

Imagen, relato y registro

El cine y las alternativas de la historiografía

RAYMUNDO MIER GARZA

Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco

Departamento de Educación y Comunicación

México

CINE, TIEMPO, Y ACONTECIMIENTO:

LA CAPILARIDAD DE LAS HISTORIAS

El cine no tiene una historia. Es la síntesis de innumerables historias. Compromete en primera instancia la historia del mirar y la de una concurrencia de tecnologías: la que conjuga la óptica con la mecánica, para dar forma a la mimesis del funcionamiento enigmático del ojo, y la que integra la química, que hace posible la respuesta sensible a la luz de la materia inorgánica y su registro duradero. A su vez, cada una de ellas, enlaza otras múltiples historias. El cine no es la simple yuxtaposición de una densa historia del mirar y una inquietante historia de los instrumentos, de las tecnologías y de la fuerza de su utilización. Es la historia de la congregación de las miradas en el espacio público y de la escenificación colectiva; es también la historia del contar, las modalidades del relato, los afectos que despierta, las pasiones que exhibe y que suscita. El cine introduce un vuelco radical en la noción colectiva de “contar historias” y contar la historia. Pero también en las modalidades de su registro, en los recursos y las taxonomías de su archivo y de los archivos que hace posible. Es en sí misma una revolución historiográfica, una persistente invención de una historiografía posible. Estas dos transformaciones del sentido del

cine en el espacio público, la historia de la congregación pública de la mirada y la historia pública del contar, bastan para hacer patente la participación del cine en otras historias: la de las estrategias de la gobernabilidad y el control colectivo, pero también la de las metamorfosis de la intimidad, de la aprehensión y de la expresión de las sensaciones, de la efusión de los placeres, de la figuración de los vínculos y sus destinos. Estas historias se enlazan y se interfieren entre sí. El cine es, por primera vez, la creación colectiva de una multitud de miradas que se congregan frente a un relato en imágenes —el cine, desde muy temprano, fue la creación de equipos y grupos de filmación, y no de la mirada de uno—, pero no sólo para un intercambio estético o puramente simbólico, sino que admiten también el peso de otras historias: la de la génesis, implantación y diseminación de las mercancías narrativas y figurales, las modalidades del consumo “cultural”, la conformación y el significado social y político del “tiempo libre” y de las industrias del espectáculo.

Como ocurre con todas las expresiones de la historia, cada acontecer o cada proceso es la síntesis singular de innumerables historias, cuyos tiempos y dinámicas hacen patentes las propias cronologías, diferentes dinámicas colectivas expresadas en distintas formaciones simbólicas, capaces de revelar lógicas divergentes o, simultáneamente, extrañas entre sí pero enlazadas por vínculos de contemporaneidad. Cada una de ellas deja conjeturar alianzas sutiles y tácitas con las otras, y también dependencias que se anudan con las formas constitutivas de la cultura y de su régimen de transformación, de lo humano mismo. La aparición del cine es asimismo un acontecimiento. Surgió de manera imprevisible, inaudita y, sin embargo, más que anticipada; fue sentido, menos anunciado que invocado como una fantasmagoría, incluso exigido en su realización como la decantación de una utopía: expresa el deseo social de reconocer *maneras expresivas* del narrar y reconocerse en ellas. Como todo orden narrativo —incorporamos, en un giro particular, la concepción de Bakhtin sobre la

conformación expresiva de las relaciones de sentido entre tiempo y espacio—,¹ su historicidad se revela en su manera particular, también histórica, de cifrar y articular los signos que revelan sus tiempos y sus espacios, establecer su trama y su síntesis, los recursos narrativos para nombrar, dar expresión y carga afectiva a sus coordenadas de tiempo y espacio. El cine responde a un momento del proceso de civilización europeo que experimenta una nueva exigencia de visibilidad, una relación propia de las relaciones entre mirada e identidad, pero también entre relato y vínculo colectivo. El cine ofrece, en la composición de las acciones visibles, en una propuesta narrativa y expresiva inédita, las modalidades de la expresión del tiempo, vivido y acaecido, que responden a la experiencia de visibilidad de la modernidad. Remiten a un modo de darse de la mirada y de su inscripción y despliegue en el espacio público.

Y, sin embargo, el cine y la comprensión de la historia tienen una condición común: ambas toman la forma del relato. La historia hace del relato su condición de inteligibilidad y, al mismo tiempo, toda inteligibilidad apela tácita o expresamente al relato. “Sólo conocemos historias”,² escribe Gadamer en su respuesta a Koselleck. A su vez, estas historias no pueden sino adoptar la forma expresiva del relato, apelar al habla. Dilthey había consagrado, asimismo, no sólo esta condición propia de la historia, su vínculo con el lenguaje en acto, sino más propiamente con esa faceta particular del lenguaje que es la escritura. El relato de la historia,

1. Bakhtin formuló y desarrolló con distintos matices, en diversas ocasiones, un concepto singular: *cronotopo*. Tomado de la visión einsteiniana de la articulación de la dimensión temporal en un complejo con las dimensiones espaciales, Bakhtin lo trabaja como metáfora para revelar esa trama intrínseca entre las formas expresivas que asumen los signos de tiempo y espacio al desplegarse en el trabajo estético de la novela. Si bien Bakhtin privilegia la reflexión sobre la estética literaria en la referencia del cronotopo, nada parece cancelar la posibilidad de asumir ese concepto en su relevancia al mismo tiempo cultural e histórica, y referirla a la transformación colectiva de las formas expresivas. Bakhtin, “Forms of Time”.

2. Gadamer, “Historik und Sprache”.

como modalidad fundamental del comprender, surge de los documentos, de los monumentos, de los signos de la vida que se han tornado residuo, huella, y que además han eludido la destrucción. Diálogo entre escrituras, la comprensión de la historia condiciona así todo acto de comprender. De ahí la relevancia de la forma de su expresión, de su existir como relato. De ahí una relación intrínseca con el relato cinematográfico. Otra faceta que consolida esta intimidad entre ambos es su relación con el pasado. Roland Barthes caracterizó ya ese “noema” que revela el fundamento de la imagen fotográfica: “eso ha sido”. Escribe Barthes: “En la fotografía, no puedo jamás negar que la cosa ha estado allá. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y ya que esta restricción no existe sino para ella, habrá que sostener, por reducción, que es la esencia misma, el noema de la fotografía.”³ La conjugación narrativa de los tiempos viene de un doble gesto: el acto de señalar, el gesto ostensivo —“eso”— siempre presente, siempre vinculado al acontecer, sometido a la contingencia y su compleja estructura verbal que conjuga una modalidad de la integración del presente en el pasado —“ha sido”—. Pero Barthes apunta algo más. El “eso ha sido” no es solo una forma designativa o un régimen conceptual. Es también una orientación afectiva. El *eso ha sido* está siempre acompañado de los afectos que acompañan al devenir presente y al devenir ausente de la presencia, a la movilización del deseo y del afecto que acarrea la reaparición imaginaria de las imagos del vínculo. De una manera correspondiente, el relato de la historia comparte esa faceta de sentido. Dice también “eso ha sido”, pero no tiene más que el relato para ofrecerlo a una plena comprensión. No lo puede mostrar en su fisonomía perceptible, en los rastros visibles de su evidencia. El cine conjuga ambas potencias. Comparte también ese núcleo noemático, pero su fuerza narrativa es propia, exigente, imperativa en su particularidad. En su respuesta a Koselleck, Gadamer subraya, a partir

3. Barthes, *La chambre claire*, p. 120.

de esta relación de la historia con el relato, con la exigencia del comprender que emerge de su confrontación con el enigma, el carácter hermenéutico de toda inteligibilidad de lo histórico. Pero esta inteligibilidad, como la entiende Gadamer, desborda la circularidad centrada en la facticidad referida estrictamente a la historicidad del *Dasein*, como la formula Heidegger, sino a “otra historicidad”,⁴ la que emerge cuando se involucra en ese comprender la fuerza de creación inherente al mundo de vida [*Lebenswelt*] como lo entiende Husserl. Gadamer, además, pone el acento sobre una faceta del comprender siempre más allá de una pura referencia al lenguaje como materia objetivada, como forma abstracta de los signos, como régimen estructurado de regulación de los significados. El comprender ahonda la relación constitutiva de la significación con el actuar. Podemos así hablar de la relación entre relato histórico y relato cinematográfico, refiriéndonos a un hacer fílmico, a un “acto cinematográfico” que pone en juego un modo de comprensión sustentado en una forma expresiva propia, con sus propias temporalidades y sus propios recursos de composición narrativa.

Pero esta referencia al hacer no involucra sólo al acto hermenéutico y su correlato expresivo sino al modo de asumir la calidad narrativa del comprender: comprender los actos y, al relatar esta comprensión, dar un carácter, un relieve y un sentido a esas modalidades del actuar.

No obstante, Gadamer señala una singularidad del relato del historiador: “Ciertamente, el historiador no sólo cuenta historias; éstas deben haber ocurrido de esa manera.”⁵ Pero esta correspondencia entre lo narrado por el historiador y lo “ocurrido” no es jamás una interpretación “analógica”. No hay posibilidad de tal analogía. Lo que ha ocurrido conlleva todas las facetas del vínculo

4. En lo que sigue, la noción de historicidad se asume en este sentido: “otra historicidad” distinta y distante de la noción estrictamente referida al *Dasein*, tal y como la propone Heidegger.

5. Gadamer, “Historik und Sprache”, p. 125.

con la otredad. Ese acontecimiento narrado les ocurrió a otros, en otro tiempo, en otra condición, acaso en otro mundo de vida. Esa múltiple dimensión de la otredad, sin embargo, no es la única. El relato debe aprehender, como una síntesis temporal, desplegada en la concatenación lineal del relato, la multiplicidad de tiempos, los actos contemporáneos y sucesivos, las dependencias y los engendramientos, lo que antecede y lo que sucede, las incitaciones y los desenlaces, los desencadenamientos y los destinos que emergen en el acontecer visible y en los actos destinados a integrar el relato. El relato es lo otro del acontecimiento, pero, por añadidura, es un acontecer en sí mismo: otro acontecer. En el relato cinematográfico aparece una “otredad” suplementaria: el régimen narrativo del cine es “otro” que el del lenguaje verbal; sus tiempos, sus ordenamientos, sus formas de composición, su relación con la evidencia son otros. Y, no obstante, la exigencia se mantiene: eso narrado en el cine tiene que reconocerse, puntual, rigurosamente, con aquello “otro” que ha ocurrido y que constituye la trama de su relato.

Así, la correspondencia entre el relato y lo relatado no remite a la analogía o a la mimesis sino a la trama compleja del reconocimiento. Para Gadamer:

el reconocimiento presupone la distancia, pero el reconocimiento simultáneamente la anula [*aufhebt*]. El reconocimiento que puede ser establecido y descrito con todas las categorías históricas no se agota, sin embargo, en la clasificación satisfecha de otros tiempos y mundos extraños. Es reconocimiento de nosotros mismos y, por tanto, penetra constantemente en el impulso cuestionador que se nos impone como hombres. Se trata de la vieja cuestión socrática del bien.⁶

El reconocimiento involucra la aparición de sentidos reflexivos, alternativas para la aprehensión reflexiva de lo propio. Involucra al mismo tiempo identificación y distanciamiento, fusión

6. *Ibidem*, p. 126.

de identidades y asunción de la extrañeza, modalidades éticas del vínculo —la cuestión socrática, señalada por Gadamer— y la experiencia de la responsabilidad suscitada, al mismo tiempo, por la exigencia de comprensión del mundo de vida, desde la fuerza del vínculo de intersubjetividad. Toda tentación de mimesis y de analogía se ve incesantemente desplazada, dislocada, incluso quebrantada o suspendida por la ineludible radicalidad de la extrañeza y del estremecimiento, surgido del régimen de intersubjetividad llevado a los bordes del sentido. De ahí el inacabamiento de la comprensión histórica, la apertura infinita de su reconocimiento.

El cine participa plenamente de esta exigencia de reconocimiento: sometido a la tensión de una patente otredad. Lo que se mira en la pantalla apela a las tensiones del reconocimiento: es la realidad y no lo es, el ojo que mira es el del espectador y no lo es, lo que acontece en pantalla ha ocurrido pero ha surgido por la vía de la escenificación o del montaje y, sin embargo, quien mira no puede sino reconocerse a sí a partir de ese juego de imágenes. Lo cinematográfico lo incluye, lo inscribe en su universo de sentido, pero lo excluye radicalmente de sus tiempos y su lógica. Lo somete a la fuerza de los vínculos heterogéneos —con lo mirado, con el testigo, con el narrador, con el director, con el sujeto abstracto del “acto cinematográfico”, pero también con los demás espectadores—. Afirma ese vínculo y lo disipa. De ahí el inabordable espectro de las potencias de la imagen cinematográfica: llevar al espectador al extravío o a la reflexión, a la intensificación de la experiencia y el sentido de la colectividad o confinarlo en una esfera cerrada, individual, de disipación, de olvido, incluso de placer; lo puede conducir asimismo a la invención de una identidad propia o a la fusión en la esfera imaginaria del relato. Estas potencias no se excluyen. Reclaman del espectador y del “operador” imaginario de la construcción cinematográfica asumir esta tensión permanente, inacabada, irresoluble.

Pero el cine no es una forma expresiva simple. En principio, como la fotografía, conjuga una doble potencia expresiva: invención y presentación. Su núcleo es intrínsecamente ficticio: lo que se muestra, ineludiblemente, ha desaparecido, y en el momento en que se contempla la imagen ésta no es sino la huella de algo para siempre perdido. Así, el momento de la contemplación de la imagen fotográfica reclama la creación de una ficción, y el efecto de realidad que produce no es simplemente una doble ficción: asumir, ficticiamente, que la ficción no existe y que eso que ha sido capturado en la imagen tiene una existencia, una implantación en la realidad. Pero, también, la imagen fotográfica y cinematográfica, a diferencia de cualquier otra —privilegiadamente la pictórica—, tiene un núcleo de arraigo radical en el acaecer: eso que está presente en la pantalla, ha sido. La imagen fotográfica y cinematográfica conjuga aquí, por la concurrencia de mirada y registro, múltiples tiempos fotográficos. En el momento de la captura fotográfica, registro e imagen exhiben su contemporaneidad —no se puede fotografiar salvo lo que se despliega ante la cámara en el mismo instante—, pero en virtud de la violencia del registro, esa mirada “sabe” que habrá de ser mirada en un tiempo por venir. La imagen contemporánea es la mirada en acto que, sin embargo, asume ya la forma de las miradas potenciales del futuro. La mirada que se destina a la fotografía no puede sino asumir que eso que se da en el presente ocurrió en el pasado, como una anticipación de la mirada por venir.

La conjugación de tiempos, que comparten la fotografía y el cine, sin embargo, toma rumbos irreconciliables a partir de la temporalidad intrínseca de la imagen. Puesto que la imagen fotográfica está enteramente constituida por el instante, por la segmentación imposible de las duraciones del acontecer, la multiplicidad de los sentidos radica en la aparición de lo mirado

como visibilidad de lo invisible —nadie puede “ver” el instante: la fotografía hace posible esa mirada inimaginable—. La imagen fotografiada aparece como revelación de la potencia pura, en devenir, de lo que existió. Exhibe una síntesis en el presente de la matriz potencial de lo pasado y de las tensiones abiertas a lo que advendrá. Por otra parte, el cine asume, enteramente, la narración como una exploración de las características expresivas, intrínseca de la acción y de su imagen. Ahonda los sentidos de su manifestación temporal. Su imagen, a diferencia de la fotografía, no es la de una potencia pura, sino del despliegue de esas potencias realizada en los cuerpos, en situación, en entornos de acciones recíprocas; son los movimientos en su duración. La imagen fotográfica suspende toda causalidad, su imagen ofrece la forma visible, pura, del acontecer, capta el momento de la dehiscencia de lo que es, en el aquí y ahora.

CINE: LA TEMPORALIDAD MÚLTIPLE DE LA COMPOSICIÓN EN SERIE DE LOS REGISTROS; LOS DESAFÍOS DEL MONTAJE

El cine, por su parte, al desplegarse como una expresión radicalmente narrativa ofrece no solamente el registro visual y sonoro del movimiento, el afecto, la situación de cuerpos y vínculos en interacción, sino que hace patente una condición inherente al actuar: todo acto responde a otro acto y suscita una secuela de acciones. El acto es, intrínsecamente, un segmento de una serie infinita en potencia. Cada secuencia del cine conjuga acciones que, a su vez, reclaman antecedentes y sugieren y anticipan consecuentes. Se despliega en los tiempos propios de una composición serial. Más aún, esta serialidad carece de un sentido unívoco. No sólo es en sí misma polivalente, ambigua, polisémica. Esta multiplicidad se disgrega a su vez en múltiples posibilidades de sentido al inscribirse en una disposición serial. Una acción no ha sido *necesariamente* causada por la que aparece como su precedente; tampoco la que la sucede está enlazada de manera causal con ella. Precedencia y

consecuencia no ofrecen garantías de causalidad. Tampoco la cancelan. Las relaciones seriales entre los actos se ofrecen a múltiples lógicas concurrentes, que no son, además, mutuamente exclusivas. Precedencia no es causalidad, aunque la suponga; repetición no es causalidad; concomitancia no es igualmente una relación necesaria. Por otra parte, causa y engendramiento se revelan distintos en su expresión como series de acciones. Lo mismo ocurre con la relación de antecedente y consecuente. Todas involucran, además, la intervención de lo no presente, de lo que emerge por resonancias de procesos puramente simbólicos, o por su silencio: las fisuras, lo que resuena en las junturas entre los segmentos de la serie. La serie se constituye asimismo a partir de los “efectos a distancia” —espacial y temporal— de otras acciones, de formas erráticas de encadenamientos, asociaciones o resonancias. Pero la serie acusa también los efectos de la ausencia misma, o la perturbación por aquello que apela a otros regímenes de sentido, ajenos a la visibilidad —lo microscópico, lo imperceptible por su condición ínfima o su capacidad para desbordar las capacidades de la mirada—. Las tramas de fuerzas concurrentes en la serie tienen esta condición arborescente, azarosa; involucran interferencias que surgen de su enlace con otras formas expresivas heterogéneas que advienen desde otro ámbito ajeno a la mirada, otras esferas de sentido: la incidencia de lo audible sobre lo visible, del tacto sobre lo mirado, de las distancias corporales sobre los juegos de palabras, de la disposición de los espacios o la fuerza de los cuerpos sobre las superficies de signos visuales.

Pero, acaso, en el dominio puramente expresivo de la organización serial de las acciones una interferencia cardinal deriva de la fuerza mayor o menor de las formaciones de la memoria, tácita, implícita, presupuesta o explícita —evocaciones, invocaciones, rememoraciones, recuerdos, irrupciones, interferencias irrumpen en la serie narrativa con una fuerza tajante—. La serie experimenta, lo exhiba de manera flagrante o no, un desplazamiento formal de la significación a partir de las formas expresivas de la memoria.

La imagen cinematográfica se despliega según esta composición heterogénea, múltiple, ramificada, densa, de la serie, de la concatenación de formas expresivas de la acción. Sus tiempos, surgidos de la “puntuación” del film, sus cortes, la manera de articular sus segmentos, las operaciones en las que se construyen las series, su alternancia, su paralelismo, su secuencia, dan lugar a un modo de significar la historia —la *diégesis*, en los términos propuestos por Christian Metz—. ⁷ De ahí que cada film sugiera multiplicidad de miradas y una inagotable variación de las modalidades de construir la historia que emerge de la imagen cinematográfica. Esta relación entre la segmentación del film, las operaciones a las que da lugar y las modalidades de aparición de la fisonomía de lo narrado, de la historia, revela una relación inquietante entre la historia del montaje y la de la historia significada. Comprender los modos de darse de la historia a partir de la composición cinematográfica conlleva así la progresiva exploración de todas las potencias de composición de los elementos seriales, en juego en el proceso de montaje. Pero el montaje arranca de la realidad a la serie filmica. El film se hace autónomo de ella por el montaje. Es el montaje, la operación constitutiva del acto cinematográfico, ⁸ lo que induce la dimensión intrínsecamente ficcio-

7. La noción de *diégesis* fue incorporada a partir de la propuesta de Étienne Souriau por Christian Metz y desarrollada en los términos propios de su propuesta de semiología del cine y el análisis cinematográfico para ofrecer un apuntalamiento conceptual a la comprensión de la expresividad propia de esta composición serial de segmentos filmicos en el montaje. La serie supone, pero también trastoca, la lógica ordinaria de los tiempos, también los de los hábitos narrativos. En el cine, la *diégesis* toma así una fisonomía modalizada por la composición derivada de una operación privilegiada: el montaje. Esta operación no es ni neutra ni trascendental. Tiene su historia propia. Sería posible, acaso, hablar de una relación íntima entre la historia del cine como experiencia estética o como forma discursiva a partir de su relación con la historia del montaje. Cf. Metz, “Problèmes de dénotation”.

8. La noción de “acto cinematográfico” supone una síntesis múltiple de sentidos. Si bien la serie narrativa aparece como un relato único, deriva de una integración, en una sola forma expresiva, de diversos órdenes de significación: lenguaje verbal, corporalidades, gestos, sonoridades que a su vez integran mú-

nal al cine, pero también aquello que permite que el cine cobre todo su efecto de realidad, en la medida en que la aprehensión del acontecer remite a un permanente dislocamiento de lo anticipado, de la regularidad mecánica, del determinismo. La ausencia del determinismo en el proceso de la historia entra así en un extraño diálogo con la operación de montaje. Una y otra —la realidad y la serie derivada del montaje— ponen en juego la fuerza composicional del acontecimiento.

La autonomía de la serie, surgida del montaje, sin embargo, despliega una cantidad abierta, indeterminada de juegos, de posibilidades, de composiciones potenciales de significación. El sentido del film emerge de la forma del acto cinematográfico, de la enunciación, es decir, del régimen de significación potencial que surge de la creación del film en situación de reconocimiento, en su vínculo con el “lector” posible de la serie cinematográfica. Esa forma del acto cinematográfico tiene también una historia, encuentra una resonancia en el ámbito cultural, en la forma y el sentido sociales que la hacen posible. Esa forma del acto cinematográfico no es otra que el régimen de reconocimiento colectivo de la forma del film que se objetiva, como un marco de reconoci-

sica, ambiente sonoro, onomatopeyas, sonidos codificados culturalmente; comprenden formaciones escenográficas, espacios, objetos, ámbitos territoriales y arquitectónicos, entre otros; pero esta síntesis material de la significación hace surgir la efigie imaginaria, fantasmal, de un “autor”, de un sujeto de la enunciación del “mensaje cinematográfico”. El carácter irreductiblemente colectivo de la creación cinematográfica queda entonces subsumido bajo un sujeto imaginario que, histórica y culturalmente, asume fisonomías e identidades cambiantes: toma el nombre, el perfil, la biografía del director, del productor, del fotógrafo o de los actores. Su identidad imaginaria supone asimismo un patrón expresivo propio, singular: un estilo, y hace surgir una historicidad propia de esa forma imaginaria. Como todo acto, se inscribe en una trama que involucra a otros, los otros, entidades no menos imaginarias asumidas como aquellos a quienes está orientado el “acto cinematográfico” y su expresión material. Cobran una fisonomía aparentemente clara, definida, pero no menos intangible, imaginaria, cuya fisonomía es elusiva y mutable: el público, los espectadores, cuyo perfil potencial emerge cinematográficamente de la forma y de la situación del “acto cinematográfico”.

miento asumido colectivamente: el género. Surge así un ordenamiento múltiple: los géneros se despliegan como una taxonomía que señala alternativas tanto de creación cinematográfica como de reconocimiento: a los géneros históricos, canónicos, como la tragedia y la comedia, se añaden, se yuxtaponen, se funden, otros, señalados por su evidente historicidad: el cine de misterio, el *western*, el musical, el “negro”, la ciencia ficción, el científico, el biográfico, el histórico, el documental. El conjunto de los géneros no deriva de un ordenamiento lógico, de un código ordenado, sino de patrones de creación y reconocimiento que emergen unos de otros, se combinan, se desplazan, se funden, se diseminan de manera desigual, exhiben historicidades y arraigos diferenciados, modalidades cambiantes de una síntesis persistentemente reconstituida, una forma inherente a la serie y en consonancia con los patrones colectivos de reconocimiento. Pero el sentido del género no agota la forma cinematográfica. La composición serial hace posible una doble figura de la significación cinematográfica: por una parte, la que surge de la mayor o menor correspondencia de la narración con el acontecimiento narrado, su efecto de realidad, que está estrechamente vinculado con el género pero no se somete a él. Su régimen es extrínseco, deriva de la fuerza de las imágenes, pero, sobre todo, de la lógica de la composición serial. El efecto de verdad del film no deriva de la virulencia con la que se impone la “evidencia” de las imágenes, sino de su integración en un trayecto serial que hace patente una inteligibilidad de lo mirado a partir de una realidad extraña al montaje mismo. Un juego paradójico sustenta entonces el régimen de verdad: el montaje debe hacer posible una inteligibilidad narrativa que lo cancele, que lo haga irrelevante y que confiera a aquella realidad captada por la cámara la apariencia de dictar por sí misma, desde un ámbito extrínseco al acto cinematográfico, el ordenamiento de la secuencia. El montaje parece surgir de lo real, someterse plenamente a sus exigencias, abandonar su autonomía. Esta condición de verdad funda, a su vez, pautas para la formación de género: parece apuntalar

la disyunción entre ficción y verdad, da lugar a la instauración del género histórico, biográfico, científico, al documental o al testimonio, a las formas surgidas en consonancia con los procedimientos periodísticos. La verdad de lo narrado cinematográficamente, la instauración de sus formas veridictivas, no emerge de la realidad, ni de la fidelidad de las imágenes al acontecimiento social, sino de una consonancia singular entre el montaje, su invisibilidad y un trabajo de creación de inteligibilidad del relato, capaz de hacer concebible la historia como un sentido ajeno al régimen mismo de la cinematografía.

Verosimilitud y formas veridictivas guardan, en consecuencia, una relación íntima entre sí, pero revelan pautas nítidamente diferenciadas de inteligibilidad y de “verdad”. El debate sobre la noción de “lo verosímil”⁹ señala, más que una calidad específica del film, su condición relacional: define un modo de darse de la relación del film con las reglas instauradas del género. Pero también revela una faceta particular del género, como régimen puramente formal y como régimen de significación. Asimismo, como señala Julia Kristeva, la faceta formal de la verosimilitud, que pone de relieve el papel constitutivo de la retórica en la conformación y

9. En 1968, la revista *Communications*, en su número 11, explora la complejidad de la génesis y la naturaleza de la verosimilitud y su relevancia para la comprensión de lo narrativo. Si bien esta noción está en estrecha correspondencia con la noción de género, no se deriva naturalmente de ella, ni toma su relevancia de esta noción. Acaso la noción de “conciencia posible” enfatizada por Lucien Goldmann, y referida en sus fundamentos a la obra temprana de Georg Lukács, aparezca como una referencia fundamental en su genealogía. Sin embargo, en la contribución de Julia Kristeva, aparece una visión particularmente relevante: la verosimilitud no es un proceso estrictamente unitario, sino la composición de dos procesos: una verosimilitud semántica —que deriva de todas las formas de relación especular entre instancias de sentido— y una verosimilitud sintáctica, que apunta a la derivabilidad formal de las entidades de la serie narrativa a partir del efecto de identidad producido por la integración total del relato, es decir, la posibilidad de derivar la forma de las series narrativas parciales de un relato, del marco formal general que define la identidad del relato. Así, por ejemplo, cada secuencia de un film negro deberá derivarse de las pautas formales que definen al film negro como totalidad narrativa.

el funcionamiento del género. “Lo verosímil depende entonces de una estructura con normas de articulación particulares, de un sistema retórico preciso: la sintaxis verosímil de un texto es lo que lo torna conforme a las leyes de la estructura discursiva dada [a las leyes retóricas].”¹⁰ Kristeva enfatiza el carácter al mismo tiempo clausurado del sistema formal del relato y por la adecuación a las condiciones retóricas formales inherentes a un sistema de discurso. Así, la adecuación instaurada por la verosimilitud no deriva de la sintaxis propia del discurso, ni de su trama propia relacional, sino de aquella dimensión estrictamente retórica de las composiciones de género —*i.e.*, una película se reconoce como una expresión verosímil del cine negro no sólo por la “semejanza” que su trama, sus personajes, la naturaleza de sus acciones, mantienen con otras obras del género, sino sobre todo porque sostiene, con esas otras obras, una correspondencia formal con los ordenamientos retóricos que la caracterizan.

No obstante, esa faceta de correspondencia retórica es ajena a una mera participación en una taxonomía invariante de modos de composición formales y de contenido. Por el contrario, ilumina el carácter cambiante, histórico, de las pautas relacionales que definen el sustrato retórico del género y de la verosimilitud. Ésta aparece marcada por una doble condición: por una parte, admite, así, en su propia dinámica, la historicidad propia del género y las fronteras fluidas, permeables, móviles, indeterminadas entre géneros; por la otra, asume la historicidad misma de las formas retóricas y su incidencia en la articulación de las series narrativas. Si el género es la condición vigente colectivamente, la doxa, de la inteligibilidad de una forma narrativa —mucho más relevante en las expresiones no verbales, por su ambigüedad intrínseca—, es el marco que señala la vigencia de una taxonomía histórica de lo narrativo. El género asume y traslada a las pautas constructivas de lo cinematográfico los ritmos, tiempos y valores cambiantes en los

10. Kristeva, *Σημειωτική*, pp. 213-214.

patrones de la cultura; pero también inscribe, en la dinámica misma de la cultura, los patrones que emergen desde la creación cinematográfica. El género y las formas veridictivas de la composición cinematográfica revelan así un proceso de creación recíproca entre pautas de inteligibilidad de lo narrativo y de la imagen, extrínsecas a lo cinematográfico —derivadas de esa historia del mirar, de esas formas de sensibilidad y de percepción alentadas por la cultura y fincadas en su historicidad, de las formas de lo narrable y la inteligibilidad admisible culturalmente del acontecer— y las que éste engendra como proceso autónomo de creación.

La significación del film deriva así de la historicidad misma de la forma compleja del “acto cinematográfico”: género, formas veridictivas y regímenes de verosimilitud. Relatar con imágenes se revela intrínsecamente como una puesta en serie de segmentos visuales y auditivos registrados y conjuntados a través del dispositivo de la composición cinematográfica: un montaje, una creación de sentido autónoma y, sin embargo, capaz de crear la inteligibilidad de lo real desde sus pautas ficcionales. El sentido del acontecer social adquiere un relieve propio al aparecer, desplegado, en esa visibilidad construida desde el montaje, desde las lógicas de la mirada, desde las modalidades del registro: involucra la vigencia de los patrones colectivos de significación y, no obstante, es también capaz de desbordarlos, de excederlos. La composición fílmica se revela como capaz de engendrar ese extrañamiento, de emerger de un régimen de comprensión propio, irreductible a los hábitos de lo dicho y más allá de los umbrales del género, de la verdad y la verosimilitud: la estética cinematográfica.

La composición cinematográfica, por su dualismo constitutivo, ficción y registro, y su inscripción histórica a través de los ordenamientos de género no sólo asume una historicidad propia, capaz de conjugar los afectos y los sentidos de la ficción, la verdad, la veracidad y el estremecimiento estético, sino que se ofrece como recurso para la inteligibilidad misma de lo histórico, la

visibilidad y la aprehensión tangible del acontecer. Es, al mismo tiempo, objeto e instrumento de la inteligibilidad de las diversas facetas de la historia.

LA HISTORIA Y LOS GÉNEROS DEL RELATO:

FORMAS EXPRESIVAS DEL RELATO CINEMATOGRAFICO

El cine surge, desde su impulso inicial, en estrecha relación con una manera de comprender la exigencia, pasional y afectiva del contar. La imaginación cinematográfica se desplaza desde su inicio entre la retórica del sueño, la mimesis de la memoria, los rigores de la ficción, los imperativos del relato. Desde su momento inicial, el relato cinematográfico parece destinado intrínsecamente a registrar los acontecimientos, para luego desplegarlos, ya conjugados según sus propias capacidades narrativas: reconstrucciones históricas, recreaciones escénicas de acontecimientos relevantes en la historiografía de la época. Georges Méliès explorará la más vasta gama de las posibilidades del relato en las entonces precarias técnicas de registro y de montaje, desde la presentación del *Affaire Dreyfus* (1899) hasta la biografía de *Benvenuto Celini* (1904). La forma de la composición estaba sometida a las posibilidades extraordinariamente restringidas tanto de la óptica como de la iluminación y la edificación de escenarios. Confinados a un dispositivo mecánico de movilidad prácticamente nula y de ubicación apenas modificable, ceñidos por la precariedad de las condiciones materiales de registro, el trabajo de registro y el de composición se despliegan según una retórica más derivada de estas restricciones técnicas que de la capacidad de construcción narrativa autónoma del material visual.

Pero a medida que pasa el tiempo, persiste y se ahonda la relación entre el relato cinematográfico y los discursos derivados de la historiografía y el discurso histórico popular e institucional de la época. La traslación al relato cinematográfico se da estrictamente en las condiciones de apego a un naciente género: el

del “cine histórico”, o bien el “cine biográfico”, o bien el “testimonio visual”, concebidos bajo la fuerza modeladora de géneros establecidos en la dramaturgia o la literatura: la historia emerge o bien como leyenda, o bien como épica, o bien como epopeya, pero también asume la forma de una exaltación identitaria, o un recurso para la afirmación fervorosa de las convicciones. Desde un principio asume la tarea de conformar y edificar el archivo de lo acontecido. Toma entonces el relevo de la documentación y los archivos. La composición fílmica se asume así como memoria, rememoración puntual o nostálgica, o incluso como mero registro de hechos, de acontecimientos o de situaciones cotidianas, como aparece en el inicio mismo de la cinematografía, en los célebres fragmentos de Lumière *La llegada del tren* (1894) y *La salida de los obreros* (1895).

La creación cinematográfica, así, surge más de un diálogo íntimo con los relatos de la memoria, con la evocación, con el cuento y la leyenda, con el cuento tradicional de las historias, sedimentado en sus versiones populares u oficiales, que con la historiografía, comprendida como la recreación, rigurosa y fundamentada, de un relato descriptivo y abarcador tanto de las mutaciones culturales como de la transfiguración de las formas de vida o la irrupción del acontecer de lo social, en un discurso edificado y sustentado argumentativamente a partir de fuentes, evidencias y archivo. No obstante, es posible asumir que esas modalidades populares o institucionales del relato histórico son derivaciones, desprendimientos, alegorías o formas expresivas de un sustrato historiográfico virtual, conocido o no, asumido o no, cuyas resonancias inciden y dan forma a la memoria y confieren a la experiencia una referencia para la síntesis incesante del tiempo social. Ese tejido de relatos forma la expresión incierta, colectiva, de un tiempo social —pasado, presente y futuro— surgido de una hermenéutica de la propia historicidad que se teje en el discurso colectivo y para la que es imposible encontrar un sujeto específico ni un soporte institucional identificable ni un destinatario expreso.

Esta hermenéutica sin sujeto emerge de las mutaciones de la visibilidad y al mismo tiempo participa en ella, la consolida. El cine, más allá de las primeras experiencias asombradas de Lumière, reveló desde su origen la creación de un régimen propio de la mirada orientado a una forma insospechada y capaz de imponer un vuelco, imposible de anticipar, en el despliegue de lo mirable; el cine condujo la mirada a una expresión visible de lo interpretado, una reconocimiento de la interpretación. Interpretar la historia no es sino construir una escenificación destinada a recobrar en imágenes patentes, en una forma material, en una visibilidad presente, no la mera recreación imaginaria del pasado sino un nuevo patrón de su inteligibilidad. Esa nueva visibilidad hecha posible con el cine surgía de la posibilidad, ofrecida por el cine, de figurar la percepción pasada y la fuerza de los afectos vividos. La mirada cinematográfica hacía posible que de la mirada surgiera una interpretación afectiva, pasional, de la historia vivida, del pasado de los afectos y las pasiones. Devolvió a la interpretación de la historia una nueva exigencia: la de la comprensión de las atmósferas, de las disposiciones, de los climas y las exigencias temporales de la intimidad. Mirar los tiempos de la intimidad: la visibilidad de la historia abismal de las pasiones. Ahí parecía confundirse con el teatro. No obstante, las posibilidades del cine revelaban otra modalidad de la comprensión del drama y, por consiguiente, de la vida social. La nueva comprensión de la historia involucraba al mismo tiempo una meditación sobre la calidad estética de la aprehensión de los tiempos de creación, propios de patrones de vínculo. Una “visión” de la historicidad de las expresiones de la subjetividad. El cine apelaba de una manera más compulsiva a la identificación en la medida en que la mirada cinematográfica inventó otra noción de distancia para el mirar, otra noción de detalle, otra noción de observación: se hacía posible mirar en pantalla solamente los ojos, los rostros en su tensión, las manos crispadas, llevar la mirada, a partir del *close-up* o de la fuerza expresiva del *plano americano* —introducido por Griffith

como recurso cardinal en la forma del relato histórico— a una observación casi monstruosa de las ínfimas perturbaciones que revelan las revulsiones pasionales de los actores. Pero también otra noción de los tiempos del mirar, de sus demoras, de su posibilidad de repetición, de retorno sobre imágenes pasadas. La mirada cinematográfica edificó otra manera de comprender las exigencias de unidad tiempo-espacio para la representación dramática al incorporar la posibilidad, a partir del montaje, de trasladar instantáneamente la mirada, a una visibilidad de lo ausente —lo imaginado, lo soñado— o bien, a lugares remotos, evocados o ámbitos de la contemporaneidad: desplazar la mirada en un instante, del adentro al afuera, del arriba al abajo, de las acciones del amigo a las del enemigo, mediando sólo, acaso, un parpadeo. El cine hizo posible otra “experiencia de la historia” (Gadamer). Así, Dreyer¹¹ aborda las facetas de un momento crucial en la historia de Juana de Arco, dando una expresión visual a las descripciones del archivo del juicio inquisitorial que la condenó a la hoguera. El acento estaba puesto menos en los patrones argumentativos del ordenamiento jurídico que en la conjugación de las experiencias, las figuras imaginarias de las pasiones en juego en su densidad temporal: pasadas y presentes, en una propuesta de trascendentalidad de las expresiones pasionales que alienta la fuerza arrebatadora de la identificación. Un modo hasta ahora inédito de la comprensión de la historicidad. Y esta fuerza del drama, esta violencia de la comprensión del lugar de la intimidad en la invención de la historicidad, apuntalada en la visibilidad del silencio. Las facetas de la fuerza pasional encuentran en la pura expresión corporal, en el cuerpo en movimiento o en la inmovilidad, en la duración de las formas de la expresividad, un relato tácito, una síntesis de los tiempos, el sufrimiento de la subordinación y el sentido de la miseria, de la crueldad o del poder. Hacen inteligible la fuerza creadora de historicidad arraigada en el miedo y el

11. *La passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1927).

dolor. Mirar el rostro en silencio, desde una proximidad inhumana, reconocer en las deformaciones sutiles del rostro y el cuerpo, en las tensiones del movimiento, la incubación de los afectos y el peso de las pasiones; recobrar en sus impulsos contenidos o no, en la tensión de la espera o la distensión del reposo, la resonancia acrecentada por los trayectos vitales, al margen de la descripción, de las palabras y de los juicios argumentativos explícitos. La toma cinematográfica, el movimiento de la cámara, sus ángulos, sus acercamientos insólitos, hacen comprensibles facetas de la historicidad inaccesibles al análisis verbal. Al escribir sobre su trabajo en *La pasión de Juana de Arco*, Dreyer escribe, después de confirmar su trabajo directo sobre los archivos que conservan las transcripciones del proceso: “Lo que los extraños primeros planos le comunican al espectador, que tal vez se sintiera cautivado por ellos, no fue elaborado al azar. Todas esas imágenes expresan el carácter de la persona que las muestra y el espíritu mismo de los tiempos. Sacrifiqué los ‘embellecimientos’ respecto a la verdad.”¹² La verdad cinematográfica pasa por modalidades de la visión, el juego de acercamientos y alejamientos, proximidad y distancia, detalle e integración panorámica de los ámbitos visibles con perspectivas insólitas, pero también desplazamientos no sólo de la cámara sino de la mirada, desplazamientos en el espacio y en el tiempo, entre lugares adyacentes o inconexos y cronologías remotas o contemporáneas. La inhumanidad de la mirada cinematográfica, de manera paradójica, se confunde con las potencias de la imaginación y con las condensaciones y desplazamientos del sueño. La película asume entonces una capacidad singular: a través del trabajo dramático sobre estos juegos potenciales de significación, referidos a las operaciones constitutivas de lo imaginario, revela el peso de la experiencia en el acontecer histórico y en sus tiempos, en sus edades, en sus trayectorias en el proceso civilizador.

12. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio*, p. 40.

Esa otra comprensión de la experiencia de la historicidad, hecha posible por el cine, se convierte también en un desafío y una revelación para la historiografía que no ha permanecido indiferente ante la exigencia de una reconsideración de su objeto de reflexión que compromete simultáneamente el acto de comprensión de su historicidad y el de su “escritura”. El cuestionamiento de los alcances del comprender, referidos a la historicidad, conduce a la pregunta sobre la relevancia de la experiencia en la génesis, no sólo del acontecimiento, sino de los diversos momentos que involucra su comprensión: la comprensión exigida por las situaciones en la existencia del sujeto, por el actuar, por la génesis del acontecer, por la reflexión que éste suscita, por las estrategias y los espejismos de la memoria, por los impulsos y las calidades de la evocación y por la integración del relato de lo vivido, de la propia historia, en las crónicas de la colectividad y, finalmente, su capacidad de impregnar las formas de vida. Arlette Farge, al reflexionar sobre las transformaciones de la historiografía que la llevan a abandonar la fascinación por la irrupción deslumbrante del acontecimiento, y privilegiar la trama imperceptible a veces, sutil, ínfima, cotidiana, de la composición de las experiencias en la integración de la fisonomía de las culturas y sus temporalidades, toma la frase de un cineasta. Chris Marker afirma: “Después de varios recorridos por el mundo, sólo la banalidad me interesa todavía.”¹³ El acento de Marker no es irrelevante para una comprensión del devenir de lo social. El acento sobre la banalidad no es ajeno al énfasis sobre el valor del drama y de la experiencia de la transfiguración de las identidades, individuales y colectivas, tanto de la historicidad de los afectos, como de la incidencia constitutiva de los tiempos, ritmos, facetas y escalas del conflicto, en la aparición de las formas y el sentido de lo social. La frase, sin embargo, toma incluso mayor alcance cuando la situamos en el contexto de la

13. Frase pronunciada en *Sans soleil*, de Chris Marker (1983), y citada en Farge, “Écriture historique, écriture cinématographique”, p. 114.

exigencia de orientar el trabajo de registro y relato cinematográficos, como ocurre en el caso de Marker. Se trata de la memoria de lo banal y su creciente relevancia como tópico narrativo, y el papel de la comprensión de la historicidad en la experiencia de lo contemporáneo. Pero lo banal se torna, bajo esta mirada, en una señal de lo hasta ahora invisible, aquello que ha permanecido en la sombra, en los intersticios, en las fracturas; aquello que emerge del silencio y que ha sido destinado a la exclusión y al olvido: lo banal es el punto donde la insignificancia se conjuga con la invisibilidad, donde la irrelevancia se funde con el olvido, donde la invisibilidad se enlaza con lo irrecuperable de la rutina y donde la repetición se mimetiza con la naturaleza y, quizá, con una fatalidad asumida como condición inapelable. Pero también lo banal es lo que se conjuga con las catástrofes y los derrumbes, los duelos y las miserias, las decadencias y las abyecciones cuya densidad se convierte en una exigencia incalificable pero indefinida e indiferente del mal. El mal radical adopta también, en la modernidad, la figura de una faceta particularmente inaprehensible de las monotonías de la sobrevivencia: la de los hábitos destinados a coexistir con el desamparo y la desolación de las atmósferas del silencio. La experiencia de historicidad asume lo banal como una síntesis del aburrimiento y la urgencia, de la ansiedad y la angustia tolerables, del habitar la maldad y la abyección como una faceta de la exaltación y del olvido.

Así, lo banal se ofrece, como tema de la historiografía, como una modalidad de lo cotidiano en la modernidad, pero señalada por una constelación de afectos, de desafíos y desalientos éticos, de condiciones de la experiencia, siempre ante la catástrofe de la urgencia y el allanamiento de sí, en la cauda del silencio y el aislamiento. La banalidad surge del abatimiento del horizonte de vida, de los cuerpos sometidos en su turbulencia afectiva a las modalidades contemporáneas del confinamiento y del control, de la urgencia y el miedo, larvados, inseminados en la carne cotidiana, el letargo de la rutina y los vértigos de lo inmediato. La

historiografía que voltea su mirada a las formas de vida moderna no puede sino recobrar en las vertientes de la banalidad las facetas de una historia de los afectos y las pasiones, de una modalidad atónita, átona del sufrimiento. Pero esos cuerpos sumergidos en la Gran Costumbre exhiben los matices del espectro pasional, de la singularidad de su propia historicidad en inflexiones, en detalles, en los abanicos entreverados de la gestualidad, en los repertorios inaccesibles de matices con los que la acción devuelve a los sujetos las certidumbres inusuales, eventuales, de una vida propia. La historicidad emerge así como un resplandor en las fisuras a veces ínfimas, en el seno mismo de las disciplinas corporales, de los desfallecimientos o las efusiones de la voz, de los ínfimos enrarecimientos de los hábitos, de la apertura intempestiva de las insurrecciones de una memoria devuelta de la fijeza del olvido. Esos otros territorios, a la vez cruciales y elusivos de la historiografía, permanecen en los márgenes de la palabra, más allá de los linderos de la argumentación, en las zonas de penumbra de la causalidad o de la consecuencia de lo instituido. Las zonas de lo atroz o del desastre, de los arrebatos o del azar, dejan momentáneamente al descubierto, en los cuerpos, en las miradas, en las voces, en los rostros, en los contactos entre los cuerpos o en las aberraciones del vínculo, la síntesis visible, negativa, de las formas de la historicidad. Esas zonas son el delito, la infamia, las calidades históricas de la violencia, la exclusión, la masacre, el exterminio instrumentado desde la devastación de los vínculos o desde las estrategias del control, desde la voluntad de sometimiento o de servidumbre, desde los despenaderos del deseo o desde la desertificación de las colectividades. Su violencia, su aparición brutal, no obstante, surge con la exigencia de su propia invisibilidad, de su olvido. De ahí la fuerza del cine: expresada en su reclamo no sólo de una visibilidad, sino de *otra* visibilidad edificada en el detalle, la exacerbación de lo visible, la transfiguración de sus duraciones; pero, por otra parte, expresada también en los tiempos abiertos del registro, en la duración incierta de los archivos, en la restauración

incalculable, intempestiva o estratégica, de la memoria. Arlette Farge escribe:

Hay momentos en los que el historiador debe poder discernir la extraordinaria novedad de los acontecimientos que sobrevienen (no sólo ellos, sino también aquellos que igualmente hubieran podido sobrevenir), y luego, inventar un lenguaje que le permita adherirse a esa vertiente improbable del hilo de los días, a través de los ínfimos orificios abiertos por los desafíos, los ensayos, los reversos y los logros.

Las palabras [las escenas] de la historia no permiten recrearse a los actos; cuando más pueden evocar lo que es susceptible de ser recreado, lo no-determinado, los suplementos de libertad para más tarde.¹⁴

Esa otra mirada del desastre, ese otro registro y otra memoria de los quebrantamientos de las regularidades y la insistencia de las estrategias de gobernabilidad, que define una relevancia potencial del cine, entra en consonancia con una escritura capaz de expresar la fisonomía de esa emergencia de la historicidad. Revela, para la historiografía, la exigencia de relato; hace patente la relación constitutiva, intrínseca entre escribir la historia y construirla como relato, y revela el alcance de la construcción de dicho relato en el sentido de lo histórico ofrecido por el trabajo historiográfico: “La imagen, la metáfora, la prueba por el archivo, el montaje del relato, la secuencia narrativa, la irrupción del habla, el campo específico de la microhistoria, son términos, nociones que reclaman reflexión, reajuste y puesta a prueba ante los desafíos del presente, de la memoria y de la historia.”¹⁵ Esta condición es la que subyace a la exigencia de comprender la historicidad a la vez como singularidad, como experiencia, pero también como forma expresiva de una condición arraigada en la transfiguración de los

14. *Ibidem*, p. 116.

15. *Ibidem*, p. 112.

órdenes culturales, de los patrones simbólicos y de las estrategias de poder. Exige del historiador que erija otra mirada al desplazar y trazar nuevos confines de la visibilidad. Devuelve la aprehensión de la historicidad a partir de este lugar de la experiencia como lugar de la génesis del sentido, sometido asimismo al afecto y a las condiciones de la comprensión posible. Hace surgir para la historiografía el perfil de una nueva figura de una subjetividad, y con ello posibilita la comprensión de la historicidad apuntalada sobre la comprensión integral de las formas de vida, erigidas no sólo por conductas y afectos identificables en el espacio público, sino como los regímenes de la sensibilidad y el acontecer de la intimidad.

El despliegue en pantalla del relato con imágenes, del montaje cinematográfico, a partir, ineludiblemente, de episodios fragmentarios de vida, de silencios, de enigmas, de intrigas, del entrelazamiento y el diálogo complejo de las acciones y de las situaciones surgidas del espesor de lo vivido, pone a la luz las condiciones de la historicidad y al sentido del acontecer. Lo que se ofrece de manera patente con el relato cinematográfico es una alianza entre una mirada imposible, realizada a partir del dispositivo técnico del cine, y formas de narrar y recrear el sentido de la experiencia, sin precedentes. La expresión que fue primero exclusivamente visual —y más tarde visual y sonora—, abría vías para las exploraciones de facetas esenciales de la imaginación narrativa: daban a las invenciones y los impulsos desconcertantes de los relatos de ficción una concreción figurativa y revelaban la relevancia histórica de la expresión corporal de los rasgos íntimos, corporales, pasionales, capaces de exhibir dimensiones constitutivas de la historia, el peso de la intimidad en la génesis del acontecer. En su trabajo sobre los archivos judiciales del siglo XVIII, Arlette Farge advierte:

A pesar de ese marco institucional, jurídico y represivo, algo del orden de la confidencia, del sufrimiento y de la emoción afloran en los relatos escandidos por las interrogaciones. El miedo, el

estupor, las largas secuencias de silencios fáciles de identificar y, por consiguiente, de entender una temporalidad rápida, segmenta los tiempos, haciéndolos transitar abruptamente, de manera brutal, entre un antes y un después. Y, en esa temporalidad particular, se juega la historia de la gente ordinaria.¹⁶

Más adelante, Farge conduce esta afirmación a hacerla cardinal para la reconsideración de las alternativas historiográficas: “No se trata en absoluto de retratos, sino de intrigas, de gritos, de gestos de personajes oscuros súbitamente sacados a la luz, por el proyector rápido del poder. Tienen una historia y hacen una historia, provocan una efracción en la historia y trastocan su sentido.”¹⁷ La reconstrucción estremecedora que logra Gillo Pontecorvo en *La bataille d’Alger*¹⁸ de la intervención bestial de la milicia francesa en el desenlace del movimiento de liberación argelino, en contraste con las tácticas terroristas, en la lucha anticolonial, a partir de la exhibición en detalle de la tortura, el uso del terror y del dolor, como estrategias de sometimiento y degradación, pero también como instrumento de liberación, hace posible la comprensión de esa faceta crucial de la historia colectiva, cuya repercusión moral, ética y política, estremecieron a la sociedad francesa y produjeron una de las mayores conmociones intelectuales y políticas de Francia en la segunda mitad del siglo xx. El cine se revela capaz de instaurar una mirada propia, una visibilidad al mismo tiempo irrealizada e imposible del acontecer, de la historicidad, capaz de poner de relieve facetas inaccesibles de su sentido. Edifica así el simulacro del testimonio, como recurso de la comprensión de un sentido esencial de la historia. La densidad afectiva del dolor, del silencio convertido en atmósfera política —en fuerza—, el silencio diseminado en los cuerpos como dimensiones de la estrategia,

16. *Ibidem*, p. 117.

17. *Ibidem*, p. 118.

18. *La bataille d’Alger*, de Gillo Pontecorvo (1966), filme basado en Yacef, *Souvenirs*.

no sólo de quebrantamiento sino de liberación, revela cadencias, ritmos, tensiones, potencias en juego en el advenimiento de la historia. La historia se ve configurada, así, no sólo por actos eficientes; asume figuras pulsionales, expresiones de delirio y del terror, de la indignación y del espanto; los gestos del desafío y de la sumisión reclaman la minuciosidad y la evidencia del relato, que apela a la imagen como recurso privilegiado de inteligibilidad.

Acaso una de las expresiones relevantes de la significación del trabajo cinematográfico, sustentada radicalmente en la capacidad del montaje para construir un relato esclarecedor de un acontecimiento histórico decisivo, se muestra en el film de Bauman y Sivan: *Un spécialiste: Portrait d'un criminel moderne*.¹⁹ El relato, compuesto por imágenes de archivo, por el registro directo del juicio de Eichmann en Jerusalén, deriva su fuerza testimonial y la creación de una inteligibilidad del acontecimiento histórico, de las operaciones de montaje, de la creación de un relato nítidamente cinematográfico en el que es posible reconocer la relevancia de los silencios, las demoras, las ínfimas vacilaciones, los furores verbales, las miradas esquivas, la fijeza de las miradas que concurren para la emergencia de un acto jurídico de una relevancia histórica, política y ética compleja, paradójica, pero al mismo tiempo reveladora de las tensiones constitutivas de la modernidad. Teniendo como referencia el “reportaje historiográfico-filosófico” llevado a cabo por Hannah Arendt,²⁰ el film, sin embargo, desborda la reflexión meramente filosófica, la crudeza del reportaje, el rigor mostrativo y argumentativo de una historiografía canónica y la exhibición de un mero registro. El montaje es, por sí mismo, una propuesta de síntesis de una reflexión, no solamente sobre Eichmann, el holocausto, el régimen nazi o el horror de la masacre, sino sobre facetas del acontecimiento, marginales en la historio-

19. *Un spécialiste: Portrait d'un criminel moderne*, de Rony Bauman y Eyal Sivan (1999).

20. Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, pp.

grafía, casi invisibles para la reflexión política, pero cruciales en la inteligibilidad de la modernidad: por una parte, la ubicuidad de la banalidad y su arraigo en modalidades subrepticias del “mal radical”, pero, por otra, el lugar de esta fusión entre la banalidad y el mal en la génesis, la realización y la persistencia histórica de la masacre como recurso político.

Acaso uno de los filmes más inquietantes en la conmoción de las exigencias del relato historiográfico es el trabajo de Alain Resnais, *Nuit et bruillard*,²¹ destinado a contribuir no sólo a la plena visibilidad de la masacre del holocausto en el régimen nazi, a exhibir sus raíces, a considerar sus alcances y sus sentidos, sino a construir su inteligibilidad y, quizá, ofrecer el sustento de una pedagogía, edificar el paradigma negativo de los fundamentos de lo humano. *Nuit et bruillard* despliega, plenamente, la relevancia historiográfica del relato cinematográfico en su radical complejidad. La serie cinematográfica articula, en su despliegue narrativo, el texto de Jean Cayrol, testigo directo, sobreviviente del campo de Mauthausen-Gusen. Es un testimonio, pero también una recapitulación, una reflexión, una meditación poética, una evocación íntima y colectiva y una meditación humanística sobre el sentido de la masacre. Pero la fuerza del relato se expresa también, junto con la conjugación de imágenes de archivo que documentan la matanza, en la acumulación inimaginable de cadáveres, las condiciones atroces y la degradación extrema de la vida en los diversos campos, la mirada de una contemporaneidad apacible e indiferente, la preservación de los restos silenciosos, inertes, mudos, que ofrecen la fisonomía de un monumento opaco, de una memoria sofocada, de una atmósfera de silencio que emerge de los campos y alienta su confinamiento. La música de Eisler incide en la composición, le impone acentos radicales de extrañeza, de distanciamiento, somete la experiencia del mirar a un permanente desplazamiento, a un dominio de afectos ajeno a la conmiseración, a

21. *Nuit et bruillard*, de Alain Resnais (1955).

una piedad inadmisible ante la exigencia de una atención lúcida. La composición y el montaje de esta obra dan cabida no a una argumentación o un relato canónico, a una vida, sino a la síntesis de voces, de miradas, que emergen de todos los tiempos para ofrecer al mismo tiempo una comprensión que no elude la violencia del enigma inherente a la radical inhumanidad del acto programado de exterminio masivo. No hay propiamente relato, no se discierne en esa serie incalificable de imágenes una argumentación historiográfica, o una referencia documental a las evidencias, no hay prueba de verdad ni vocación a la edificación de una racionalidad expresa y explícita, capaz de apuntalarse en esa conjugación de memoria, exhibición del archivo. La historiografía se apuntala en las resonancias, en los ecos, en las texturas de la palabra poética de Cayrol, en las secuencias atonales y en los acentos expresivos de una sonoridad inaudita de Eisler, en el ahondamiento en sus sombras, testimonio, evocación, la calidad abismal de un montaje que da cabida a los ritmos de la consternación y a los hiatos del espanto en la contemplación sin parpadeos de la barbarie. El montaje asume ese otro rostro de la barbarie: el de la intimidad del olvido, despliega ese paisaje de la naturalidad del exterminio en la serenidad de los campos, los caminos, las construcciones que fueron la escenografía de la ignominia y ahora son la persistencia de indiferencia natural. El montaje articula la sombría austeridad de paisajes indiferentes a la tragedia y sin huella ni monumento destinado a la evocación o a la memoria, con las evidencias de la abyección. Y, sin embargo, quizá, el trabajo de Resnais es una de las mayores contribuciones a la construcción historiográfica del régimen nazi, del holocausto. 

FUENTES

Filmografía

Affaire Dreyfus, de Georges Méliès (1899).

La bataille d'Alger, de Gillo Pontecorvo (1966).

- Benvenuto Celini*, de Georges Meliès (1904).
La llegada del tren, de Auguste Lumière (1894).
Nuit et bruillard, de Alain Resnais (1955).
La passion de Jeanne d'Arc, de Carl Theodor Dreyer (1928).
La salida de los obreros, de Auguste Lumière (1895).
Sans soleil, de Chris Marker (1983).
Un spécialiste: Portrait d'un criminel moderne, de Rony Bauman y Eyal Sivan. (1999).

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nueva York, Penguin, 1995.
- Bakhtin, M. M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics", en *The Dialogic Imagination*, compilación de Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- Communications. Le vraisemblable*, 11, París, Seuil, 1968.
- De Baecque, Antoine, y Christian Delage. *De l'histoire au cinéma*, París, Éditions Complexe, 2008.
- Dreyer, Carl Theodor. *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Farge, Arlette. "Écriture historique, écriture cinématographique", en Antoine de Baecque y Christian Delage, *De l'histoire au cinéma*, París, Éditions Complexe, 2008, pp.
- Gadamer, H.-G. "Historik und Sprache. Ein Antwort von Hans-Georg Gadamer", en Reinhart Koselleck, *Zeitschichten*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003.
- Kristeva, Julia. Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.
- Metz, Christian. "Problèmes de dénotation dans les films de fiction" (1967), en *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksiek, 2003.
- Yacef, Saadi. *Souvenirs de la bataille d'Alger*, París, Juliard, 1962.