

Título / *Fotografía y memoria en el Cine ensayo. Un estudio sobre las representaciones del tiempo.*

Ma. Florencia Llarrull
LabTIS (UNRN)/Conicet
florencia.llarrull@gmail.com

En la introducción a su “Vista panorámica del siglo XX”, el historiador Eric Hobsbawm (*Historia 12*) incorpora las reflexiones de doce personalidades destacadas sobre el siglo en cuestión. Entre las mismas, recupera la siguiente impresión del historiador Franco Venturi: “Los historiadores no pueden responder a esta cuestión. Para mí, el siglo XX es sólo el intento constantemente renovado de comprenderlo”. Una interpelación histórica similar justificó también para George Steiner la tarea de aproximar una crítica a la cultura, al quedar manifiesta su impotencia frente a los grandes hechos de violencia durante la Segunda Guerra Mundial, ante lo cual indica:

Para argumentar seriamente, la cuestión de la ‘culpabilidad de la civilización’ debe incluir no sólo el colonialismo y las rapacidades imperiales, sino también la verdadera naturaleza de las relaciones que hay entre las producciones del gran arte y del pensamiento, por un lado, y regímenes de orden violento y represivo, por el otro (*En el Castillo* 68).

Como se advierte, la destrucción de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, parecería ser uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. Hobsbawm (*Historia 12*) sostendrá como tesis que, en su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, desde finales del siglo XX

crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven.

“La memoria es el único paraíso del que no podemos ser expulsados; el recuerdo es el único infierno al que somos condenados aun siendo inocentes” (Font, *Cuerpo* 340). Así se expresa la voz de Jean-Luc Godard en su filme *Nouvelle Vague* (1990), cuando alude a la historia de un hombre que retorna al pasado. Según el teórico de cine Domènec Font, la mencionada obra de Godard es el film-pórtico donde el imperativo de la memoria comienza a recibir un trato especial por parte del director. Sin embargo, es en torno a sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), donde Font (*Cuerpo* 340) señala que el autor responde plenamente a una exigencia de anamnesis, referida ésta a una búsqueda más o menos laboriosa y fructífera. Con ayuda de un reservorio de imágenes y a través de un singular proceso de montaje, Godard se remonta en el tiempo, el suyo propio y el de la historia del cine, para reflexionar sobre la reminiscencia suspendida y los recuerdos imprevistos acaso de la historia del siglo XX. En el marco de lo descripto, y a propósito de un sujeto anclado en una carencia tramada sobre la memoria inconsciente y el olvido que la caracteriza, acordamos con Font (*Cuerpo* 341) cuando expresa que bajo estos tópicos se nuclea una parcela importante del cine desde fines del siglo pasado, donde entra en consideración el poder revelador de la imagen y sus balanceos entre lo visible y lo invisible.

Si decimos con Theodor Adorno (*El ensayo* 6) que el ensayista escribe para conjeturar los motivos de la atracción o de la conmoción que un tema provoca sobre él, nos preguntamos, en el marco de un estudio histórico-crítico sobre el

cine ensayo, sobre las implicancias que derivan cuando se afirma que la ambigüedad del valor documental de la imagen fotográfica es una clave fundamental para comprender la potencia metafórica y poética de esta modalidad del cine, ante la delimitación de un cuerpo de obra donde se elabora una mirada cinematográfica, eminentemente reflexiva, sobre la memoria del siglo XX.

El discurso crítico del cine ensayo suele ubicarse al margen de las industrias culturales, como una aproximación reflexiva a un tema, se presenta como una digresión poética sobre el mismo, y une tanto una exploración social histórica y como una personal. Dadas las reconocibles discordancias entre imágenes sonoras e imágenes visuales de las que puede dar cuenta, la dilatación el tiempo de la observación -hasta los límites de la percepción del movimiento¹- al interior de un filme podría reconocerse como uno de esos ecos en virtud de los cuales, según George Steiner (*En el castillo* 16), una sociedad procura determinar el alcance, la lógica y la autoridad de su propia voz, relativos a los discursos que transversalmente articulan tanto lo histórico como lo testimonial.

Hacia 1984, el teórico Raymond Bellour (*Entre imágenes* 82) se preguntaba cuál era la diferencia que se manifestaba en aquellos filmes en los que la materia de la foto se convierte en la ficción del cine. La pregunta lo llevó a precisar que se piensa con una acrecentada intensidad en lo que el filme evoca al mismo tiempo que uno se incorpora a su lento deslizamiento. Argumenta que en esa ligera digresión también se puede pensar en el cine.

1 Donde se reconoce la alusión a la fotografía, a la imagen fija.

Estas ideas expresadas por Bellour se enmarcan en la misma década, la de 1980, en la cual se identifica la conformación de la forma ensayística en el cine justificada, según Antonio Weinrichter (*Un concepto* 20), por cierta madurez del medio cinematográfico y dado que es por aquella época donde se suceden una serie de títulos emblemáticos para el género. Entre aquellos distingue: *Ulysse* (Agnès Varda, 1982), *Sans soleil* (Chris Marker, 1982), *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Alexander Kluge, 1985), *Une histoire de vent* (Joris Ivens, 1988), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Harun Farocki, 1988), *Histoire(s) du cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Vale recordar aquí que entre las muchas preguntas que Chris Marker (se) formula en *Sans soleil* (1982), hay una en particular misteriosa, sobre cómo navegar en el espacio y en el tiempo a la vez. Domènec Font dirá que ese diario poético y cuaderno de viajes es también un experimento de una incontestable sabiduría y riqueza, donde el autor se propone recolectar un vasto inventario de imágenes y organizarlas a través de una escritura: “Un ejercicio de interioridad y de distancia que se prolonga con una llamada a la imaginación, donde el autor no sabe ya si recuerda o si inventa, a fin de cuentas, y en palabras de Marker, “inventar Japón es un medio como otro de conocerlo” (*Cuerpo* 348). Es un viajero occidental que pasa con desenvoltura de un continente a otro sin otro hilo lógico que el de la memoria. En este sentido, el autor argumenta que “el film ha dado lugar a fecundas reflexiones en buena parte porque con él se sitúa a Marker como referente del ensayo en la estela de Montaigne” (*Cuerpo* 349).

Retomamos, entonces, el ensayo ya mencionado de Bellour dado que alude, a nuestro entender, a un hecho fundamental en relación con la incidencia de la fotografía en el cine, definida como la posibilidad misma de una detención en la detención:

En el film detenido (o en el fotograma), la presencia de la foto resplandece, mientras los otros medios, de los que se sirve la puesta en escena, para trabajar a destiempo se volatilizan. La foto se convierte, así, en una detención, en la detención; entre ella y el film del que surge, siempre, inextricablemente, se mezclan dos tiempos, pero nunca se confunden. En esto, la foto tiene un privilegio, sobre todos los efectos gracias a los cuales el espectador de cine, ese espectador apurado, se vuelve también un espectador pensativo (*Entre imágenes* 82).

Entendemos que, al distinguirse esos dos tiempos, Bellour entrevé un espectador dispuesto a interpretar la escritura cinematográfica en su desanclaje de literalidad y neutralidad, en relación con la imagen, como así también con el sentido y la historia. Con la intención de analizar las implicancias que adquiere la imagen fija cuando se adentra en la sucesión de imágenes en movimiento, resulta importante continuar las indagaciones de Bellour en la línea de interrogación abierta por Nicole Brenez (citado en Weinrichter, *Un concepto* 29) cuando se pregunta si puede una imagen ser o devenir en un argumento. Es decir, si puede una imagen explicar, criticar, demostrar, comentar. En el marco de uno de los contados estudios disponibles cuyo propósito es el de rastrear² los orígenes de una sensibilidad ensayística propiamente cinematográfica, Weinrichter (*Un concepto* 29), interpelado por las preguntas de Brenez, invita a pensar en las viejas sinfonías urbanas, lo

² El panorama en estudio no compromete tan sólo una perspectiva teórica y crítica, sino que se aboca a rastrear la paulatina conformación de una modalidad ensayística del cine, con la finalidad de conferirle su justo espesor histórico.

que nos recuerda, a su vez, títulos más cercanos en el tiempo: *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (W. Ruttmann, 1927), *À Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), *Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov, 1929), *Of Time and the City* (Terence Davies, 2008). Según Weinrichter, para encontrar esa posible función argumentativa de la imagen hay que introducir la noción de estudio visual, que corresponde a la misma autora, Nicole Brenez, para aludir al trabajo que se produce cuando un realizador escoge un objeto filmico y lo estudia en profundidad. Lo que resulta es un estudio de la imagen con los medios de la propia imagen. En este sentido, interesa aludir al uso y la incidencia de la fotografía como medio autónomo, integrado en una forma particular: el cine ensayo. La presencia de imágenes fotográficas fijas –entendido el fotograma como la unidad mínima de análisis– en la secuencia de imágenes móviles, enriquece las aparentes discordancias entre imágenes visuales³ e imágenes sonoras y las digresiones genéricas, temáticas y temporales tan características del mismo. Aún una sutil modificación del flujo de la imagen⁴ puede devenir en principio de montaje con el cual propiciar en la imagen otro sentido que su contenido literal. Por lo demás, el pacto analógico entre la imagen y el mundo, y en lo sucesivo de las transformaciones del soporte desde el plano analógico al plano digital, se verá puesto en cuestión por una elocuente aprehensión subjetiva de las imágenes y de los

³ Si convenimos en decir que el cine ensayo comparte generosamente parte de la constelación de ideas asociadas a un autor y a su tema, a diferencia de los tradicionales géneros cinematográficos, no se trataría simplemente de añadir una imagen a otra, sino de contraponer modalidades de imágenes, al punto de hacerlas aparecer desde una perspectiva distinta de la que muchas veces la circunscribe a su origen.

⁴ Una duración deseada se ve relocalizada en relación con la duración original de las imágenes, por lo que la clasificación de los tipos de imágenes que se incorporan forma parte del interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos.

materiales de archivo seleccionados (Weinrichter, *Un concepto* 13). Recordamos, en este sentido, que la clasificación de los tipos de imágenes que se incorporan forma parte del interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos.

En este punto, es válido preguntarse a propósito de estos deslizamientos y puestas en relación, si somos capaces, finalmente, de reunirlos e integrarlos. Desafío siempre renovado al espectador/lector, en un reclamo a la vez memorioso y alerta. Así lo señala Godard respecto del filme *Méditerranée* (1963) del realizador Jean-Daniel Pollet. Godard utilizó diversos extractos del filme de Pollet en sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), a los que acompaña diciendo:

En esta banal serie de imágenes en 16mm [...] nos corresponde a nosotros, ahora, ser capaces de encontrar el espacio que sólo el cine sabe transformar en tiempo perdido... O, más bien, al revés... Pues tenemos planos simples que fluyen, abandonados en la pantalla, como un guijarro en el lecho de un río... Y, lo que, es más, cada nuevo plano imprime y borra, como una ola, la palabra recuerdo, la palabra felicidad, la palabra mujer, la palabra cielo...

Méditerranée presenta la capacidad singular de Pollet para hacernos sentir lo leve de una brisa en su juego apacible con las hojas de los árboles, tanto como para medirnos con la soledad de ruinas, de unos dioses hace tiempo olvidados a los que ya nadie parecería rezar. El guión pertenece al escritor Philippe Sollers; imágenes y voz en *off* discurren en paralelo alcanzando su forma. Parecería no forzarse a la imagen hacia ningún sentido concreto. Por el contrario, las palabras podrían distinguirse como el diálogo interiorizado de aquellas, al modo de un monólogo interior del propio filme. Es posible distinguir, incluso, un profundo sistema de correspondencias que

alcanza una continuidad, precisamente, a partir de fragmentos, imágenes diversas en su duración, independientes entre sí y susceptibles de reaparecer. Una yuxtaposición de planos sin otro lazo de unión más que su relación con el *Mare Nostrum* y los miles de años de vida en el Mediterráneo, que alcanza paulatinamente la memoria, la pervivencia de mitos, el paso del tiempo, hasta el punto impredecible por sobre lo que pueda decirse del devenir de la historia de occidente.

Con motivo de una entrevista que la revista italiana *Fata Morgana* publicó en 2007⁵, el filósofo Jean-Luc Nancy (*Quizás* 56) hace alusión a que en el gesto del cine hay algo que es irreductible. Es un ‘resto’ que abre al mundo, al mismo tiempo que lo encierra en una toma. Se dirá que es un resto vivo, un residuo de goce, por lo cual mientras que, por un lado, la toma puede volver objetiva, nominar y destruir la cosa, por el otro también libera en ella un ‘algo más’, quizá sutil, pero inútil y vivo. En este sentido, el cine realizaría una restitución del mundo más allá de la propiedad, un proceso de desposesión del mundo, justo en el momento, podríamos pensar, en que su pretensión es la de rehacerlo. Nancy señala: “Se puede decir que el cine es un mundo en el acto de creación. Y desde este punto de vista nos podemos preguntar qué diferencia hay, si es que la hay, entre un documental y una película de ficción, o mejor aún, nos podemos preguntar sobre el deslizamiento del documental hacia algo que no es siquiera ficción. Como por ejemplo en un

⁵ Entrevista a cargo de Bruno Roberti, publicada en *Fata Morgana*, n° 1, 2007. Aquí se recupera su publicación en una recopilación de entrevistas de la revista editada en el 2015.

filme como *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet” (*Quizás* 57). En este sentido es que nos interesan aquí tanto las apreciaciones de Nancy como la mención al filme de Pollet. No hace falta esforzarse demasiado, según añade Nancy, para entrever que el cine puede ser también un dispositivo que no reproduce ni registra, sino que muestra un mundo, un momento del mundo ‘en su hacerse’ (*Quizás* 59), en su presentarse. Así, Nancy parecería inducirnos a pensar que, con la suficiente atención, asistimos a un mundo en el que cada cosa se muestra por sí misma. La cuestión queda entonces enmarcada, según el autor, entre, por un lado, el placer del reconocimiento supeditado a la ‘representación’⁶, y, por otro lado, por lo que se señala como ‘epifanía’ al comienzo de un filme. Nancy expresa:

Siempre me llama mucho la atención el inicio de una película [...] Sí, porque uno entra en una sala y de pronto la pantalla se ilumina. De pronto nace un lugar, un cierto clima, el color. El cine muestra esto en la composición de la imagen (visual y sonora), en el movimiento, en el tiempo. Es una duración que comienza cuando la película comienza, es el ‘comienzo de una duración’ (*Quizás* 59).

Bajo la locución latina *ex nihilo*, traducible en términos de ‘desde la nada’ o ‘de la nada’, Nancy describe esta inauguración y nos recuerda que el mundo del arte es la demostración de que el hombre busca el goce ‘de otro mundo’.

Dada la riqueza y heterogeneidad de los discursos sobre el cine y su relevancia social como expresión artística y cultural, el panorama aquí descrito, delimitado por autores y realizadores, no llega a completarse o a tomar una forma definitiva. Por el contrario, el interés está en dejar entrever diferentes matices puestos en juego desde la interacción entre las operaciones

⁶ Aquí Nancy recupera la acepción de ‘representación’ en la *Poética* de Aristóteles como *mímesis* (imitación/copia), y nos recuerda el placer del reconocimiento; dirá: “Los hombres sienten placer porque reconocen la cosa” (*Quizás* 59).

subjetivas definidas como memoria e imaginación y el juego con modelos de la realidad desde la operación del montaje. Esto último, con el fin de explorar la relación de la imagen cinematográfica con la conservación y la transformación de los objetos que proyecta.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor L. W. «El ensayo como forma». *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Font, Domènec. *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. «¿Quizás porque el cine es él mismo contemporaneidad?». *Cine y Filosofía*. Comp. Emilio Bernini. Roberto De Gaetano. Daniele Dottorini. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.
- Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1971.
- Weinrichter, Antonio. «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo». *La forma que piensa. Tentativas en torno al ensayo*. Comp. Antonio Weinrichter. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

Referencias filmográficas

- À propos de Nice*. Dir. Jean Vigo. 1930.
- Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*. Dir. W. Ruttmann. 1927.
- Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Dir. Harun Farocki. 1988.
- Chelovek s kino-apparatom*. Dir. Dziga Vertov. 1929.
- Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*. Dir. Alexander Kluge. 1985.
- Histoire(s) du cinema*. Dir. Jean-Luc Godard. 1988.
- Nouvelle Vague*. Dir. Jean-Luc Godard. 1990.
- *Of Time and the City*. Dir. Terence Davies. 2008.
- Sans Soleil*. Dir. Chris Marker. 1982.
- Une histoire de vent*. Dir. Joris Ivens. 1988.
- Ulysse*. Dir. Agnès Varda. 1983.