

A last glimpse of a land: Fotografía, memoria y representación histórica hacia los horizontes del ensayo documental

Por María Florencia Llarrull

Resumen

El artículo examina cómo la ruptura de civilización tras la Segunda Guerra Mundial cambió el contenido de las palabras, la relación del lenguaje con la experiencia. La vigencia del tópico se expresa en la reunión de voces de filósofos y de críticos del cine, para ampliar consideraciones sobre por qué la ambigüedad relativa a la naturaleza documental de la imagen fotográfica es una clave fundamental para comprender la potencia metafórica y poética del ensayo documental, cuando se aproxima una mirada cinematográfica sobre la memoria. Consideramos que la detención en el espacio eclíptico entre fotografía y fotograma es uno de los gestos electivos de la conciencia de la imagen en lo que refiere a su destino y a su supervivencia. Con el objetivo de recuperar ciertos usos que las fotografías tienen en una porción significativa de ensayos audiovisuales contemporáneos, se puntualiza una lectura crítica del ensayo *Patience (After Sebald)* (2012).

Palabras clave:

Ensayo documental (cine ensayo), representación histórica, entre-tiempo (de la imagen), fotografía, W. G. Sebald

Abstract

The article examines how the breakdown of civilization after the Second World War changed the content of words, the relationship of language to experience. The relevance of the topic is expressed by bringing together the voices of philosophers and film critics to expand on considerations of why the ambiguity regarding the documentary nature of the photographic image is a

fundamental key to understanding the metaphorical and poetic power of the documentary essay, when approaching a cinematic gaze on memory. We consider that the arrest in the ecliptic space between photograph and frame is one of the elective gestures of the consciousness of the image in terms of its destiny and its survival. With the aim of recovering certain uses that photographs have in a significant portion of contemporary audiovisual essays, a critical reading of the essay *Patience (After Sebald)* (2012) is incorporated.

Keywords:

Documentary essay (essay film), historical representation, between-time (of the image), photography, W. G. Sebald

Resumo

O artigo examina como o colapso da civilização após a Segunda Guerra Mundial mudou o conteúdo das palavras, a relação da língua com a experiência. A relevância do tema é expressa ao reunir as vozes de filósofos e críticos cinematográficos para aprofundar as considerações sobre a razão pela qual a ambiguidade relativamente à natureza documental da imagem fotográfica é uma chave fundamental para compreender o poder metafórico e poético do ensaio documental, ao aproximar-se de um olhar cinematográfico sobre a memória. Consideramos que a detenção no espaço eclíptico entre fotografia e fotograma é um dos gestos eletivos da consciência da imagem em termos do seu destino e da sua sobrevivência. Com o objectivo de recuperar certos usos que as fotografias têm numa parte significativa dos ensaios audiovisuais contemporâneos, é incorporada uma leitura crítica do ensaio *Patience (After Sebald)* (2012).

Palavras-chave:

Ensaio documental (filme de ensaio), representação histórica, entre-tempo (da imagen), fotografia, W. G. Sebald

Résumé

L'article examine comment l'effondrement de la civilisation après la Seconde Guerre mondiale a modifié le contenu des mots, la relation du langage à l'expérience. La pertinence du sujet est exprimée en réunissant les voix des philosophes et des critiques de cinéma pour développer des considérations sur les raisons pour lesquelles l'ambiguïté concernant la nature documentaire de l'image photographique est une clé fondamentale pour comprendre le pouvoir métaphorique et poétique de l'essai documentaire, en abordant un regard cinématographique sur la mémoire. Nous considérons que l'arrêt dans l'espace éclipique entre la photographie et le photogramme est un des gestes électifs de la conscience de l'image quant à son destin et sa survie. Dans le but de récupérer certains usages que les photographies ont dans une partie significative des essais audiovisuels contemporains, une lecture critique de l'essai *Patience (After Sebald)* (2012) est incorporée.

Mots clés:

Essai documentaire (film d'essai), représentation historique, entre-temps (de l'image), photographie, W. G. Sebald

Datos de la autora

María Florencia Llarrull (1987)

Doctora en Humanidades y Artes (UNR). Investigadora Externa del Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LABTIS), Sede Andina/UNRN, Argentina. Obtuvo una Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET/Argentina) entre 2015 y 2020.

Contacto: florencia.llarrull@gmail.com

Desde fines del siglo pasado, no son pocos los realizadores que consideran que las fotografías evocativas del pasado pueden dar cuenta de su intervención en un cierto proceso de elaboración de la memoria subjetiva, con consecuencias para la recuperación y representación del devenir de la historia en el ámbito audiovisual. Con el propósito de examinar la presencia de tales fotografías en el ámbito del ensayo documental, retomamos dos problemáticas centrales para el pensamiento crítico del siglo XX. Por un lado, la inquietud sobre significativos acontecimientos del siglo XX que afectaron la elaboración de imágenes. Por otro lado, la pregunta sobre cómo los planos de cine también recogen lo no pensado de una época. Estas consideraciones se verán dirimidas en el doble compromiso reconocido en todo ensayo documental, a saber, un compromiso tanto ético-intelectual como estético-formal.

Partimos entonces de la siguiente premisa: el significado profundo de una imagen no se encuentra necesariamente explícito ni es inherente a la misma. Nuestro terreno de estudio nos aproxima, gracias a la maestría de diversos realizadores, a ensayos audiovisuales donde se nos invita —en calidad de espectadores/lectores— a ganar conciencia sobre las diferentes resoluciones a las que llegan las imágenes para dirimir sus relaciones con las cosas: rostros, paisajes, sucesos históricos y memorias asociadas a los mismos. Nos referimos a reflexiones, digresiones, en voz en *off* que introducen una visión retrospectiva con el propósito de describir ciertas situaciones y analizar con posterioridad lo que de ello se infiere, desde las operaciones entendidas como imaginación y montaje. Con tal orientación nos proponemos articular la producción de ciertos discursos históricos junto a consideraciones sobre la condición de verdad de los relatos vinculados a la imagen y a la problemática relativa a una referencialidad estable.

Consideramos relevante mencionar y orientar desde estas primeras páginas que, para determinados momentos del análisis

crítico, se torna necesario considerar una noción más vasta y rica: la de *cine ensayo*. Esto se debe a que la paulatina conformación de una modalidad ensayística del cine se identificó e identifica con repertorios formales que exceden los presupuestos documentales para expandirse a recursos de carácter experimental e, incluso, ficcional.

Tal como indican las reflexiones teóricas debidas a autores como Bill Nichols (2010), Jean-Louis Comolli (2009) o, en un contexto más próximo, a Raúl Beceyro (2003), la mera consideración del documental como la manera más directa de decir algo –al producir la confluencia, el encuentro, entre el mundo de hechos, situaciones, personajes, con una mirada–, no deja de hacer emerger inquietudes de diversa índole. Así, si en ocasiones se ve en crisis la noción de ensayo documental para designar filmes de nuestro interés, vale insistir en que su empleo no solo es imprescindible sino incluso imposible de evitar aquí dado que el término documental es crucial tanto en lo que refiere a la fiabilidad de la memoria, como en lo que define a la fotografía como documento histórico. Destacamos, en este sentido, las posibilidades inherentes a una modalidad ensayística del cine, capaz de mantener un proceso reflexivo en torno a las mismas convencionalidades del medio –a la vez que al estatus de las cosas–: la evocación de las huellas, el recuerdo cíclico y el tiempo congelado, el gesto del crítico de esforzarse por reunir una especie de memoria–mundo (Font, 2009: 3).

En *Cuerpo a cuerpo*, como parte de una reflexión sobre la práctica cinematográfica contemporánea, Domènec Font se refiere a los procesos singulares de elaboración o de rechazo del pasado, a “la conmoción que provocan las contenciones o rebrotes de la memoria en su forcejeo con los cuerpos y las identidades de los sujetos” (2012: 341). El autor retoma, así, la centralidad de la crisis del lenguaje al expresar que “el trabajo anamnésico y las fronteras de la memoria forman parte de los grandes debates de

la modernidad y de sus gestos de cine convencidos de que Auschwitz e Hiroshima fueron el horizonte impensable de la historia humana" (2012: 341) –y cuya vigencia se mantiene dada la actualidad política de formas de violencia colectiva que resurgen. Al transformarse el material de la creación poética, la fragilidad de las formas de inteligibilidad –con raíces en la experiencia particular y fragmentada de lo humano– parecería devenir en "el sello inconfundible que nuclea una parcela importante del cine desde fines del siglo pasado" (Font, 2012: 342). Allí se puede reconocer la emergencia de una modalidad ensayística propiamente audiovisual, en torno a la cual entran en consideración las marcas de subjetividad en el lenguaje, el poder revelador de la imagen y sus balanceos entre lo visible y lo invisible.

A la dispersión de ciertas acciones humanas corresponde también vincular el devenir de los documentos en lo que concierne a sus accesos y a sus usos. En este sentido, nos proponemos atender al rol estético de lo ausente –por la ausencia y la dispersión sin precedentes de testimonios y documentos– en la construcción colectiva de la memoria. Si decimos con Theodor Adorno (2003) que el ensayista escribe para conjeturar los motivos de la atracción o de la conmoción que un tema provoca sobre él, nos preguntamos por la tensión inherente al diálogo entre la imagen fija (ya sea el fotograma o la fotografía) y la imagen-movimiento, por ese entre-tiempo al interior de un film, al entrever que dinamiza el potencial metafórico y poético del ensayo documental en su reflexión histórica sobre la cesura, la ausencia y la desintegración.

*

En 1966, en *Educación después de Auschwitz*, Adorno ([1966] 1998) planteó su posición ante los hechos críticos, como son Auschwitz e Hiroshima, en la construcción de la cultura de posguerra y en el debate de sus implicancias sociales. Introdujo,

en la polémica sobre las posibilidades de la representación en tanto problemática estética del arte, su postura sobre las implicancias éticas de la representación del daño y del dolor. Consideramos prioritario, a su vez, recordar que Pierre Nora (1998) comenzaba a definir, en 1984, en torno a *La aventura de Les lieux de mémoire*, esa problemática de conjunto entre la memoria y la historia: “Desde el advenimiento de la disciplina como ciencia, en sus avances sucesivos y en sus renovaciones decisivas, la historia [...] ha consistido siempre en establecer un neto reparto, una discontinuidad controlada, entre lo que los contemporáneos creían vivir o haber vivido y la evaluación lo más precisa posible de este cúmulo de creencias y de tradiciones” (Nora, 1998: 23). Los esfuerzos por la puesta en valor del tiempo, la violencia, la memoria, el trauma histórico y sus representaciones en tanto ejes centrales, no solo rehúyen cualquier contemplación de modo reverencial, sino que, por el contrario, se asientan o gravitan en una dimensión tanto ética como poética e insisten en su papel prioritario para el conocimiento y la cultura.

Sobrevenidos los hechos más radicales del siglo pasado, otras dificultades se presentan respecto de nuestra capacidad para representar. Ante la pregunta sobre cuál es la naturaleza y el origen de aquello que podemos denominar los límites de la representación, Nicolás Kwiatkowski y José Emilio Burucúa dirán: “en las masacres y genocidios la representación y la interpretación se ven restringidas en comparación con lo que ocurre en el caso de otros fenómenos históricos porque se trata de hechos límites, que ponen a prueba las categorías usuales de conceptualización” (Kwiatkowski, Nicolás y Burucúa, José Emilio, 2011: 13). Se refieren de esta manera a sucesos de una enormidad tal que desafían los marcos éticos, retóricos y analíticos disponibles.

Ya adentrados en el siglo XXI, Carlos Thiebaut (2014) continúa preguntándose por la barbarie, la violencia, el dolor

y la desposesión. Según el autor, tales temas han conformado nuestra sensibilidad, han estructurado nuestros argumentos, al punto que su conocimiento y conciencia marcan un espíritu de época quizá ya global en consideración de los límites que designan Auschwitz-Birkenau, Hiroshima y Nagasaki. Para Thiebaut, la cuestión a atender es la que nos lleva a preguntarnos cómo surge, en caso de que surja, tal incremento de conciencia y cuáles son sus demandas, es decir, cómo se conforman a tiempo presente las experiencias y las conciencias históricas. En su estudio sobre el conflicto irresuelto entre la determinación de la naturaleza y la autodeterminación de la libertad —la historia humana—, la interpretación filosófica de Thiebaut intenta dar con una explicación sistemática de cómo entender la idea de una historia natural del daño con la intención de ampliar su dimensión temporal de futuro. El daño, definido como el más opaco de los objetos y la más compleja de las experiencias, requiere la concurrencia de voces, de perspectivas, para lograr ser nombrado con el fin de que pueda realizarse un trabajo sobre el mismo:

El siglo XX, en el que se hizo inevitable la idea de que se había asistido, en el tiempo de la vida, a catástrofes que no podían mirarse a los ojos, fue asimismo el que empezó a tartamudear una respuesta, un «Nunca más» que ha ido reiterándose en décadas recientes con mayor exigencia, aunque también con mayor conciencia de fragilidad [...] No el mal, sino los daños son el lugar para pensar qué puede y qué debe hacerse para evitarlos, para paliarlos, para repararlos. Aunque el abismo del sufrimiento y de la destrucción no sean reparables. (Thiebaut, 2014: 11)

Así, como señala Thiebaut, la memoria que surge a partir de un acontecimiento se dirige al presente. Tal es su horizonte de sentido, el de proporcionar la propia experiencia sobre el pasado en la construcción del presente. A su vez, una comunidad de sentido dirime cuáles son sus restos imprescindibles para las generaciones siguientes.

En su definición sobre la memoria desde un punto de vista filosófico, Paul Ricoeur (2006) se preguntaba por qué hablamos de paradoja a propósito de la fiabilidad de la memoria. El filósofo indica que hablamos en esos términos porque en el origen mismo de la memoria hay una paradoja primigenia en tanto su referencia al pasado se da por medio de huellas. En este sentido, el recuerdo plantea la dificultad de representar un hecho pasado que está ausente, que ha desaparecido. Ricoeur señala que fueron los griegos quienes dieron la forma de una aporía, de un problema insoluble, a la relación entre presencia y ausencia: "El recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente" (Ricoeur, 2006: 25). A tal paradoja, Ricoeur agrega:

Esta paradoja se ve agravada por el hecho de que, como nos enseña la experiencia de la vida, hay dos tipos de ausencia: por una parte, la ausencia de lo irreal, lo imaginario, lo fantástico, la utopía —aquella vasta región de lo irreal—, y por la otra, la ausencia del pasado, que es una ausencia muy especial, ya que es la ausencia de lo anterior, de aquello que existió antes. Disponemos de adverbios para expresar esta idea: anteriormente, antes... Pero, ¿anterior a qué? Precisamente al recuerdo que tenemos ahora. Anterior al relato que ahora hacemos. (2006: 25)

En este sentido se dice que la paradoja entre la presencia y la ausencia está agravada por la bifurcación en dos modalidades de lo ausente: lo imaginario y lo real. Si los problemas relativos a la fiabilidad de la memoria derivan precisamente de la imbricación entre esas dos clases de ausencia, y donde desbrozar lo imaginario —como si de un terreno se tratara— supone más que una simple dificultad, nos preguntamos por esa relación fundamental que la memoria establece con la verdad de aquello que ya no es pero que fue antes. A su vez, nos preguntamos por las implicancias —éticas— que derivan al afirmarse que la ambigüedad relativa a la naturaleza documental de la imagen fotográfica es una clave fundamental para comprender la potencia metafórica y poética del ensayo documental, cuando éste aproxima y encauza una mirada cinematográfica sobre la memoria.

Entrevemos que son implicancias de tipo éticas dado que refieren a decisiones del realizador para con el material como, así también, para con el futuro espectador.

En virtud de esta inquietud, recordamos que en sus *Histoire(s) du cinéma* (1988/1998), Jean-Luc Godard (2007) mencionaba que el cine es el encuentro de la realidad y de una metáfora, y que lo que eso pone de manifiesto no es otra cosa que la tensión que une lo imaginario con la ambición de registro. Raymond Bellour aportaba esa misma distinción entre lo que es ficticio y lo que es real al señalar:

La imagen está destinada por naturaleza a ser demasiado real o a serlo muy poco, está cruelmente dividida (hasta en el detalle de los elementos que la componen) entre la verdad documental y la ficción. Y siempre puede bascular de una a la otra. Existe allí una dificultad desconocida del lenguaje, que no tiene relación directa con la realidad, y dispone de recursos muy variables para concebir sus relatos verdaderos. (2009: 287)

Por lo expuesto, orientamos nuestra reflexión hacia esa doble dimensión de lo ausente, para ampliar un estudio sobre la memoria subjetiva —e históricamente determinada— elaborada en el ensayo documental. Así, la memoria y la imaginación delimitan dos formas de designación específicas que insisten en un entre imágenes como cifra de un destiempo y de un deslugar donde el mundo se torna inexpressado tanto como búsqueda —de verdad histórica— o como posibilidad —metafórica— hasta el presente.

Bellour (2009) también se preguntaba por la diferencia que se manifestaba en aquellos films 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 film evoca al mismo tiempo que uno se incorpora a su lento deslizamiento. El autor argumenta que en esa ligera digresión también se puede pensar en el cine: la mirada crítica que se detiene en el espacio eclíptico entre fotografía y fotograma se convirtió, según este autor, en uno de los gestos electivos de

la conciencia de la imagen, en lo que refiere a su destino y a su supervivencia:

La foto se convierte en el soporte material del film. En su totalidad o por fragmentos bastantes significativos para hacer efecto por ellos mismos [...]La inmovilidad se transforma allí en el principio (de ahí la ironía, y la fuerza del famoso plano de *La Jetée*, de Chris Marker (1962): el ojo que se entreabre, única vibración de un mundo fijo). Es por eso que la movilidad de la cámara suple a menudo la fijeza de la imagen. Pero esa inversión es de todas maneras mucho más limitada de lo que allí parece, pues no es el movimiento lo que define más profundamente al cine [...] sino el tiempo. ¿Cuál es la diferencia, a partir de entonces, en esos films en los que la materia de la foto se convierte en la ficción del cine? [...] Su fijeza relativa suaviza «la historia» del film. Ese es el secreto de su seducción (para quien es sensible a ella). Se piensa con una acrecentada intensidad en lo que el film evoca al mismo tiempo que uno se incorpora a su deslizamiento (Bellour, 2009: 81).



Figura 1. *La Jetée*, directed by Chris Marker (1962)

Las ideas mencionadas de Bellour se enmarcan en la década de 1980, en la cual se identifica la consolidación de la forma ensayística en el cine justificada, según Antonio Weinrichter (2007), 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 distinguimos *Ulysse*

(Agnes 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). Films entre los cuales es posible reconocer tiempos de detención donde la imaginación audiovisual parece volverse sobre sí misma con la intención de producir efectos de contemplación y de pensamiento.

La expresión "ésta es la historia de un hombre marcado por una imagen de su infancia", que da inicio al filme *La Jetée* (Marker, 1962) citado por Bellour, demarca, a base de fotografías fijas, el abordaje de la reinención de una memoria personal debida a un incipiente gran ensayista como lo fue Chris Marker. El escenario de una Tercera Guerra Mundial inscribe al filme en el género de la ciencia ficción y se sustenta en los peligros atómicos y en el fantasma de una posguerra nuclear. Recordamos, en esta ocasión, que el personaje en torno al cual giran los acontecimientos en el filme, se encuentra dominado por una experiencia traumática: tomado por una imagen del pasado, se aboca a revivirla compulsivamente. Tal estado lo hace estar suspendido en una suerte de atemporalidad que, paradójicamente, le dificulta poder incorporar dicha experiencia al recuerdo. Pensar en torno a la memoria individual y la memoria colectiva, así como indagar en el tratamiento discursivo del tiempo en el marco de una exploración del campo de la representación, son constantes comprobables tanto en este filme paradigmático –por su uso de la imagen fija– como en las producciones aquí reunidas bajo la noción general de cine ensayo y la noción de ensayo documental, en particular.

Según Weinrichter (2007), nos encontramos ante films que serían el equivalente audiovisual de la larga tradición atribuida al ensayo literario. Los mismos ya no ofrecerían una narración dramática según las convenciones del cine de ficción, ni tampoco una representación del mundo histórico según los

presupuestos del cine documental. Un ensayo audiovisual presentaría una reflexión sobre el mundo, un discurso en primera persona conducido por la palabra, pero anclado en técnicas exclusivas del medio audiovisual. Así, en el marco de una identificable tensión entre cierta dimensión política de la imagen y el espacio de autonomía del pensamiento, reflexionamos sobre el valor testimonial de la imagen a propósito de un género que reúne aspectos tanto documentales como experimentales y del cine de ficción. Al dilatarse el tiempo de la observación hasta los límites de la percepción del movimiento, el cine ofrece un modo de saber, donde una duración deseada entra en relación con la duración original de la imagen.

Preliminarmente, quienes distinguieron en sus reflexiones teóricas incipientes cualidades ensayísticas en el cine fueron, por un lado, el cineasta Hans Richterⁱ (1940) y, por el otro, el crítico y director de cine Alexandre Astrucⁱⁱ ([1948] 2014) en el artículo *The birth of a new avant garde: la camera-stylo*. Sin embargo, en una célebre referencia crítica del teórico André Bazin al film *Lettre de Sibérie* (Marker, 1957), se reconoce la primera formulación del término cine ensayo para referirse a la poética que enmarca al film de Marker. Bazin adapta la fórmula de “un punto de vista documentado” de Jean Vigo —expresión con que designa a su filme *À propos de Nice* (1930)— para definir la originalidad de la película de Marker en términos de “un ensayo documentado por el filme”. Así, a la recreación de un marco teórico capaz de enfatizar la complejidad de la visualidad relativa a distintas épocas y períodos —en tono a lo cual discriminar entre la variedad y la interpretación histórica de sus usos—, confiere un justo espesor histórico al ensayo documental, género audiovisual que podría definirse como el medio de expresión contemporáneo más acabado de las relaciones interartísticas en sí mismas (Gabrieloni, 2014).

Con el objetivo de profundizar en las características híbridas del cine ensayo, el realizador Alexander Kluge (2014)

identifica –en una compilación de discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea del autor– que una renovación del largometraje de ficción contemporáneo solo es posible desde el documental, ya que solo una implementación radical de los recursos cinematográficos documenta lo real: “La omisión, lo oscuro, el recorte, la confrontación de dos improbabilidades que juntas resultan en un pedazo de vida, la negativa a inmovilizar lo vital con los recursos de la denominación directa, el total aprovechamiento de la descripción indirecta” (Kluge, 2014: 171). Sin embargo, Kluge se distancia de cualquier consideración ilustrativa de la imagen, dado que (en ocasiones) es en el corte, en la diferencia –en eso que no vemos– donde se encuentra lo esencial de la información. En una sucinta descripción sobre qué es lo que se proponía en sus programas de televisión denominada de autor, Kluge enuncia su interés en la autonomía de los parámetros de imagen y sonido. Esto último también presente en las premisas de sus filmes:

La autonomía supone que en algún momento las imágenes deben ser dejadas en libertad para que puedan tener su vida propia sin necesidad de texto alguno ni coerción de sentido. Algo particularmente difícil en la televisión, donde los de arriba arguyen que los espectadores se irritan cuando no se les explica cada medio minuto de qué va la cosa, que necesitan la guía de un homogeneizado sentido medio. Un sentido medio que hace trizas las imágenes. Puedo decir por experiencia que justamente las secuencias más largas son tanto más afectivas cuando se confía en la sola imagen, es decir, es posible mostrar en horario central (sábado de 22 a 24) un procedimiento de dos horas sin ningún tipo de comentario: se comenta a sí mismo [...] Estoy ahí más bien como arqueólogo y descubridor. (Kluge, 2014: 62)

Para el autor, el montaje –que pertenece al inventario de la modernidad– es la expresión de aquello que se describe, “el intento de conservar la vida propia de algo difícil de comprender”. Y reconoce que “el amor a esa vida es el vehículo

de la comunicación: la sorpresa, lo improbable y la contradicción aparente ponen en movimiento los sentidos" (Kluge, 2014: 40).

*

Desde el pasado al presente, dada la tensión entre su fijeza y el devenir en movimiento del medio audiovisual en el que se inserta, la imagen es relocalizada en una continuidad en la que adquiere legibilidad. En articulación con otras tradiciones de estudios que se consideran cruciales para una reflexión contemporánea sobre la imagen –nos referimos, por un lado, a la clásica corriente de estudio histórico y crítico de las relaciones entre la literatura y el arte en la línea establecida por Rensselaer W. Lee ([1940] 1999) y, por otro, a los estudios de Cultura Visual de la tradición abierta por W. J. T. Mitchell (2009)–, atendemos aquí a las consideraciones sobre la imagen debidas a Hans Belting (2007). Aludimos, específicamente en esta oportunidad, al camino que el autor propone para considerar aspectos relativos a la imagen fotográfica:

Lo que pretendo es proponer otro camino, refiriendo las imágenes al espectador y a sus experiencias de vida o a sus obsesiones, a las que se entrega en imágenes, en sus propias imágenes, incluso cuando éstas adoptan la forma de fotografías. Estas imágenes son las imágenes simbólicas de la imaginación, que han recorrido un largo trecho antes de llegar a incursionar en este medio técnico [...] La fotografía [...] funciona desde esta perspectiva como un nuevo espejo en el que aparecen las imágenes del mundo. La percepción humana siempre se ha adecuado a las nuevas técnicas de la imagen, pero trasciende sus fronteras mediales de acuerdo con su naturaleza. Las propias imágenes son intermediales [...] transitando entre los medios históricos de la imagen inventados para ellas [...] Las imágenes fotográficas también tienen su lugar en el antiguo espectáculo al que podemos llamar teatro de las imágenes. (Belting, 2007: 264)

En este sentido, la propuesta del autor se aboca en redescubrir la interacción entre la imagen y el medio en la fotografía hacia el horizonte más amplio de la historia de las imágenes. De allí

derivan sus conclusiones cuando señala que “los medios históricos se han medido mutuamente y se han definido recíprocamente” (Belting, 2007: 273) o cuando retoma que “debido a que se le reconoció a la pintura el gran aporte histórico como productora de imágenes, lo que se imitaba no era la pintura, sino la eficacia de sus imágenes” (Belting, 2007: 269). Las reflexiones del autor desglosan, finalmente, una serie de argumentos contemporáneos que contextualizan las ideas en torno a la fotografía como signo indexal, que ya no enseña cómo es el mundo sino cómo era el mundo cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotografías.

En este sentido, orientamos y articulamos la reflexión con la perspectiva estética de otro autor abocado al estudio de la imagen fotográfica. Según François Soulages (2014), para la formulación de una estética de la fotografía es necesario desarrollar una reflexión crítica y conceptual sobre su especificidad técnica, es decir, debe atenderse a la relación con lo real, a la relación con la fotografía y a la relación real/fotografía. En cuanto a la relación que mantiene la fotografía con lo real y, específicamente, que tiene la fotografía con el objeto a fotografiar, el autor señala:

El objeto para fotografiar tiene el estatuto de la *cosa en sí*, este absoluto inasible e incognoscible [...] El hombre se encuentra sólo con *fenómenos* y el fenómeno siempre es *fenómeno particular para un sujeto particular*. La cámara de fotos sólo puede captar un *fenómeno particular posible que depende de un aparato, de un material, de un dispositivo y de un fotógrafo particulares*. Se crea entonces un *negativo* [...] Esta serie de rupturas entre el objeto para fotografiar y la foto recibida por un sujeto particular es la prueba de que lo real, incluido el objeto para fotografiar, es infotografiable [...] [Este] es, paradójicamente, uno de los fundamentos de la estética de la fotografía. (Soulages, 2014: 119)

Así, Soulages define el primer fundamento sobre la especificidad de la fotografía. En cuanto a un segundo fundamento, Soulages se

concentra en precisar las condiciones de producción de una “matriz de partida” (2014: 120) –la obtención generalizada del negativo–, las condiciones de producción de una fotografía –el trabajo del negativo– para, finalmente, delimitar la relación entre una matriz y una fotografía, habitada por lo que denomina “un sinfín de posibilidades”: “El enfoque materialista de la fotografía muestra que el corte significativo no se sitúa entre el acto fotográfico y la acción en laboratorio, como lo cree el enfoque humanista, sino entre *la obtención generalizada del negativo* –es decir la articulación del acto fotográfico y la obtención restringida del negativo– y *el trabajo del negativo* – es decir la obtención restringida de la foto” (Soulages, 2014: 120).

Con anterioridad a abordar la relación entre ambos procedimientos, Soulages puntualiza que lo que caracteriza a ambos procedimientos descritos en la cita anterior, es que llegan a algo que será fijo definitivamente (con la salvedad de que no se actúe voluntariamente): se obtiene, en un caso, un negativo, en el otro, una fotografía. Sin embargo, en la obtención generalizada de los mismos –del negativo y de la fotografía– Soulages delimita una diferencia fundamental en cuanto a sus formas de ser: “En efecto, la primera está marcada por *la irreversibilidad*: así, el acto fotográfico una vez hecho es irreversible, ya no se puede hacer de forma que no haya sido, el fotógrafo siempre puede volver a sacar una foto, pero no volver a iniciar el mismo proceso [...] En cambio, a partir de un mismo negativo, podemos hacer un sinfín de fotos diferentes [...] el trabajo del negativo es *inacabable*” (Soulages, 2014: 120).

En torno a dicha articulación entre la irreversible obtención generalizada del negativo y del inacabable trabajo con el mismo, Soulages señala que otra condición específica de la fotografía –su *fotograficidad*– es la articulación de la pérdida y de lo restante. A tal infinito de la pérdida e infinito de lo

restante, el autor finalmente acerca una tercera consideración crucial para una estética de la fotografía. Nos recuerda que toda fotografía es la fotografía de algo:

La pérdida es irremediable [...] si la pérdida es absoluta y violenta, no es porque el tiempo, el objeto o el ser perdidos eran antes de gran valor para nosotros o en sí mismos, sino porque este tiempo, este objeto o este ser están ahora para siempre perdidos. Lo restante [...] ¿nos consuela de la pérdida, nos permite despedirnos de ella? [...] en todo caso, es lo único que nos queda, con lo que nos tendremos que batir, que debatir y combatir, lo único con lo que el artista podrá crear. (Soulages, 2014: 121)

Si a lo largo de la historia de la imagen fotográfica, unos autores privilegiaron el *algo* y otros privilegiaron a la fotografía por su materialidad, Soulages insiste en privilegiar las relaciones que existen entre ese algo y la materia fotográfica, entre lo real —el infotografiable objeto para fotografiar— y la materialidad fotográfica. Soulages privilegia un *entre* donde habrá de “entender las contradicciones y las tensiones que las componen, las oponen y las reúne” (2014: 122).

Lo expuesto hasta aquí no deja de plantearnos a la vez que de *lo real* no puede dar cuenta la imagen, como así tampoco se puede ocultar el problema intrínseco de lo real, ni la relación que se entabla con lo real. La vigencia del tópico de estudio radica, hoy, más que nunca, en que asistimos desde hace décadas a un advenimiento de cambios radicales en el modo de construcción de eso que designamos como lo real, que son subsidiarios de transformaciones evidenciadas en el estatuto de las tecnologías digitales. A partir de dichos cambios, la problemática relativa a representar lo real se expande —de una forma inédita— hacia la construcción del sentido. Así, una inquietud persistente —y distinguible en las voces críticas hasta aquí mencionadas—, sobre el poder ambivalente de las imágenes desplaza una histórica pregunta sobre qué son las imágenes hacia cómo son sus maneras de hacer. Si hoy es posible afirmar que estamos inmersos en una

cultura visual que exige orientarse en ella, identificamos que la mayoría de las imágenes que circulan son para el consumo de objetos y no para construir miradas, por lo que coincidimos con Andrea Soto Calderón (2020) cuando señala que ello no implica que no sigan siendo artefactos de potencia especulativa, poética y política. Según la autora, la problemática no deriva del exceso de imágenes sino de su escasez, forma en que se alude a ciertas realidades que no tienen imágenes, es decir, que carecen de capacidad para ser imaginadas.

*

Se observa una práctica inexistencia de estudios precedentes sobre la especificidad estética con que la fotografía colabora en una reflexión sobre la construcción de la memoria subjetiva e histórica en el ensayo documental. En función de ello, y con el preciso objetivo de interpretar ciertos usos que las imágenes fijas de las fotografías tienen en una porción significativa de ensayos audiovisuales, creemos necesario atender a la singularidad de su naturaleza documental en tanto, con mayor frecuencia, voces y miradas se proyectan con una función eminentemente crítica a partir del documento como aval.

En *Patience (After Sebald)* (Grant Gee, 2012), el realizador expande la constelación de ideas expuestas por Winfried G. Sebald en *Los anillos de Saturno* (2018) sobre la memoria, la fotografía y el paisaje. El film inicia el mismo viaje que lleva al protagonista de la novela hasta el condado de Suffolk, en la costa este de Inglaterra, pero trascenderá dicha geografía en un trayecto signado por la intensidad de encuentros tanto imaginarios —entre quienes menciona a Thomas Browne, Borges, Chateaubriand— como de testimonios reales. Observaciones, recuerdos y reminiscencias se prolongan, expanden y motivan reflexiones tangenciales, en relación con lo cual Gee renueva la pregunta sobre cómo, pese a la fuerza específica de los recuerdos, el hombre se mantiene aún de pie ante la decadencia

de civilizaciones, tradiciones y objetos físicos, aún en el intento de reconciliarse con los traumas de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, Sebald asiste con su escritura al retroceder en el tiempo y recordar la voz del vizconde de Chateaubriand:

También es cierto que no soy capaz de preservarme de mis recuerdos, que con tanta asiduidad y tan de improviso me subyugan, si no es escribiendo. Si permanecieran aprisionados en mi memoria, con el paso del tiempo se tornarían más y más pesados, de modo que yo acabaría por desmoronarme bajo su carga en constante aumento. Durante meses y años los recuerdos reposan adormecidos en nuestro interior y siguen proliferando en silencio hasta que son evocados por una fruslería cualquiera, y de una forma extraña nos ciega para toda la vida. ¡Cuántas veces no habré tenido por un negocio ignominioso mis recuerdos y la trasposición del recuerdo a la escritura, en el fondo reprobable! Y, sin embargo, ¿qué sería de nosotros sin los recuerdos? No seríamos capaces de clasificar los pensamientos más sencillos, el corazón más sensible perdería la capacidad de profesar afecto por otro, nuestro ser sólo se conformaría de una sucesión infinita de momentos sin sentidos, y no existiría más la huella de un pasado. [La vida] Está tan colmada de fantasías erróneas, es tan vana, que casi se reduce a la sombra de las quimeras que nuestra memoria deja en libertad. (Sebald, 2018: 280)

La reflexión sobre la naturaleza del hombre, en su tensión irresoluble e inclinación melancólica, se hace extensiva a una reflexión sobre el paisaje natural y su destrucción, a la catástrofe y el progreso. Las ruinas son, en última instancia, el testimonio del cruel abismo del tiempo. Y el silencio, en el desglose de la imagen y el sentido, se nos presenta tan convincente como la palabra.

En sintonía con las ideas de Alexander Kluge en torno al montaje dialécticoⁱⁱⁱ (2014), imágenes y palabras componen una mirada única en torno a la novela del escritor como, así también, a la propia figura de Sebald, en la preeminencia de la primera persona entre ficción y autobiografía. Sebald parecería

trascender una apreciación meramente estética de los paisajes aledaños a su caminata para, en términos de Susan Sontag (2000), con sinuosidad y precisión, producir una crítica histórica del devenir cultural europeo terminado el siglo XX: "Apenas me crucé con algún vehículo mientras caminaba sobre lo que parecía ser una recta interminable, y entonces no sabía [...] si apreciaba la marcha solitaria como un beneficio o como un tormento. A ratos se rasgaba un jirón de la capa de nubes [...], en mi memoria unas veces pesado como el plomo, otras completamente liviano" (Sebald, 2018: 265).

En su ensayo *W. G. Sebald: El Viajero y su lamento*, Sontag (2000) reconoce en la escritura de Sebald no solo buenas razones para creer que mucho ha sido inventado o alterado sino también, que algo de lo que Sebald narra debió de suceder en efecto. Para la autora, ficción y objetividad, desde luego, no se oponen, sino que lo característico de una obra de ficción no es que la historia no sea verdadera sino el uso o la expansión de una variedad de recursos que producen efecto de lo real. En relación con lo cual, la lectura de una imagen depende en la habilidad con la que se localice su temporalidad.

A la original combinación de intereses e influencias que caracterizan la obra de Sebald, se suma el peculiar uso que en ella se hace de la imagen fotográfica: prioritaria tanto para las estrategias narrativas como para el esquema conceptual del autor. Son notables por su curiosa y amplia mezcla de hechos, recuerdos y ficción. Las fotografías en blanco y negro funcionan como contrapunto evocador a la narrativa. El efecto de realidad de las imágenes refuerza su tensión tanto en la narración de Sebald como en el ensayo de Gee: se sitúan en una relación oblicua pero contigua. A la par de la linealidad del libro y de su narrativa como el medio privilegiado por Sebald, la inclusión de la imagen nos incita a volver hacia atrás y sobre nosotros mismos como lectores/espectadores: retrocedemos en el tiempo y en el espacio. De esa manera, se puede pensar que el autor

resuelve, en el plano formal, tanto la dispersión como la disipación y la ruptura inherentes al proceso histórico.

En el film, Gee funde y contrapone dos referencias visuales que Sebald incorpora en su novela: por un lado, la pesca del arenque y la inexplicable razón de la luminosidad de los mismos una vez muertos; por otro, lo que se intuye es una imagen de un campo de exterminio, de sus bosques aledaños, durante la Segunda Guerra. La factura vuelve difícil el reconocimiento de lo que la imagen muestra. En su narración, Sebald recuerda: “Alrededor de 1870, cuando [...] se trabajaba en proyectos para el completo alumbrado de nuestras ciudades, dos científicos ingleses [...] estudiaron este fenómeno de la naturaleza con la esperanza de que de la sustancia luminosa segregada por los arenques [...] pudiera hacerse derivar la fórmula de la producción de una sustancia orgánica, en constante regeneración propia. El fracaso de este excéntrico plan fue [...] un retroceso apenas digno de ser mencionado en la supresión, por lo contrario, incontenible, de la oscuridad” (Sebald, 2018: 71). Si la melancolía es el miedo al final desesperanzado de nuestra naturaleza, Gee (2012) nos recuerda, en su ensayo, que ocurrió una catástrofe que dificulta los modos de expresión.



Figura 2. *Patience (After Sebald)*, directed by Grant Gee (2012)



Figura 3. *Patience (After Sebald)*, directed by Grant Gee (2012)

En este sentido, vale retomar a Sebald en *Sobre la historia natural de la destrucción* (2010), cuando menciona la detallada descripción que hace Kluge sobre “la organización social de la desgracia –programada por los errores de la historia continuamente arrastrados y continuamente potenciados– y que contiene la conjetura de que una comprensión exacta de las catástrofes que sin cesar organizamos es el primer requisito para una organización social de la felicidad” (Sebald, 2010: 66). Tal es la única posibilidad de que en toda experiencia sensorial del tiempo “se desvíen las ilusiones que se agitan en los seres humanos hacia la anticipación de un futuro que no esté ya ocupado por el miedo resultante de la experiencia reprimida” (Sebald, 2010: 65).

Hacia el final de su novela *Los anillos de Saturno*, Sebald recuerda, a propósito de las ideas del naturalista y médico Thomas Browne, que la invisibilidad e intangibilidad de aquello que nos impulsa constituye un acertijo aún hoy insondable. Y confía en las curiosidades estudiadas por Browne, en especial su búsqueda sobre aquello que escapa a la destrucción –las huellas de la misteriosa capacidad de la transmigración en las orugas–, para recordarnos que estudiamos el orden de las cosas, pero lo que está esbozado en ese orden no suele ser concebido. A saber, que sobre cada nueva forma ya se cierne la sombra de su

destrucción. Browne es el personaje que motiva una de las últimas ideas esbozadas por Sebald y que es, a su vez, recuperada por Gee al final de su ensayo —y en parte, conforma también el título de este escrito—: la expresión *A last glimpse of a land*. En *Pseudodoxia Epidemica*, menciona que en la Holanda de su tiempo “era costumbre que en la casa de un difunto se taparan con crespón de seda todos los espejos y todos los cuadros en los que se contemplaban paisajes, seres humanos o los frutos de los campos, para que el alma [...] no se distraiga en su último viaje, ni por la mirada a su propio ser, ni por la mirada a la tierra que está abandonando para siempre” (Sebald, 2018: 323). Así, entendemos que, en esa zona crepuscular entre ver y no ver, tanto el autor como el lector/espectador naufragan o triunfan en la aprehensión de una imagen: lo invisible no es la desaparición, sino la liberación de lo visible.

Distinguible tanto en el libro de Sebald como en *Patience (After Sebald)*, el paseo, la caminata, es una indagación, aun cuando la naturaleza de esa indagación no se manifieste enseguida. En este sentido, decimos que el ensayo documental representa perfectamente una inacabada conjunción entre el testimonio histórico y una forma de lirismo documental. Se distinguen sutiles reflexiones en torno al tiempo, a la violencia, junto al esfuerzo por devolver una imagen de la armonía perdida, que siempre está cercana a nosotros, aunque a menudo no podamos percibirla. La escritura y el cine son aquí concebidos, entonces, como prácticas complementarias con las que se interroga la producción de imágenes en nuestras sociedades contemporáneas, en virtud de contribuir a esclarecer por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos.

Bibliografía

Adorno, Theodor ([1966] 1998), "Educación después de Auschwitz."

Educación para la emancipación. Madrid: Morata.

____ ; (2003), "El ensayo como forma", en *Notas sobre literatura*, 134-56, Madrid: Akal.

Astruc, Alexandre ([1948] 2014) "The birth of a new avant garde:

la camera-stylo", en *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, 603-7, University of California Press. (en línea).

<http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt5vk01n.183>.

Beceyro, Raúl (2003), *Ensayos sobre fotografía*, Buenos Aires:

Paidós.

Bellour, Raymond (2009), *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, Buenos Aires: Colihue.

Belting, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires/Madrid: Katz.

Comolli, Jean Louis (2009), "Malas compañías: documento y

espectáculo", en *Cuadernos de Cine Documental*, no. 3, 76-89.

Font, Domènec, (2009), "En las redes del tiempo", en *Formats:*

revista de comunicació audiovisual, no. 5: e2385-3697. (en línea).

<https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/download/136941/343849/>

____ ; (2012), *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine*

contemporáneo, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Gabrieloni, Ana Lía (2014), "El ensayo documental, la poética del disentimiento", en *IX Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Godard, Jean-Luc (2007), *Historia(s) del cine*, Buenos Aires: Caja Negra.

Kluge, Alexander (2014), *El Contexto de un Jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*, Buenos Aires: Caja Negra

Kwiatkowski, Nicolás y José Emilio Burucúa (2011), "Los límites de la representación. Nuevas hipótesis sobre un viejo problema histórico y teórico", *Papeles de Trabajo* 4, no. 7 (IDAES):11.

Lee, Rensselaer W. ([1940] 1999), "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", *The Art Bulletin* 22, no. 4. (College Art Association):197-269, Doi: 0.1080/00043079.1940.11409319.

Nichols, Bill (2010), *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010.

Nora, Pierre (1998), "La aventura de *Les lieux de mémoire*", *Ayer*, no. 32, 17-34.

Mitchell, William J. T. (2009), *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal.

Richter, Hans ([1940] 2000), "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental", en *La forma que piensa. Tentativas*

en torno al ensayo, editado por Antonio Weinrichter, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Ricoeur, Paul (2006), "Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico", en Academia Universal de las Culturas, *¿Por qué recordar?* Barcelona: Granica.

Sebald, Winfried G. (2010), *Sobre la historia natural de la destrucción*, Buenos Aires: Editorial La Página S.A.
____; (2018), *Los anillos de Saturno*, Barcelona: Anagrama.

Sontag, Susan (2000), "W. G. Sebald: El Viajero y su lamento", (en línea).
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsontags1.html>

Soto Calderón, Andrea (2020), "La performatividad de las imágenes", *Metales Pesados* (en línea).
<https://doi.org/10.2307/j.ctv18dvtv9>

Soulages, François (2014), "Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen", *Écfrasis. Revista de Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea*, 6. (en línea).
<http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/F.-Soulages-Desde-una-est%3%a9tica-de-la-fotograf%3%ada-hacia-una-est%3%a9tica-de-la-imagen.pdf>

Thiebaut, Carlos (2014), "El relato del daño como historia Natural: el caso de G.W. Sebald", *Boletín de Estética* 11, no. 29, (en línea).
<https://www.researchgate.net/publication/269990458> El relato del dano como Historia Natural el caso de GWSebald

Weinrichter, Antonio (2007), "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo", en *La forma que piensa. Tentativas en torno*

al ensayo, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Filmografía

Vigo, Jean (1930), *À propos de Nice*, Pathé-Natan (Francia), 25 min.

Farocki, Harun (1988), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki Filmproduktion (República Federal de Alemania), 75 min.

Kluge, Alexander (1985), *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*, Kairos-Film, Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (República Federal de Alemania), 113min.

Godard, Jean-Luc (1988 /1998), *Histoire(s) du cinema*, Histoires du Cinéma Audiovisuels (Francia), 266 min.

Marker, Chris (1962), *La Jetée*, Argos Films, Radio-Télévision Française (RTF) (Francia), 28 min.

— . (1957), *Lettre de Sibérie*, Argos Films, Procinex (Francia), 62 min.

— . (1982), *Sans Soleil*, Argos Films, Francia, 100 min.

Gee, Grant (2012), *Patience (After Sebald)*, Illuminations Films (Reino Unido), 86 min.

Varda, Agnès (1982), *Ulysse*, Ciné-tamaris (Francia), 22 min.

Ivens, Joris (1988), *Une histoire de vent*, Air France, Capi Films, Channel Four Films, La Sept Cinéma, Nederlandse

Omroepstichting (NOS), Norddeutscher Rundfunk (NDR), Stichting Nederlands, Studio Documentaire de Chine, TF1 Films Production, Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Francia, Reino Unido, República Federal de Alemania, Países Bajos), 80 min.

ⁱ Reflexión del autor publicada originalmente en *Baseler Nationalzeitung*, el 25 de abril de 1940.

ⁱⁱ Alexandre Astruc señalaba: «Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento. Desde hoy es posible dar al cine unas obras equivalentes por su profundidad y su significación a las novelas de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre o de Camus». (1948: 223).

ⁱⁱⁱ «Aprendí que la dialéctica no es proclive a tomar decisiones [...] En la praxis más bien tiende a estar a la expectativa, y ser causante de enredos y colisiones» (Kluge, 2014: 40).