviene inmediatamente dato político. Sin embargo, la politización de la vida puede darse en dos sentidos distintos que es necesario especificar. El primer caso es el de la identidad. El aparato securitario construye la identificación a partir de la inscripción de un cuerpo en un lugar y tiempo determinados, asociados a una historia de vida que le es propia, pero lo hace en el marco creado por una red técnica (de los mecanismos institucionales como documentos de identidad, tarjetas de crédito, huellas dactilares, marcas dentales o número de teléfono, a los registros técnicos como fotografías, filmaciones, bitácoras de actividad on-line). La identificación del cuerpo marcado como terrorista (o criminal en un sentido laxo) es diferente de la padronización, donde los cuerpos migrantes se presentan como un flujo, un problema propio de la administración del territorio, junto con otros fenómenos que pueden ser, por ejemplo, climáticos, sanitarios o bursátiles. Éste es el segundo caso, el de la condición migrante, centrada en la gestión de grupos de riesgo, donde la identidad es menos relevante y puede incluso ser directamente desconocida, ya que las identidades no son su objeto privilegiado (aunque se recurra a ellas para la administración del flujo).

6 Agamben, G., *Homo Sacer*, Pre-Textos, Valencia, p. 155.

7 *Ídem.*, p. 162.

A partir de un mismo eje, el viaje, los films plantean estos dos casos complementarios pero introducen algunas novedades que relativizan la idea agambeniana de los Estados occidentales modernos como Estados casi totalitarios. Ni el Campo X-Ray en Guantánamo ni los centros de detención de Coquelles y Lesquin que alojan a los migrantes en *Figuras...* podrían ser considerados ejercicios de una tanatopolítica como sí lo serían los campos de exterminio de la Alemania nazi. La equiparación inmediata, la confusión de la política europea o la política exterior norteamericana con el fascismo, es un facilismo que no permite aprehender los desafíos de la política tras la declaración de los derechos del hombre, ante dos fenómenos conexos: la creciente aceleración de la técnica y la de los flujos migratorios. Las políticas migratorias y securitarias de las democracias occidentales contemporáneas indudablemente producen muertes (desde las ejecuciones extrajudiciales con aviones no tripulados hasta las muertes en la intemperie, por causas “naturales”, ocasionadas por el cierre de fronteras). El dispositivo securitario opera mediante la administración diferencial de la vida. Esto significa que hay separaciones entre *vidas valiosas* y *vidas sin valor*, entre *vidas vivibles* con muertes lamentables y vidas inhumanas que merecen ser lloradas, como propone Butler⁸, pero eso no alcanza para equiparar estas políticas a una solución final. Acaso la diferencia esté en la dimensión fundamental e inevitablemente técnica de la vida. Jean-Luc Nancy señala que no hay, ni hubo, división entre *bíos* como vida reconocida y protegida por un orden político legal dado y *zoé* como mera vida biológica. Por el contrario, afirma, siempre hubo una vida, indivisa que siempre fue *techné*⁹. En este sentido cabe pensar el lugar del migrante y el terrorista como insumos de dos dispositivos técnicos colindantes. Adelantando las hipótesis, el fondo migrante es un flujo necesario para el funcionamiento de las economías, por lo cual su exterminio no es deseable, incluso para aquellos que prefieren la existencia de grados de ciudadanía. Del mismo modo, la aniqui-

8 Butler, J., *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires, 2006; *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

9 Nancy, J-L., *La creación del mundo o la mundialización*, Paidós, Barcelona, 2003.

lación de la figura del terrorista tampoco es deseable, ya que es el portador de información privilegiada: esa doble situación, el flujo de fuerza laboral sin ciudadanía y el informante, cuya identidad valida la información que posee, como un activo a conservar (un *asset*, en la jerga securitaria), son los aspectos que nos interesa comparar en las películas.

La aplicación de las tecnologías y dispositivos originalmente diseñados para las “clases peligrosas” sobre todos los ciudadanos indica que el Estado, el espacio central de la política moderna, transforma al ciudadano en sospechoso. Esta gradual animalización del hombre señalada por Michel Foucault es lo que Agamben denomina *nuda vida*. El concepto refiere a la zona de indistinción entre una vida tanto protegida y reconocida por un orden político y legal (*bíos*) y la vida meramente biológica (*zoé*). La *nuda vida* es una vida para la cual el reconocimiento como tal y la protección legal están suspendidos. Por ello, es reducida a una “pura vida biológica”, que está expuesta a violencia extra- normativa¹⁰. Sin embargo, sería ingenuo aceptar que todos los sospechosos son objeto de la misma sospecha y que distintas ciudadanía (es decir distintos reconocimientos por parte de distintos órdenes políticos y legales) no restringen o amplían los alcances de tal violencia.

Guantánamo: la vida como activo táctico

Resulta difícil sostener que las vidas de los prisioneros del Campo X-Ray no tengan valor. Más bien, sus vidas, al menos en la creencia de los funcionarios que lo administran, brindan una posibilidad para preservar las vidas de aquellas poblaciones que sí importan (es decir, las de las naciones occidentales), al poseer información relevante para la seguridad de los Estados. En esto estriba la diferencia entre los prisioneros de los campos de exterminio y los de la guerra contra el terror: los segundos constituyen un activo estratégico. Si bien los campos de exterminio constituyeron una racionalización radical del antisemitismo de la cultura nazi, al organizar de manera científica la matanza de los prisioneros en un proceso de degradación que llegó a incluir la explotación de su fuerza de trabajo para abastecer al propio

¹⁰ Agamben, G., *op. cit.*

Estado alemán como la forma más perversa de tortura; el caso de los presos de Guantánamo se diferencia en que sus cuerpos revisten aquí otra condición: no se trata de mutilar o agotar su energía vital sino justamente de mantenerla en niveles aceptables para posibilitar el acceso a la información. El cuerpo se vuelve entonces un territorio central para la aplicación de diferentes formas de tortura que permitan quebrar la resistencia y acceder a la información. Mientras el nazismo exprimía racionalmente el cuerpo de sus víctimas, insertándolos en un proceso industrial cuyo diseño -aún hoy paradigma oscuro de la razón instrumental- suponía su deshumanización absoluta al punto de entenderlos como un insumo de la maquinaria estatal, mero combustible a ser consumido en el mejor de los casos; en Guantánamo la vida de sus presos sigue revistiendo el valor central del informante, de aquél que porta un conocimiento específico esencial para las autoridades que deben mantenerlo vivo. Además, esos presos tienen un valor estratégico como forma de advertencia y amedrentamiento a los potenciales opositores al Estado norteamericano, que en pleno siglo XXI ha hecho del terror una forma de salvaguarda de su primacía mundial. Y, por último, como prendas de futuras negociaciones con naciones o milicias enemigas¹¹, o incluso como espacio para la autolegitimación en el escenario internacional con gestos que denoten magnanimidad. Al Estado norteamericano lo que menos le conviene es perder esas vidas, cuyos portadores tal vez prefieran morir a seguir viviendo su calvario en los trópicos. La vida sin valor es en todo caso la víctima del daño colateral y los enemigos muertos por las ejecuciones extrajudiciales de los vuelos no tripulados. Los presos de Guantánamo poseen identidades precisas, se recortan sobre el fondo que construye la categorización estatal ante la masa poblacional no occidental. De allí la incomodidad que suponen los tres ciudadanos británicos ante una política securitaria que se pretende pos-racial.

¹¹ Esto efectivamente sucedió el 31 de mayo de 2014 con la liberación del sargento estadounidense Bowe Bergdahl, prisionero del grupo islamista Haqqani a cambio de cinco detenidos afganos de Guantánamo, los ex funcionarios del régimen talibán depuesto Mohammad Fazl, Khairullah Khairkhwa, Abdul Haq Wasiq, Norullah Noori y Mohammad Nabi Omari, enviados a Qatar.

Calais: tácticas de frontera

A pesar de la *muerte de la experiencia* señalada por Agamben¹², podemos oponer otras formas de *experiencia*, como es el caso de los inmigrantes ilegales durante los instantes de *peligro* que marcan su existencia diaria en el limbo jurídico de la ilegalidad en que sobreviven¹³. Podemos referirnos a esto como *experiencia fallida* (por oposición a la *muerte de la experiencia*), dado que los sujetos no pueden inscribir su vivencia en la tradición (y con ello ingresar a la esfera de la comunidad, en la cual se vuelve política)¹⁴. Con todo, estos eventos tienen una intensidad que afecta profundamente sus vidas sin que éstas se vuelvan un shock inasimilable, a diferencia del farrago de eventos de la vida cotidiana en el mundo occidental que indica Agamben. Dado que los inmigrantes son sujetos ubicados en el umbral de la inclusión y la exclusión, incluso la vida en la ciudad no les garantiza pertenecer a la misma. La experiencia de los inmigrantes es la de una fragilidad permanente, de un perpetuo despojo.

Los inmigrantes indocumentados están privados de sus derechos civiles, el único futuro que entrevén si el dispositivo securitario los detecta es la detención temporaria y su posterior deportación. Los inmigrantes “sin papeles” sufren una violencia especial que permite, mediante la ley, establecer quién es *persona* y quién no. Agamben define la *identidad sin persona* como el resultado de las transfor-

12 Radicalizando las tesis de “El narrador” y “Experiencia y pobreza” de Walter Benjamin en las que se presenta la incapacidad de “transmitir la experiencia” como rasgo determinante del mundo capitalista, el filósofo italiano asevera que en el presente asistimos lisa y llanamente a una “muerte de la experiencia”. Agamben, G., *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003.

13 Concedamos aquí a una extrapolación algo forzada de la indicación histórica benjaminiana de ese modo de conocimiento histórico a una circunstancia de riesgo de vida personal (o grupal) determinada. En su formulación original los vencedores pueden fagocitarse aún la otra versión del pasado, por lo que esta idea del peligro está vinculada con que ni siquiera los muertos estarán a salvo. La propuesta de una *experiencia fallida*, en todo caso, señala la fragilidad de este modo de experiencia migrante, que no sólo es apropiable por los vencedores, sino que también es de muy difícil transmisibilidad entre los vencidos, como discutiremos más adelante.

14 Cf. Berti, A. y Torrano, A., *op. cit.*, p. 15.

maciones operadas en la identidad por las tecnologías de vigilancia, generando una situación inédita: la identidad deja de ser una función de la *persona* social y su reconocimiento por los demás, y pasa a ser una función de la información biológica, con la que puede no tener relación alguna¹⁵. Emerge así una separación entre identidad y persona, donde la primera cobra mayor importancia. Los inmigrantes indocumentados implican un fenómeno de signo opuesto. Un inmigrante “sin papeles” es una *persona sin identidad*, una persona que reconoce socialmente su condición de migrante mediante la experiencia de la fragilidad, pero que carece de reconocimiento legal: sólo se lo registra negativamente, por su ilegalidad.

Que descansen en la revuelta: Figuras de la guerra es un documental de denuncia y un ensayo poético, una obra que desafía los cánones conceptuales que suelen encuadrar a estos tipos de filmes, tanto políticos como estéticos, pues registra una batalla sorda por la supervivencia en el centro del primer mundo de una manera subversiva: aquí, la política está también en la forma y no sólo en el contenido. No se trata meramente de testimoniar la lucha de los inmigrantes ilegales que intentan cruzar el puerto de Calais, al norte de Francia, paso central del Canal de la Mancha para llegar a Inglaterra, como ocurre en la ya mencionada *En este mundo*, de Winterbottom. En este caso cobra especial relevancia el espacio de la espera, una suerte de limbo dividido entre el hambre y la violencia legal ejercida por el aparato migratorio de un Estado occidental sobre personas no occidentales. George va más allá al revolucionar las formas del documental poético¹⁶ y componer un filme por momentos alucinatorio, que no pareciera transcurrir en esta tierra, casi una película de “ciencia ficción”. No resulta extraño que la pesadilla técnica de las fronteras modernas remita al género *a priori* más alegórico del cine (y el más alejado del documental). Ejercicios de experimentación estética, tanto *Figuras...* como su continuadora, *Les éclats* (*Mi boca, mi rebelión, mi nombre*, 2011) proponen un extrañamiento de la percepción habitual del mundo mediante diferentes dispositivos técnicos - como el uso del video en blanco y negro fuertemente contrastado-, que presentan de otro modo aquello que es estereotipado por

15 Agamben, G., *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011.

16 Nichols, B., *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.

las imágenes que circulan en los medios de comunicación. Filósofo y activista social, George entiende que la dislocación política de un imaginario estigmatizador depende del modo en que se presentan las imágenes, su ventana al mundo es por tanto directa pero fragmentaria, poética al mismo tiempo que cruda, conmoviente pero de una belleza radical, testimonial y abstracta: el director apela a un abanico de posibilidades para representar el mundo de una forma nueva, en correspondencia con las condiciones de la vida migrante. Lo central en la película, rodada durante tres años en los márgenes de Calais, es que está filmada desde el punto de vista de los desplazados, desde la más profunda intimidad con esos seres a la deriva, *personas sin identidad* destinadas a enfrentar una guerra cotidiana contra las políticas de administración del flujo migrante.

No hay narración que normalice lo que se ve. Ninguna voz en off articula el relato, apenas se sugiere una dirección posible con una cita de *Para una crítica de la violencia* de Walter Benjamin al comenzar el film¹⁷. El plano inicial muestra, en un blanco y negro granulado, un alambre de púas; le siguen planos generales de montañas aparentemente rodados también en 16 milímetros, intercalados a veces por exposiciones directas al sol o alguna fuente de luz (acaso una referencia a los caminos transitados por los migrantes o sus antepasados). Pronto aparece (siempre en blanco y negro, pero sin granulado) un grupo de jóvenes no europeos perseguidos por fuerzas policiales en una plaza pública. De allí en más, George no se despega de los migrantes, conviviendo con diferentes grupos en su intimidad, registrando sus vidas a la intemperie, sus estrategias de supervivencia, sus anhelos, pesares e ilusiones. Pero no hay historias de vida que ofrezcan contexto, como tampoco un relato organizado cronológicamente que desarrolle una narración para conocerlos, identificarlos. Hay algunos momentos nodales, como cuando se filma el modo en que estos hombres se queman y laceran los dedos para borrar sus huellas digitales y eludir así una posible identificación de la aduana. O en el capítulo final, cuando se registra la resistencia pública de los migrantes afganos, desplazados por una guerra (en la que Francia e

17 “La violencia divina, insignia y sello, jamás medio de ejecución sagrada, podría llamarse, la reinante”. Benjamin, W., *Para una crítica de la violencia*, Taurus, Madrid, 1998, p. 45.

Inglaterra participaron a través de la OTAN), instalados en un asentamiento denominado “la Jungla”: la organización colectiva logrará atraer a los medios, pero así y todo los subordinados de Sarkozy no dudarán en aplicar una represión brutal y destruir el campamento. Otro punto de alta intensidad es cuando George acompaña los intentos de los inmigrantes por cruzar el llamado Eurotúnel, escondiéndose en la base de un camión de transporte o saltando los alambrados del puerto. El blanco y negro fuertemente contrastado de la estética de la película llega a desdibujar las líneas de los rostros y los cuerpos para componer verdaderos fantasmas (políticos): el resultado del registro filmico es inutilizable para los aparatos migratorio y, mucho menos, securitario. Por la intensidad de las experiencias, por el trato cotidiano con su supervivencia, la cámara registra personas cuya identidad es accesorio. *Figuras...* hace de la realidad una abstracción y desde el artificio inaugura una nueva forma de representación política. Y por eso es significativo el uso que hace de la imagen “bella”: planos del mar, la luz, los animales o la naturaleza se intercalan con el registro de los migrantes, propiciando un montaje dialéctico que recupera su condición de personas. Otras veces, la lectura estará dada por el mismo plano, capaz de unir en un encuadre a los fastuosos cruceros franceses con los inmigrantes durmiendo en las calles del puerto. El efecto de estos procedimientos es que la película alcanza un nuevo grado de verosimilitud, que produce un testimonio de la batalla de los hombres por el derecho a la vida que esquivaba la ilusión de transparencia del documental.

La digitalización de los sistemas migratorios implica una serie de desafíos políticos que redundan en un creciente poder de control y registro para los Estados. En este contexto, la producción de imágenes que subviertan los dispositivos que administran el flujo migrante ofrece una oportunidad novedosa para pensar los límites de la representación y tomar posición *ante y desde* los propios dispositivos técnicos de reproducción. Esto implica considerar la necesaria relación entre dispositivos técnicos y dispositivos de control para poder postular una contra-representación. La representación de la migración es un campo en disputa, tanto política como estética, y requiere una crítica de los dispositivos de registro así como de la imagen documental “estetizada” para poder producir representaciones que

trasciendan los límites del Estado y del régimen estético. Recuperar la persona del migrante al mostrar cómo borra su identidad es el modo en el que se resuelve dicha apuesta. La precariedad de la experiencia de los migrantes ilegales no es sólo el tópico del film, la saturación y la sobreexposición señalan una conciencia total del dispositivo de registro y un desafío a sus propios límites. Tales decisiones también desafían las representaciones de migrantes producida por los dispositivos de control del Estado (los antecedentes que pueden asociar una identidad a un cuerpo, la del deportado reincidente) pero también la imagen general del flujo migrante que producen los dispositivos de registro televisivo, con cuyas texturas las imágenes de George disputan. En el Estado como dispositivo, la deportación es una función regulatoria del flujo poblacional ejecutada por los agentes de policía y migraciones, del mismo modo que los camarógrafos del programa de televisión que registran la revuelta de los migrantes ejecutan la función inscrita en el programa de la cámara. George, por el contrario, ubica su operación desde un programa inverso tanto en su posición política como en su propuesta estética (dentro del género documental y también dentro del dispositivo técnico de registro):

El cine es un medio cuyos recursos profundos (juego sobre el tiempo y el espacio) permiten desnudar los mecanismos que actúan en las representaciones dominantes y mediante ellos mismos, iniciar un proceso de emancipación, un procesos revolucionario en el sentido profundo del término: la capacidad, en cada momento, de poder cambiar el curso de las cosas¹⁸.

Frontera y *techné*

Para poder criticar la premisa bio-política concedamos que sólo es posible ser humano en la técnica. El mito del buen salvaje es apenas eso, un mito, como lo es el de un hombre pre-técnico, previo a la caída. Toda organización política es una organización técnica, y sobre todo en los estados modernos, donde la identidad es el dato que inscribe al hombre como ciudadano (y lo vuelve objeto de una

18 George, S., “Las amistades extranjeras (carta al Bafici)”, disponible en <http://micropsia.otroscines.com/2011/04/bafici-carta-de-sylvain-george-las-amistades-extranjeras/> con acceso el 12/06/14.

biopolítica). La biopolítica puede administrar técnicamente la vida pero a partir de “identidades”. Por lo que borrarlas también subsume la dicotomía *bíos/zoé* en una *techné* de dirección opuesta. Si hay una política de los migrantes, ésta parte de su capacidad de acción *ante* y *en* la esfera de la técnica (sea burlando las fronteras o burlando los clichés de las representaciones estandarizadas, en parte por las posibilidades del propio dispositivo de registro, pero también generando sus propias redes técnicas)¹⁹. Las vidas son valoradas como información biológica registrable a partir de la cual son reconocidas por el Estado. En última instancia, es esto lo que permite la administración diferencial de los migrantes deseados y los indeseados, expulsando a los segundos de la vida en la ciudad. Los inmigrantes ilegales no pueden “hacer experiencia” en medio de la precariedad y, sin embargo, paradójicamente, la ilegalidad se vuelve uno de los pocos lugares no normalizados donde puede hacerse una experiencia genuina en un mundo cada vez más administrado mediante disposi-

19 Y en este punto cabe preguntarse si el atentado terrorista es una acción técnica que conforma una tecnicidad y una politicidad propias o si se trata de una acción inscrita en el diseño de los dispositivos. Pensemos, por ejemplo, en la utilización del transporte aerocomercial y su combustible para demoler como ocurrió en los atentados del 11 de setiembre de 2001. El problema, que excede largamente este trabajo, es si esa acción es una acción técnica y, de serlo, una de qué tipo, ya que a priori no parece insertarse en una red técnica mayor. Una teoría de la técnica que conceptualice los usos no previstos sería un aporte interesante para la teoría política, siempre que aceptemos la necesaria tecnicidad de toda politicidad. El punto de esto es señalar los riesgos de una mirada determinista de la técnica pero también de una mirada instrumentalista que asuma su neutralidad. Con todo, ese uso no previsto sería propio de un “terrorista”, es decir, en la categorización securitaria, aquel cuerpo cuya identidad permite adjudicar la autoría de determinadas acciones técnicas que resultan lesivas para la población que se procura proteger. El “sospechado de terrorismo” tiene aquí un estatuto diferente y que ya hemos desarrollado.

En relación al otro estatuto, el del “migrante”, acaso podamos sugerir que sí construye una red técnica solidaria pero provisoria, por lo que la misma no logra conformar una política. Esto se debe a que su objetivo último (y paradójico) es sortear las fronteras y eventualmente acceder a una “identidad” que le permita formar parte de la red técnica que sostiene la red política de los Estados modernos del occidente próspero.

tivos (solo que por estar expulsados, la experiencia migrante corre el riesgo constante de ser intransmisible).

Se trata de una *experiencia fallida* que la tradición no puede incorporar, ya que no se deja que los extranjeros crucen las puertas de la *polis*, constituyendo un modo particular de la experiencia que pueda devenir político. De todos modos, la mera posesión de, al menos, una experiencia fallida permite a los inmigrantes ofrecer una resistencia involuntaria a la “identidad sin persona” propiciada por los dispositivos de control. En una intervención pública, a propósito de las crecientes medidas de control migratorio adoptadas por los Estados Unidos tras los atentados del 11 de setiembre de 2001, Agamben sugirió que el archivo y digitalización de las huellas digitales y la retina al ingresar al país demostraban que el campo de concentración era el nuevo paradigma biopolítico contemporáneo. Hemos señalado antes nuestro desacuerdo con esta línea argumental por la primacía de una racionalidad técnica por sobre una tanatológica que ambas películas presentan: la administración del fondo y el recorte de la figura. Con todo, queremos resaltar un aspecto sobre el efecto de los nuevos dispositivos de control señalado en dicha intervención:

El archivo electrónico de huellas digitales, impresiones de retina y tatuajes subcutáneos, así como otras prácticas del mismo tipo son elementos que contribuyen a definir este umbral. Las razones de seguridad que son invocadas para justificar estas medidas no deberían impresionarnos: no tienen nada que ver con esto. La historia nos enseña cómo las prácticas que primero se reservan a los extranjeros luego resultan aplicadas al resto de la ciudadanía²⁰.

Hay varios aspectos a remarcar. En primer lugar, en el marco de la guerra contra el terror, el uso de las tecnologías digitales para la identificación presenta al sospechoso de terrorismo y al migrante como caras de una misma moneda. A diferencia de la lectura agambeniana, la racionalidad técnica permite postular un flujo a ser regulado y otro a ser interceptado y cooptado. El temor que se señala en

20 Nuestra traducción. “No to Bio-Political Tatrooing”, *Le Monde*, 10 de enero de 2004, disponible en <http://www.ratical.org/ratville/CAH/total-Control.pdf> con acceso el 12/06/14.

la cita es la extensión del extranjero al ciudadano, lo que se constata en la existencia de una “identidad sin persona” propuesta por Agamben. Acaso *Camino...* y *Figuras...* propongan alternativas políticas diferentes ante este nuevo paradigma. El modo de representación en sí mismo hace que las opciones de los directores vayan más allá de la mera ilustración de conceptos.

En *Camino...* la tensión que genera el montaje de material de archivo televisivo, entrevistas y una banda sonora que alterna la narración en primera persona como recontextualización de las imágenes con aparición de una voz en *off* al final, propicia una inversión de la aplicación de la identidad sin persona que lleva a cabo el aparato securitario. Se restituye a través de la historia de vida la persona a la identidad. La experiencia de viaje que puede ser asimilada y que en los tres amigos deviene una experiencia política. El comienzo de la película presenta esta oposición. A la conferencia conjunta de Bush y Blair, en la que el primero afirma ante la mirada aprobatoria del segundo que “lo único que sabemos con certeza es que esta gente es mala gente”, se sucede inmediatamente una toma de Asif lavándose los dientes y preparando su bolso. La disputa entre la identidad que el aparato securitario detecta y la historia de vida de las personas que caen dentro de su lógica presenta una particularidad. En *Camino...* la absolución viene justamente desde la biopolítica. El hecho de haber estado trabajando en Inglaterra y de haber estado en libertad condicional supervisada les permite a los jóvenes confirmar que su persona no se corresponde con la identidad que se le adjudica, con el dato que los ubica en Pakistán. El terrorista termina siendo una identidad sin persona. Y como la entidad que existe para el Estado no se corresponde con el cuerpo, el modo de resistir políticamente al aparato securitario es mediante la restitución de la persona a la identidad. La historia de vida, la experiencia transmisble que el viaje deja a Ruhal Ahmed, Asif Iqbal y Shafiq Rasul es el modo en el que *Camino...* propone una forma que se corresponde con su contenido y excede la ilustración o la denuncia.

En *Figuras...* por el contrario, asistimos a un fenómeno diferente: el borramiento de las huellas digitales²¹ hace de los migrantes

21 Y que hace cien años no hubiera sido dato de identidad, con lo que la resistencia queda históricamente inscrita en una historia de luchas que es

“personas sin identidad”, contraccaras del ciudadano, la identidad sin persona que resulta del modo de administración biopolítica. Si Winterbottom y Whitecross optan por la restitución de la persona a la identidad mediante la narración de la historia de vida detrás de la identidad del sospechoso de terrorismo, y para ello establecen un vínculo en la pantalla entre el índice (el actor de la ficcionalización) y lo representado (el verdadero prisionero de Guantánamo), la propuesta de George puede ser considerada más radical: presenta, en tránsito, “personas sin identidad”, que se despojan de los datos identitarios para poder sostener su derecho a la vida. La sola existencia del migrante irregular señala la insuficiencia en el crecimiento del Estado para garantizar los derechos o la hipocresía de su política, en la que la administración del flujo de mano de obra barata replica la falta de acceso a la polis por parte de los esclavos. A propósito de su film y de la imbricación entre contenido y forma, entre sus decisiones éticas y sus posiciones estéticas, George afirma:

Finalmente, la película opera una inversión dialéctica del orden de las cosas. Si la Unión Europea considera al inmigrante como una bomba de tiempo (como se indica a partir de una cita a la mitad del film), la película responde convirtiéndose en una bomba de tiempo: un espacio-tiempo singular que destruye las percepciones y concepciones dominantes; un espacio-tiempo de insurrección, que compone y diseña otro plano de inmanencia, más justo y ético, tan necesario como real²².

El problema de fondo que parece radicar en la obra de George es que el instante de peligro del migrante a partir del cual se construye la resistencia es efímero (o al menos los migrantes aspiran a que lo sea). El desafío del migrante a los aparatos biopolíticos migratorio y securitario ocurre en el tránsito, pero en un tránsito en el que no hay resquicio efectivo para una vida política y corre el riesgo del gesto estéril ya que el migrante abandona su tierra para asegurar su

también la historia de las técnicas.

22 Carta de Sylvain George en agradecimiento al premio a Mejor Película de la Competencia Oficial de Buenos Aires en el Festival de Cine Independiente (Bafici) 2011, por *Figuras de la guerra*. Se puede leer completa en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-carta-de-george-figuras-de-la-guerra-2/>

Huellas borradas,
personas recobradas

vida, para alcanzar la estabilidad que provee la tarjeta de residencia o el derecho a asilo. La resistencia, el tránsito, son espacios de una experiencia que no constituye una política en la medida en que esa experiencia resulta intransmisible, una experiencia fallida propia de la persona sin identidad, que acaso se vuelva política una vez que el tránsito concluya, cuando el migrante cruce la frontera, resista al aparato migratorio y alcance el estatuto de residencia legal, que es en última instancia a lo que los migrantes aspiran. Acaso en esa instancia pueda pensarse que, en un recorrido inverso al de los tres prisioneros de Guantánamo, se recupere la identidad para la persona.

Editorial
Filosofía y Humanidades | UNC

Área de
Publicaciones

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba

Colección 40 años de democracia

La *Colección 40 años de democracia* reúne, bajo el sello editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, una serie de publicaciones producidas en esta casa de estudios. Las mismas se desprenden de proyectos gestados o acompañados desde la Facultad que, a lo largo de estas cuatro décadas, han contribuido al conocimiento, la reflexión y el debate sobre la última dictadura militar en Argentina. La edición o reedición de las obras que componen la colección, entonces, busca contribuir a la construcción de una memoria comprometida con el *Nunca Más* y la defensa de los Derechos Humanos.