

Documento y espectáculo

Jean-Louis Comolli

¿Qué nos enseña la práctica cinematográfica sobre la cuestión del «documento»? Pues que no hay documento sin mirada. Del mismo modo que no hay cine sin espectador.

Desde los tiempos del cinematógrafo, las salas reúnen y combinan dos polos que podrían concebirse como opuestos e incluso contradictorios: el de una máquina, puesta a punto a partir del cálculo humano, del saber técnico y científico (leyes de la óptica, química de la luz, mecánica de precisión) que pasa por ofrecer una representación «objetiva», documental, fiel y neutra del mundo que tiene delante. Todos estos adjetivos anulan la función del ser humano, de lo subjetivo. Y este es, sin embargo, el que se encuentra al otro extremo de esta combinación inaugurada con el cinematógrafo y que no puede ser completamente asumida por la fotografía.

En el otro polo, frente a la máquina, se sitúa por tanto la mirada de un sujeto, de un espectador, de un humano que ve desde el interior de su mundo mental, desde el interior de su residencia en el lenguaje. Un polo radicalmente subjetivo que se opone al que se considera objetivo... de eso que ha dado en llamarse, precisamente, el «objetivo» fotográfico o cinematográfico.

Volveré a citar la frase de Serge Daney según la cual, aunque pueda proyectarse una película, no habrá cine si no hay espectadores en la sala. Podría hacerse la misma observación a propósito del documento audiovisual (y quizá a propósito de toda clase de documentos). Si nadie lo toma en cuenta, el documento permanece mudo, vacío, insignificante, no legible, no interpretable. En seguida pondré un buen ejemplo de esta vacuidad del documento cuando carece de la mirada de un ser humano.

El cinematógrafo, como se ha dicho, combina los dos polos. La fotografía, no: ella los separa en el tiempo. Y el cine sí los combina en el tiempo: comparten una misma duración, la máquina y el espectador son sincrónicos en el momento de la proyección, como el cuerpo filmado y la máquina filmadora podían serlo en el momento de la toma de planos.

Este factor temporal es muy importante. El cine elabora un maquinismo subjetivista en la medida en que articula visible y no visible, creando alrededor del rectángulo visible –el encuadre– un fuera de campo que de hecho es duración: un *antes* de la imagen, un *después* de la imagen, a la par que un *alrededor* de la imagen. Con «imagen» me refiero aquí a la unidad discreta del cine: el fotograma. Transformar el espacio en tiempo y el tiempo en espacio: eso es lo que hace el cine y la fotografía no logra; para ella hay separación y no-adequación entre la duración de la toma de plano y la duración de la mirada sobre dicha toma. Puedo mirar una instantánea tomada en una milésima de segundo durante un minuto. Puedo echar una ojeada de cinco segundos a una foto cuya exposición fue de veinte minutos. En el cine, lo que queda fuera de campo, lo no visible, es tanto extensión como duración. Y si hablo de duración, no puedo referirla más que al tiempo vivido por un espectador de carne y hueso, sometido al paso del tiempo y cuyo destino no es otro que la muerte.

En definitiva, hay algo del sujeto que se mezcla con la máquina para que del conjunto surja una secuencia de cine. ¿Qué podría tener de documental esta escena filmada? Pues dos cosas: la primera es eso que los teóricos han llamado «la inscripción verdadera». Dicho de otro modo, ha habido cuerpos reales en un tiempo real ante una máquina que también es real, y estas realidades han compartido la misma duración. El registro mecánico del rollo de película da fe de ello.

Lo que está documentado, pues, es la relación entre cuerpo filmado y máquina filmante, en la medida en que para que haya película es absolutamente necesario que esta relación se establezca en una duración determinada y que evolucione o se transforme.

El segundo dato documental es evidentemente que esta relación es dual: la máquina capta la luz y la duración que envuelven el cuerpo filmado, pero a su vez, el cuerpo filmado, en la medida en que es el de un sujeto que desea, dirige a la máquina un mensaje si-

lencioso que constituye su manera de integrarla a su campo mental; su manera de, digámoslo así, domesticarla. El cuerpo filmado entra en un proceso de *autopuesta en escena*, que es lo que la máquina registra.

Si existe algún documento, ese es el de la *puesta en común de estos dos polos, el objetivo y el subjetivo* mezclados, indiscernibles. El documento audiovisual es siempre un desafío para el historiador, puesto que implica tanto la mirada del sujeto filmado como la mirada del sujeto espectador. *El observador forma parte de la observación*. Como sostienen Philippe Roussin y Jean-François Chevrier en su introducción al número de *Communication* consagrado al «Documento» (y suscribo totalmente esta afirmación):

Más que por la historia de las formas documentales, nos interesamos por su *situación*. Como demuestran ejemplarmente, entre otros, los *Relatos de Kolimá* de Varlam Shalamov, el documento emerge en la conjunción de una actividad de conocimiento y de una necesidad de expresión. Esto es válido tanto en las artes visuales como en el ámbito de lo escrito.

Centremos nuestro interés, y esto es lo que les propongo, en la emergencia del documento cinematográfico.

Voy a mostrarles algunas breves escenas sacadas de *Ceux de chez nous*, rodada por el joven Sacha Guitry en 1915. El joven Guitry, hijo del gran actor Lucien Guitry, compartía amigos con su padre: escritores, actores, compositores, abogados y pintores o escultores. Para responder a la propaganda alemana en los albores de la Primera Guerra Mundial, Sacha Guitry, que dispone de una cámara, tiene la ocurrencia de filmar estas amistades ilustres de su padre. Existen dos versiones de *Ceux de chez nous*: la primera, comentada por Guitry pero con el material rodado casi íntegro y apenas sin montar, y la segunda, montada de nuevo en 1951 y comentada por Guitry, en esta ocasión filmado por Frédéric Rossif, en la que, por desgracia, el material original queda mutilado.

Hablaré por tanto de la primera versión que vi en los años setenta en la cinemateca de Henri Langlois y sobre la que escribí, en esa época, en *Cahiers du cinéma*. Es un *documento*, podemos decir, de una importancia extraordinaria, puesto que nos permite ver «en vida», entre otros, a Rodin, Monet, Degas y Renoir. He escogido a los pintores y artistas plásticos, es

decir, a los que tienen relación con la imagen. Resulta que son los que «posan» menos, en contraste con los escritores, como por ejemplo Anatole France, que son todo seducción.

No es el caso de Rodin, de quien Guitry nos dice en su comentario que no comprendía qué hacía allí el hijo de su amigo Lucien con esa máquina, una cámara fotográfica, creía, algo más voluminosa de lo normal. Le pide incluso que lo avise para que deje de moverse y adopte la pose en cuanto haga la «foto». En efecto, Rodin no se da cuenta de que la toma se prolonga unos minutos. No es consciente de que lo que tiene lugar es una grabación. Piensa en una imagen fija. Se documentan así dos clases de relación. En primer lugar, la relación del joven Guitry con cada uno de los amigos de su padre. Y al mismo tiempo, la relación de cada uno de estos artistas con el cine. Vemos claramente las reservas de Rodin ante el hecho de ser filmado. Una especie de inconsciencia. Está absorto en su trabajo. Habla al amigo. Se halla en una relación y un trato familiares. Sin embargo, es la primera vez (y acaso una de las pocas) que ha sido filmado. Lo que se ha grabado es una relación ciega. Una inocencia perdida.

Lo mismo podría decirse de Monet, que en verdad sí estaba casi ciego, y que sin embargo adapta la postura y el gesto a lo que supone que es el cuadro de la cámara. Pero en este caso, muestra un gran desapego a la imagen. Serenidad.

El caso de Degas quizá sea el más significativo. A Degas se lo filma al vuelo, de improviso: cuando vuelve a casa, en una calle, acompañado de una mujer joven que le hace saber que tiene delante una cámara fotográfica que le espera. También él está casi ciego. Aun así, evita la cámara que se cruza en su camino, no sabemos si reconoce al joven Guitry; el caso es que se aparta. En el material bruto de la grabación queda claro que Degas huye: apresura el paso y vuelve la espalda. El joven Guitry se lleva un chasco: el pintor que sin duda más se ha acercado al encuadre cinematográfico con sus desenfoques y sus contraluces, sus picados y sus contrapicados, es de entre todos el que sabe y el que desconfía, el que no quiere jugar a ese juego. Una vez más lo que se filma es el documento de una relación, en este caso fóbica, con el hecho de ser filmado.

En cuanto a Auguste Renoir, que está con su hijo Jean, el cineasta, se lo ve particularmente dispuesto a dejarse filmar, e incluso se diría que contribuye con una pizca de complacencia. Es algo que se advierte asimismo en la duración de la escena, en la proximidad de la cámara, en los guiños cómplices que el joven Guitry no puede evitar dirigir a la máquina filmante.

Diría que estos son documentos de gran valor sobre la inocencia de los elementos de la cinematografía: inocencia de la máquina, inocencia del cuerpo filmado. Y, sin embargo, las sombras ya acechan: la seducción, la complacencia de la puesta en escena, la fobia... La máquina afecta al sujeto. Esto es lo que queda filmado. El documento cinematográfico es ante todo un *documento sobre su propia realización documental*. Esta es la primera conclusión a la que querría llegar.

El segundo punto que quisiera tratar afecta a la *fragilidad* misma del documento cinematográfico. Fragilidad ontológica y no estrictamente material. El *cine altera el mundo, y esta alteración es la que queda registrada*, y hay que trucar o dar la vuelta al documento para volver a una versión «realista» del mundo.

Les voy a mostrar ahora un extracto de una película inglesa, *Desert Victory*, que data de 1943 y que fue producida por el ejército británico y la Royal Air Force. Los ingleses sabían que una parte importante de la suerte de la guerra se decidía en África, en el desierto libio, frente a las fuerzas del general Rommel. Optan por tanto entablar la batalla y, con la esperanza de una victoria, deciden filmarla con grandes medios.

Envían al frente una treintena de equipos integrados por un fotógrafo y un cámara. Algunos de estos reporteros morirán en la batalla o resultarán heridos. Tienen la misión de filmar los preparativos y luego la intervención de las tropas, sobre todo de los blindados. Equipos de montadores, en Londres, bajo la dirección del cineasta y comandante Roy Boulting, se encargan de aprovechar todo el material filmado con rapidez para que, en caso de victoria, pueda proyectarse la narración cinematográfica en las pantallas.

Surgen grandes dificultades: en no pocas ocasiones, los operadores no pueden acercarse a las tropas destacadas en primera línea de combate. Hay *planos generales, pero no detalles*. Por otra parte, como la ofensiva se lleva a cabo *de noche*, se distinguen los fogonazos de las descargas, pero no se ve nada más preciso. *Faltan cuerpos, rostros*.

Y, finalmente, una última dificultad, la que resulta de las dos dimensiones de la imagen cinematográfica: según el operador que filma el movimiento de los tanques *se halle a la derecha o a la izquierda* de la columna, los tanques irán de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, lo cual preocupa a los montadores: la ofensiva, como podrán ver, se dirige

claramente de derecha a izquierda. Si ven algún tanque que avanza en sentido opuesto, significa simplemente que se bate en retirada.

Este es un documento excepcional: los primeros segundos de una batalla nocturna como nunca se habían visto en los noticiarios de guerra. Aunque... Sí, lo han entendido bien, *las necesidades del espectáculo se han impuesto sobre las virtudes documentales*. Las escenas de noche, el reloj del oficial, los semblantes tensos a la espera de la hora H, la cornamusa que acompaña a los soldados de infantería... Todo eso, que es muy bello y dramático a más no poder, se rodó a toro pasado en el *desierto de arena de los estudios de Pinewood*, cerca de Londres.

Cuando Roy Boulting vio el material bruto –documental– rodado por los cámaras antes y durante la batalla, en ninguna parte encontró el menor suspense de esta gran ofensiva. Le pareció que las imágenes de guerra eran demasiado distantes, demasiado frías y, peor aún, que ninguna cubría la noche del ataque, la noche de todos los peligros. Se necesitaba espectáculo, suspense y drama. Se necesitaba cine.

Crear en el cine. Todo lo que se ha montado en esta película, noticias ciertas, noticias reconstruidas, escenas filmadas sobre el terreno, escenas de plató, soldados verdaderos y falsos, tanques verdaderos y falsos, etc., todo obedece a la ley de la eficacia del espectáculo. Por eso las escenas más fuertes, los primeros planos, la marcha nocturna... se rodaron en un plató con un equipo de dobles especialistas en escenas de guerra, el Chet's Circus.

Y lo que es más extraño todavía: los *stock shots* se mezclaron con las «verdaderas» imágenes de la batalla de El Alamein. Movimientos de tanques, ataques aéreos, columnas blindadas en el desierto, vehículos oruga entre nubes de arena, chasis calcinados... Son imágenes que proceden de aquí y de allá, de esta o de aquella batalla, de ese extremo del desierto o de aquel otro.

Tamaño confusión se asemeja al recurso chapucero de las «ilustraciones» obtenidas en bancos de imágenes y colocadas de cualquier manera sobre una noticia periodística, como cada vez se hace más en la televisión. No hay nada cierto en todo eso. Tal como aquí se hace patente, el desprecio a las referencias es soberano. Las necesidades superiores de la narración, de la dramaturgia y del efecto realista prevalecen sobre la exactitud militar (la clase de tanques, cañones, o aviones que se emplean, por ejemplo).

Cuando la espectacularidad cinematográfica se rige por el rigor de una escritura y el frenesí de mostrar se adapta a la parte de sombra que sacude lo visible, una nueva intensidad atraviesa la escena cinematográfica. *Desert Victory* ilustra esta paradoja. Los efectos más espectaculares son también aquí los más realistas por la simple razón de que *se obtienen de la imposibilidad de filmar*. En el plató hubo que reproducir no solamente los combates y la explosión de los cuerpos, sino también la noche y el peligro; dar con el miedo, la amenaza y la muerte que transmiten la fragilidad, la precariedad de las imágenes de la guerra; recrear el riesgo asumido por los operadores sobre el terreno en el no-riesgo de los plató de Pinewood. No solo hubo que poner de nuevo en escena los figurantes, los decorados o los accesorios, sino también lo invisible. *Se realizó un enorme trabajo de ficción para fabricar una verdad documental más poderosa que los documentos auténticos, los cuales, en resumidas cuentas, eran considerados insuficientes desde el punto de vista del espectáculo*. Fue preciso ensamblar imágenes verdaderas y falsas, construir su secuencia. Se trataba no solo de enmascarar su origen heterogéneo (luces, películas, tratamientos, etc.), sino de organizarlos en una continuidad narrativa y dramática que no presentara fisuras.

Otro detalle: se habrán fijado en que los blindados ingleses se desplazan todos en la misma dirección, de derecha a izquierda de la pantalla. Sin embargo, cuando el material grabado por los diversos equipos llegó a Londres, a los montadores les invadió una gran consternación: los blindados avanzaban en todas las direcciones. En cuanto a los soldados, o iban hacia el frente o le volvían la espalda. ¿Cómo solucionarlo? La respuesta era sencilla: si se invertía la película, todos los tanques avanzarían en la misma dirección, la de la ofensiva.

En cuanto a los planos rodados en plató, su ubicación en el montaje, su relación con los demás planos, su tamaño, la dirección de los movimientos y de las miradas... Todo estaba calculado para ensamblarlos perfectamente con los documentos que procedían del campo de batalla. El *deseo de precisión* más minucioso se reflejaba *en el guión técnico*; el cálculo narrativo, en el montaje, y no, como sucede en las películas de archivo que buscan el rigor, *en la relación de las imágenes con sus referentes*, en el vínculo con las fuentes.

Desert Victory quizá no sea la película más trucada de la historia del cine, pero sin duda es la que presenta los trucajes más logrados y menos identificables. *Una verdad más cierta que la verdad*: esta es la ambición del espectáculo. Ese soldado, ese fusil, ese cadáver, ese viento de arena y su ubicación precisa en el mundo apenas tienen importancia, pues lo que cuen-

ta es el lugar que ocupan en la película. Ninguna realidad se resiste al espectáculo cuando se dirige con semejante energía y determinación: del mismo modo que se dirige una guerra. Entonces, el espectáculo triunfa sobre todos sus referentes. Más aún: los fabrica a su medida. La batalla filmada solo es la verdadera batalla a medias. No importa demasiado. La verdadera batalla se libra en otro lugar: en la puesta en escena de la película, en su montaje, en el asalto a la mismísima realidad mediante la fabricación de un espectáculo si cabe más realista.

Los combates en el plató, los planos trucados de *Desert Victory* dieron la vuelta al mundo, circularon en infinidad de otros montajes de archivos sobre la Segunda Guerra Mundial y figuraron como las auténticas imágenes de la batalla de El Alamein. *El cine fabrica el mundo en un primer momento; luego, lo sustituye.*

La ficción se ha convertido en documento. Es algo que ya había ocurrido con la reconstrucción de la toma del Palacio de Invierno realizada por Eisenstein en *Octubre*, o en *La caída de Berlín* de Mihail Chiaureli, rodada cuatro años después de los hechos y cuyas imágenes circularon como si fueran las de un reportaje de «realismo» garantizado. Todas estas reconstrucciones sirvieron de base documental para numerosas películas de montaje (*films de montage* o *compilation films*).

Deberíamos preguntarnos por este *destino migratorio* de los documentos filmados. En seguida les propondré algunas pistas. Este comercio de imágenes, estas mutaciones o estos abandonos de las referencias nos dicen que *las necesidades o las obligaciones del espectáculo prevalecen sobre las coordenadas documentales del acontecimiento filmado*. El documento puede reconstruirse, inventarse, pasar a la ficción, escenificarse, y la película puede invertirse. No importa: el espectáculo tiene la última palabra, y es su poder lo que valida los elementos documentales, lo que les confiere su *autenticidad*. Es una lección sobre la que cabe meditar.

Asimismo, hay que señalar que esta vez no son los cuerpos filmados los que influyen en la relación grabada, y es normal, puesto que era de noche, estaban lejos, etc. Esta vez lo que influye sobre la cinematografía son las expectativas del espectador, la suposición del deseo de espectáculo, y ello la empuja a renegar de su dimensión ontológica como registro de una inscripción verdadera en las tres unidades: escena, tiempo, situación.

El polo considerado «objetivo» (aunque ya sabemos que es una ilusión) está de hecho instrumentalizado por el polo subjetivo. El espectáculo es más fuerte que la reivindicación de

exactitud vinculada a la grabación mecánica. Si es verdad que el cine altera el mundo, ¿por qué privarse de añadir lo que convenga cuando sea necesario? Estos ejemplos muestran una vez más hasta qué punto *la dimensión documental es contingente*, hasta qué punto se relaciona con el uso que se hace de ella, con los intereses o con los imperativos de lógicas que no son las del archivo como tal.

Dicho de otro modo: todo documento audiovisual debe construirse, deconstruirse, o reconstruirse. Es una obra en proceso. No hay nada dado, no se da más que una huella poco legible o demasiado fácil de reinterpretar, de volver del revés. *El cine hace del mundo un mundo filmado, es decir, ambiguo, reversible, virtualizado, acelerado, aligerado*. Un mundo sometido a los sueños y a los fantasmas de los hombres.

Se daría por tanto una verdad cinematográfica que no tendría más que relaciones accidentales con la verdad histórica. Como no renunciamos de forma espontánea a la versión tranquilizadora de un cine-reflejo-del-mundo, la eventualidad de una divergencia tal nos inquieta.

Lo «verdadero» y lo «falso» del cine no son los de la lógica o de las matemáticas. Estarían más cerca de la música, puesto que para la máquina solo es verdadera la grabación que realiza de una cierta cantidad de tiempo de una presencia dada en una determinada luz. En el cine, esta verdad puede afectar tanto a lo «verdadero» como a lo «falso». Ni más ni menos reversibles o intercambiables que en la experiencia subjetiva, son dos valores que siguen siendo muy relativos y que se sienten naturalmente atraídos por toda clase de artificios (el gran motivo del cine, con la resurrección, que es su versión mayor).

Tales criterios se ven modificados a su vez por corrientes históricas y polaridades sociales, ciertamente, pero en el cine encuentran un terreno de elección, en la medida en que ponen el acento en relaciones, en vínculos, en lugares, más que en cualidades intrínsecas. El lenguaje de la puesta en escena habla de «error o fallo de raccord», es decir, de «discontinuidades» entre planos. Un mal *découpage* (sucesión de planos que recortan una acción, un gesto, una relación), un mal empalme de miradas o de velocidades son más falsos en el cine que un plano trucado, que una escena desternillante o que unos archivos reconstruidos.

¿Habría que insistir en cómo, en todos los casos, *el mundo filmado ha sido fabricado por el cine*, y a veces incluso para el cine? ¿En cómo *los archivos cinematográficos no dan sino fe del estado de*

este mundo filmado, que en sí mismo no es más que el mundo filmable, el que está destinado a convertirse en película... y que cada vez lo es más?

Desde la Segunda Guerra Mundial, el espectáculo fabrica un mundo a su medida, pero también a su imagen y semejanza: a partir de sus imágenes filmadas. Y este mundo espectacular se convierte en una fuente de referencias más real que las demás. Sería el único mundo filmado del que podríamos afirmar con seguridad que «ya estaba ahí»: disponemos de las huellas archivadas.

Más inquietantes todavía son la infidelidad, la ambivalencia (volveremos sobre ella), la *fluctuación intrínseca de toda huella cinematográfica*, tanto documental como de ficción, tanto las que son de archivo como las que no lo son. Es algo que se sabe, pero que no quiere saberse. Es curioso lo que se exige hoy a los archivos fílmicos. Se les pide que proporcionen una prueba irrefutable de la existencia de lo que ha sido, cuando *no pueden contener más huella que la de la conjunción particular que los ha permitido y fabricado*, encuentro circunstancial de un referente y de un proceso de producción, conjunción que vuelve a ponerse en juego en un *segundo encuentro no menos circunstancial*, el de esta huella y de la mirada que se dice capaz de interpretarlo (regreso a la primera vez).

En *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra, 1988), Harun Farocki filma las fotografías aéreas tomadas en 1944 por las cámaras automáticas de los bombarderos americanos que sobrevolaron Silesia. Este es el comentario de Farocki:

Aufklärung es un término de la historia de las ideas. Y también es un término militar: el reconocimiento. El reconocimiento aéreo. En Europa central el cielo normalmente está cubierto. La vista solamente queda despejada unos treinta días al año. El 4 de abril de 1944 no había nubes en el cielo. Los chaparrones previos habían barrido el polvo. Unos aviones americanos habían despegado de Foggia (Italia) y se dirigían hacia objetivos situados en Silesia: fábricas de carburante y de caucho sintético (buna). Al sobrevolar los talleres de las fábricas IG-Farben, un piloto accionó su cámara y tomó una foto del campo de concentración de Auschwitz. Primera imagen de Auschwitz, tomada a siete mil metros de altura. Las imágenes tomadas en abril de 1944 en Silesia llegaron para su análisis y tratamiento a

Medmanham, en Inglaterra. Los intérpretes de las fotografías identificaron una central eléctrica, una fábrica de carburo, una fábrica de buna en construcción y una fábrica para la hidrogenación de carburantes. Como no les habían encargado buscar el campo de Auschwitz, no lo encontraron. [...] No fue hasta 1977 cuando dos empleados de la CIA se dedicaron a buscar en los archivos y analizar las vistas aéreas de Auschwitz. Tuvieron que pasar treinta y tres años para que se inscribieran las palabras «mirador» y «casa del comandante» y «despacho de registro» y «cuartel general» y «administración» y «valla» y «muro de ejecución» y «bloque número 11», y para que el término «cámara de gas» quedara inscrito.

Fábula moderna. Las imágenes y las palabras. Era preciso un cielo despejado, pero con eso no bastaba. Una fotografía, pero con eso no bastaba. Una mirada para leerla, pero con eso tampoco bastaba. Fue necesario que pasaran treinta y tres años desde la culminación del Holocausto para que dos miembros de la CIA (!) se sintieran impelidos a leer lo que no había sido leído, a escribir unas palabras frente a las huellas. Es necesaria una mirada humana para leer la huella registrada por una máquina, pero ni siquiera esa mirada basta.

Decir que las imágenes, sean o no de archivo, pertenecen al campo de la lectura, es decir, al trabajo de interpretación de un espectador, y que esta interpretación es necesariamente coyuntural, tampoco basta. Como destaca Farocki, la imagen fabricada por una máquina automática, es decir, más o menos ajena a la demanda de un sujeto deseante, permanece ilegible, o mejor dicho, *su legibilidad queda limitada a la pre-visión de una orden*, está determinada por la pre-lectura de algo que se espera (los cobertizos de una fábrica en lugar de un campo de concentración).

Se hace necesario un envite, imaginario o no, planteado por unos sujetos y para unos sujetos. Un impulso, una pasión, un movimiento que vuelva a poner estas imágenes en juego, las aventure *entre nosotros*, las haga rodar en nuestros circuitos significantes. En definitiva, hace falta que las imágenes se monten con otras imágenes, con otras asociaciones (Holocausto-Auschwitz, o bien fábrica-campo, trabajo forzado-exterminio, etc.), con palabras, cifras, fechas, con otros signos, otras representaciones, para que la huella, quizás, nos haga una señal.

Que las imágenes *nos identifiquen* primero –¿qué queremos de ellas, de nosotros con ellas?– para que así, a nuestra vez, nosotros podamos identificarlas. Presas fáciles, sí, pero que no

se dejan domesticar fácilmente. La situación, y más incluso el acontecimiento, *el hecho*, como subraya Jean-François Chevrier, pueden originar el documento. Pero esta huella no puede sino revelarse como documental a posteriori, años después. La huella está ahí, pero lo que en ella podría documentar permanece oculto, enterrado, escondido.

Está el ejemplo de las fotografías aéreas de Auschwitz, pero también está el ejemplo de las imágenes tomadas en el momento de la liberación del campo de Bergen-Belsen. Estas imágenes se montaron con el título de *Memory of the Camps*. La película tenía que estar lista en 1946, justo después de la victoria. Debía mostrar a los espectadores alemanes primero, y luego a los de los demás países europeos, la dimensión y el horror de los crímenes en masa de los nazis. Pero justo tras el final de la Segunda Guerra Mundial empieza la Guerra Fría. Se perfila otro enemigo. La película se queda en los cajones del ejército británico. Los documentos edificantes duermen como la bella durmiente.

Cuarenta años más tarde, en 1985, la película resucita y se reconstruye su montaje. Falta sonido, así como el fin de Auschwitz filmado por los soviéticos, pero la película, comentada por Trevor Howard, se emite en el programa *Front Line* de la cadena pública americana PBS.

Así pues, el 15 de abril de 1945 los soldados británicos liberan el campo de Bergen-Belsen. Se decía que este campo era «de tránsito», pero también se lo calificó de «campo de la muerte»: en él se concentraban grupos de prisioneros y prisioneras extremadamente diversos, algunos de ellos llegados hacía mucho tiempo, y otros más recientes, con distintos grados de debilidad y delgadez. Los cadáveres están por todas partes, decenas de millares de cadáveres en medio de los supervivientes.¹ El 15 de abril de 1945, el control del campo pasa a manos de los soldados británicos. Durante el proceso contra los SS responsables del campo que se celebrará ante un tribunal militar de Luneburgo, Glyn Hughes, oficial británico del servicio de sanidad, detalla sus primeras impresiones:

El estado del campo era realmente indescriptible. Ninguna explicación, ninguna fotografía habría permitido hacerse una idea de la visión de horror del espacio que ocupaba el campo; y las imágenes horribles en el interior de las barracas eran todavía más atroces. En numerosos lugares del campo se apilaban los cadáveres, en montones más o menos altos. [...] Cadáveres humanos se pudrían por todas partes en el campo. Los fosos de las alcantarillas estaban llenos de cadáveres, y en las ba-

rracas también yacían innumerables muertos, a veces entre los vivos, sobre un mismo catre. [...] Esta era la impresión general.

Americanos, británicos, soviéticos, todos hacen que los fotógrafos y las cámaras acompañen a sus tropas. Los liberadores de Bergen-Belsen entran con uno de los grandes fotógrafos ingleses, George Rodger, encargado de cubrir el evento. A su llegada a Bergen-Belsen escribió lo siguiente:

Hice las primeras fotografías y vi a un montón de gente tendida bajo los árboles, bajo los pinos, y creía que dormían, envueltos en mantas. Tuve la impresión de que era una escena bonita, tranquila. Tomé fotografías, conservo una. Fue la primera que hice allí, es mi primera toma del interior del campo, mi primera impresión. Pero en seguida, cuando me sumergí entre ellos, me di cuenta de que no dormían en absoluto, sino que estaban muertos. Bajo los pinos, los muertos cubrían el suelo, no dos ni tres, ni a docenas, sino a miles. Era terrorífico. Los niños apoyaban su cabeza contra los cadáveres hediondos de sus madres. Ya no les quedaban ni fuerzas para llorar.

Es un relato turbador. ¿Qué nos dice? Que hay una *ambigüedad fundamental en la mirada humana*. Y, por consiguiente, en el documento fotográfico que es su testimonio. Tendidos bajo los árboles, estos durmientes no duermen, están muertos. Para el fotógrafo, para la misma fotografía, el hombre que duerme es semejante al muerto.

¿Cómo acabar con esta ambigüedad? Está claro que el cine da una primera respuesta relacionada con la duración, aunque la película de Andy Warhol, *Sleep* (1963), creo que dura unas seis horas. Pero en una fotografía no se mueve nadie, mientras que en una secuencia filmada, uno u otro, si está vivo, puede manifestarlo moviéndose.

Pero, de pronto, aunque se hacía menos fácil confundir a los vivos y los muertos, surgía otro problema: *cómo hacer creer en este horror*, un horror más allá de lo verosímil, de lo creíble. La cuestión se convertía en la de la disposición del espectador a creerse lo increíble, lo nuevo, lo inédito, lo sin par.

Existía un conjunto de documentos abrumadores: solo faltaba que se los creyeran, que no pensarán que estas imágenes podían haber sido trucadas. Ya se conoce la frase: «¡No doy

crédito a mis ojos!» Ya se sabe que la cuestión de ver y la de creer están íntimamente ligadas desde hace mucho tiempo. Primero fueron Edipo y Tiresias, y luego santo Tomás y las pruebas mediante lo visible. Es una larga historia en Occidente. Siempre se duda de la autenticidad de las imágenes. Es lógico, puesto que, por más «realistas» que pretendan ser, *todas las imágenes son artificiales*. Se sabe que el productor y coordinador de la *Memory of the Camps*, Sidney Bernstein, era amigo de Alfred Hitchcock. Le pide consejo. ¿Cómo evitar el riesgo de que les acusen de engaño? ¿Cómo convertir el documento en algo irrefutable? Me parece que esta preocupación constituye por sí sola una prueba de la *fragilidad documental* de la toma cinematográfica. El simple hecho de que la pregunta pueda plantearse es indicador de la *duplicidad intrínseca* de la imagen cinematográfica.

La verdadera inscripción, en definitiva, tiene que comprobarse mediante un dispositivo de puesta en escena, tiene que reinscribirse como tal para ser creída. Se hace necesaria una *mise en abyme* para afirmar la veracidad de la película como película. Es lo que ocurre en *Memory of the Camps*. Para empezar, tres personajes, un oficial nazi, un soldado inglés y un sacerdote inglés, de pie ante un micrófono filmado en el campo, dicen dónde se encuentran, qué hora es; son testigos, como en los bancos de un tribunal. A sus espaldas, el decorado del campo también testifica la *inscripción verdadera* de la escena: lugar, hora, situación, cuerpo y palabra atestiguan *la huella documental del acontecimiento*. Pero ¿basta con esto para suscitar convicción en el espectador? ¿Cómo superar a la vez el rechazo a creer y el rechazo a ver tanto horror?

Hitchcock propone sacar partido de la puesta en escena macabra que los aliados vencedores imponían a los alemanes vencidos: los habitantes de las poblaciones vecinas a los campos, forzosamente cómplices del hecho, fueron obligados por la fuerza de las bayonetas a presenciar el transporte de los cadáveres y su entierro. El director británico propone no solo filmar a estos espectadores obligados a mirar, a abrir los ojos ante eso que decían no haber visto, sino a *unir* mediante una figura cinematográfica particular, la *panorámica*, a espectadores y actores, esos SS obligados a transportar los cadáveres de sus víctimas, y las fosas a las que son arrojados los cadáveres.

Unir la mirada y lo que se mira: eso hace un documento. Llevar el espectador al plano. Revelar una *homología de los lugares* entre los espectadores dentro de la película y los espectadores de la película, con el matiz de que a los primeros se los obliga a la fuerza, mientras que los se-

gundos consenten más o menos libremente a la obligación de movilizar su mirada, y este consentimiento es también una afirmación subjetiva de por sí.

Les propongo que veamos algunos fragmentos de *Memory of the Camps*. Verán que aquí la cuestión de la creencia está fuertemente unida a la del horror. Verán que el lugar que el espectador ocupa en la película, en la medida en que resulta un lugar difícil, tiene cierta relación con el lugar que ocupa el espectador de la película, también muy difícil. Globalmente, lo que nos enseña el cine tras la Segunda Guerra Mundial y la Shoah es que el lugar del espectador, en general, se hace problemático. El neorrealismo y Rossellini, a su manera, son testimonios de este deslizamiento. El espectáculo ya no es inocente, ni tampoco el espectador. No solo el documento audiovisual o cinematográfico se ha convertido en sospechoso, ha entrado en la era del recelo, sino que además ya se plantea la cuestión de la obscenidad del mostrar, de un escándalo vinculado a lo visible en tanto que tal. Las recientes polémicas en torno a las «imágenes» de la Shoah así lo demuestran.

De este modo, me pregunté si era legítimo proponerles ver algunos fragmentos de esta película. Estos de aquí. Mi respuesta fue que sí, que era necesario no solo para apoyar mis argumentos, sino también, y en primer lugar, para hacernos sentir hasta qué punto, después de la Shoah, la cuestión de la mirada no ha vuelto a ser nunca más indiferente. Es lo que decía también Farocki. En el registro de lo visible ya no hay ningún documento que pueda dejar de lado la cuestión del lugar del espectador.

Y para concluir, algunas observaciones. Cuando filmaron el transporte a brazo y el enterramiento con excavadoras de los cadáveres acumulados por decenas de millares en Bergen-Belsen, los cámaras ingleses *no sabían quiénes eran esos muertos*. El mismo campo, como he dicho, era un lugar de paso y de selección y, cuando entraron los ingleses, se encontraron con prisioneros de toda clase. Del mismo modo, cuando ensamblaron estas imágenes, los montadores no sabían quiénes eran los muertos.

La cuestión del exterminio de los judíos en Europa no había aparecido todavía en toda su terrible dimensión. La película de Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (Noche y niebla, 1954), cita a los judíos en la misma calidad que los demás deportados como víctimas de los campos nazis. Y es que *la conciencia de la aplicación de la solución final* se impuso muy lentamente entre historiadores, medios de comunicación y filósofos.

Resulta, por tanto, que el cine filmó a millares de cuerpos sin nombre y sin origen. Y no fue hasta cuarenta años más tarde cuando los productores del programa *Front Line* repararon en lo no dicho en la narración de Trevor Howard, quien, esta vez sí, comenta que los muertos eran principalmente judíos.

En Bergen-Belsen se filmó sin saber y sin comprender la dimensión misma del acontecimiento filmado: la Shoah. No se sabía, ni tampoco quería saberse demasiado, lo que había ocurrido con los judíos en los campos. Los operadores, los montadores de *Memory of the Camps* filmaron y montaron sin ser conscientes de todo el alcance de los elementos que fabricaban. Filmar sin saber, filmar sin comprender. Filmar para ver, pero más tarde, a posteriori, una vez la historia ha acontecido. Hay una necesidad apremiante de filmar, incluso si no se sabe el sentido que esto pueda tener. Filmar para restablecer un sentido todavía no dado, que aún no es posible, pero que ya está inscrito, sin que se sepa, en lo que está filmado. Como si hubiera un diálogo directo entre el acontecimiento y la película. Como si este diálogo se anticipase al trabajo de los historiadores.

El desasosiego sentido y reconocido por los realizadores de la película es una prueba de esta opacidad todavía no esclarecida y sin embargo filmada, como si contuviera la promesa de un sentido. La película encierra un sentido todavía no desvelado. *El documento está como en depósito* en el mundo filmado. Espera que una mirada lo revele, lo releve, le otorgue su lugar como documental.

En esta charla quería desarrollar algunas de las aporías o de las contradicciones que afectan a la dimensión documental desde el momento en que se convierte en presa de la cinematografía. Las imágenes y los sonidos dicen más *de la realidad de la puesta en imágenes* y en sonidos que del acontecimiento o del propio hecho que ha sido filmado. *El documento cinematográfico es autorreflexivo. Habla de un espectáculo a un espectador.* Lo que el cine pone en práctica y nos hace descubrir al mismo tiempo es la fragilidad del referente cuando queda atrapado en el juego de la película.

1. Para la mayoría de las informaciones citadas en esta intervención, tuve acceso a las siguientes fuentes: Mémorial de la Shoah; Mémoire juive et éducation;

Encyclopédie multimédia de la Shoah; United States Memorial Museum; Centre Régional Résistance et Liberté y el Centro de documentación de Bergen-Belsen.