



CENTRO INTERDISCIPLINAR DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES
DIRECCIÓN
Av. Universidad 1001, Chamilpa, Cuernavaca, Morelos, C.P. 62209,
Tel. (777) 329 7000 ext. 7082

Cuernavaca Mor a 06 de mayo de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura de la Facultad de Artes
UAEM

Por medio de la presente le informo que evalué la tesis de maestría titulada *La historia como montaje. La potencia de las imágenes y su crítica a la modernidad técnica* que presenta Roberto Barajas Chávez para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura.

La tesis es un estudio interdisciplinario sobre el concepto de montaje, su relación con la historia y el arte, en particular sobre los procedimientos técnicos del cine. El autor aborda dos teorías críticas en materia de filosofía de la historia y plantea su relación con el cine. La capacidad del cine para recibir las categorías de la historia es examinada. La intención es también analizar secuencias de escenas que dan a pensar uno de los conceptos centrales de la teoría de Georges Didi-Huberman: el anacronismo.

Por tal motivo he decidido dar mi voto aprobatorio. La tesis reúne las características de una tesis de maestría, además de que su escritura es amena y bien informada. Sin más por el momento y en espera de contar con su apoyo para conformar el comité ante el cual el alumno defenderá su trabajo, quedo ante Usted

ATENTAMENTE
"POR UNA HUMANIDAD CULTA"

DR. ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS
Miembro del Núcleo Académico Básico de MEAL



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

FACULTAD
DE ARTES

meal
maestría
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos, 20 de junio de 2019.

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Presente

Por este medio le informo que evalué la tesis de maestría que presenta **Roberto Barajas Chavez** titulada **LA HISTORIA COMO MONTAJE. LA POTENCIA DE LAS IMÁGENES Y SU CRÍTICA A LA MODERNIDAD TÉCNICA** para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma. Fundamento mi decisión en lo siguiente:

Trata con detalle el concepto de historia desde diferentes enfoques filosóficos de Nietzsche, Benjamin, Ranciere, Didi-Uberman principalmente. En el primer capítulo, presente la relación del hombre con la historia a partir de Nietzsche y de Benjamin. En el segundo presenta de los discursos a los que los guiones cinematográficos -centrados en la literalidad de su forma- siguiendo a Rancière de dos movimientos renovadores del lenguaje cinematográfico para abordar y mirar la historia el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague*. En el tercero explora el antimontaje propuesto por cineastas como Godard y sus estrategias narrativas que potencian las imágenes mediante la edición y el montaje cinematográfico, En el cuarto capítulo plantea un estudio análogo al cine con la práctica museográfica, desde la crítica que realiza el filósofo Didi-Huberman; hace una descripción de las exposiciones ha curado, como nuevo ordenamiento y montaje de las narrativas históricas que produce el arte en sus diferentes disciplinas y momentos de la historia.

De esta manera, doy mi voto aprobatorio al trabajo de investigación de para que Roberto Barajas Chávez continúe el proceso de titulación, en conformidad de que cumplió con las observaciones señaladas.

Atentamente.

Dra. Lydia Elizalde y Valdés
PITC de la Facultad de Artes

NAB de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Secretaría Académica

Posgrado

FACULTAD
DE ARTES

meal
maestría
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos, a 10 de agosto de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le informo que después de leer y evaluar la tesis de Roberto Barajas Chávez, titulada *La historia como montaje. La potencia de las imágenes y su crítica a la modernidad técnica*, para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura, doy mi voto aprobatorio.

Fundamento lo anterior en los siguientes puntos:

La tesis presentada es una incisiva y original reflexión que permite apreciar la relación entre el relato y el montaje cinematográfico como dos metodologías narrativas del poder. Ambas se establecen como un discurso crítico ante la historia como institución y son un intento, si no el único, en donde se cuestiona lo que se ha tomado como verdadero y fundamento del acontecer histórico

Roberto Barajas Chávez revisa el concepto de historiar y narrar a partir de las ideas de Nietzsche y Walter Benjamin para abordar el papel de la narración en tiempos de la reproductividad mecánica y visual contemporánea. Es a partir de estos conceptos críticos frente a la historia oficial y el modo de contarla.

Es el arte y su propia narración que establecen un nuevo discurso sobre lo histórico. La imagen tiene el poder de desencadenar una reflexión sobre su historia al ser confrontadas con otras imágenes. Por lo que Barajas Chávez establece un paralelismo entre el montaje cinematográfico y museográfico como detonador de nuevos discursos.

Para comprobarlo, la tesis recoge las teorías de Didi-Huberman, basadas en ley *Atlas mnemosyne* de Aby Warburg con el fin de analizar la naturaleza y efecto de las imágenes en una estética de las formas, "de repartir y comprender lo sensible" dentro de una política de las formas propuestas como narrativa.

A partir de estos conceptos, el estudio se enfoca en analizar el impacto que ha tenido en esta crítica narrativa del poder, las obras de los cineastas que pertenecieron a la *Nouvelle vague* francesa y al neorrealismo italiano del siglo pasado.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Secretaría Académica

Posgrado

F FACULTAD
DE ARTES

meal maestría
estudios de arte y literatura

La narrativa, en cualquiera de sus formas, se ve enriquecida por el cambio de dispositivo que ofreció el cine y, concretamente el montaje, como un nuevo instrumento narrativo estableciendo un nuevo paradigma de lo que se había entendido como narración, al convertirse en una búsqueda de la certeza en la historia.

Sobresale la comparación de la práctica de montaje como un nuevo dispositivo en la narración. Ya sea en la exposición *Sublevaciones* de Didi-Huberman o de la película *la Historia del cine* de Godard estamos frente a una nueva narrativa y en el uso del anacronismo como posibilidad y mutación de lo que podemos percibir a través de la crítica de la imagen.

La tesis es una reflexión rigurosa y original sobre la relación entre el discurso visual y nuevas formas de narración, entre imagen y texto, en un enfoque interdisciplinario que permite ampliar este tipo de estudios entre arte y literatura.

Atentamente

Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Maestría en Estudios en Arte y Literatura



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Secretaría Académica

FACULTAD
DE ARTES

meal
maestría
estudios de arte y literatura

Posgrado

Cuernavaca, Morelos, a 12 de agosto de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
UAEM

Estimada Angélica:

Tengo el gusto de entregar por este medio mis comentarios al trabajo *"La historia como montaje. La potencia de las imágenes y su crítica a la modernidad técnica"*, presentado por el estudiante **Roberto Barajas Chávez** para optar por el título de maestro en Estudios de Arte y Literatura.

- 1) El autor analiza problemas relacionados con el concepto de historia y con la utilización de cierto tipo de imágenes, encarnadas en obras cinematográficas y en curadurías para museos, como sustrato de discursos históricos. El análisis realizado es pertinente y profundo, y expresa una postura personal original.
- 2) El trabajo es una buena muestra de los estudios interdisciplinarios que se estimulan en el programa, al poner en contacto aspectos de obras filosóficas (Friedrich Nietzsche, Walter Benjamín, principalmente) con reflexiones derivadas de propuestas curatoriales (Georges Didi-Huberman) y artísticas (Jean-Luc Godard y otros cineastas de la nueva ola francesa, así como creadores plásticos contemporáneos).
- 3) La organización en capítulos y subcapítulos es adecuada y el aparato académico se utiliza de manera correcta, de acuerdo con los usos de la maestría.

Por estas razones me complace informar que doy mi **voto aprobatorio** para que se realice el examen profesional.

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Profesor-investigador de la Facultad de Artes, UAEM

Cuernavaca Morelos a 26 de agosto de 2019

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Facultad de Artes
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
Dra. Angélica Tornero Salinas

Por este medio otorgo mi voto aprobatorio al alumno Roberto Barajas Chávez de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura, quien presenta la tesis titulada: "La historia como montaje. La potencia de las imágenes y su crítica a la modernidad técnica"; dirigida por el Dr. Armando Villegas Contreras. En virtud de que la tesis expone de modo adecuado el pensamiento de los diversos autores usados para el desarrollo de la misma y logra la actualización de algunos problemas modernos. Sirva la presente para los fines que al interesado convengan.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente



Dra. Elizabeth Valencia Chávez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



La historia como montaje

La potencia de las imágenes y su crítica a la modernidad técnica

TESIS

para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Roberto Barajas Chávez

Director de tesis

Dr. Armando Villegas Contreras

Cuernavaca, Morelos, a 7 de junio de 2019

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



ÍNDICE

Introducción..... 5

Capítulo I

**De la relación del hombre con la historia. Un comentario a propósito de la segunda
intempestiva de Nietzsche y sobre el concepto de historia en Benjamin**

1.- Frente a una historia monumental o anticuaría; la crítica..... 8

**2.- El ocaso de una modernidad fatigada.....
14**

**3.- El cambio de dispositivo. La técnica como nueva imagen de lo moderno.....
18**

**4.- El problema de la verdad como búsqueda de certeza en la historia.....
22**

5.- El anacronismo como posibilidad y mutación epistemológica..... 28

Capítulo II

Una modernidad de medio siglo y la potencia de las imágenes en el arte

1.- Dos formas de contar la historia desde el cine:

a) El neorrealismo italiano..... 37

b) La *Nouvelle Vague*.....
41

c) Las imágenes en la posguerra y la modernidad cinematográfica..... 50

2.-Edición y montaje cinematográfico. Las imágenes y sus otras narrativas.....
65

3.- La persistencia de Godard. Las posibilidades del cine hoy.....
78

4.- Sublevación y montaje museográfico. Didi-Huberman en dos exposiciones..... 90

Conclusiones. La historia como collage de heterogeneidades dialécticas.....

114

Bibliografía.....

123

Introducción

La historia es el relato de la anterioridad, ciencia que estudia el pasado -desde el presente- en función de emitir una explicación sobre los acontecimientos, vestigios objetuales o documentales que definen a una cultura, un Estado, una sociedad, una raza, el orden narrativo y cronológico del mundo, entre los discursos que emite. Como ciencia creadora de relatos, la historia organiza sus narrativas con el fin de ofrecer, de la manera más clara posible, argumentos que ayuden a explicar la actualidad como efecto de una serie de causas y consecuencias que, al integrarlas en una continuidad compuesta de segmentos, conforman los discursos oficiales de la historia de manera general como una objetividad comprensible en el tiempo. Esta historia está compuesta por historias individuales que son sometidas a revisión y procesos de legitimación para obtener un dictamen que las instituya como evidencias de certeza. La historia se concibe ordenada, ese el objetivo que persigue el historiador para su mejor comprensión entre la política, el arte y la filosofía, por mencionar algunas disciplinas dedicadas a su estudio. La historia recurre a estas prácticas buscando

corroborar teorías sobre cómo sucedieron los acontecimientos pasados y cómo se define a partir de ellos nuestro presente; el historiador crea metodologías narrativas para establecer una lógica que ofrezca sentido a cada uno de los momentos canalizados como parte de la historia que busca oficializar. Los discursos rendidos para y sobre la historia son siempre discursos de poder, pero en la osadía de plantearnos un acomodo distinto de esas memorias generalizadas, integrando otras que no existen en las narrativas establecidas por el órgano regulador que las instituye, la historia se nos presenta de manera distinta y nos habla de la infinidad de formas que puede ser contada como una crítica a su propia pretensión de oficializarla.

El presente trabajo habla de esas otras formas de contarnos la(s) historia(s) y cómo esa tendencia a complejizar la historia oficial, denota, al mismo tiempo, nuevos objetos de estudio sobre ésta. Este proyecto de investigación pretende hacer un cruce epistemológico a los mecanismos de estudio de la ciencia del pasado como elemento fundacional de nuevos discursos en el arte mediante nuevas formas de discutir la historia, desde una política de los acontecimientos y de las imágenes que la representan fuera de sus narrativas oficiales.

En el capítulo I ofrezco un panorama histórico sobre el final del siglo XIX desde la postura intempestiva de un joven Nietzsche sobre las formas en que el hombre se relaciona con la historia y las primeras décadas del siglo XX introducidas a partir del pensamiento de Benjamin, la perspectiva técnica de la imagen y sus repercusiones en la historicidad; a ambos autores los tomo de guía para introducir una postura crítica al concepto de historia en la modernidad técnica de mediados de siglo, su influencia en el arte de la época, nuevas políticas de la imagen que surgen con la invención del cine y la potencia de las imágenes que éste produce.

En el capítulo II me centro en el estudio de dos movimientos cinematográficos que aportarían nuevas formas de abordar y mirar la historia desde la posguerra en 1945; ubicando al Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* como movimientos renovadores del lenguaje cinematográfico, revolucionando la forma de entender las imágenes con las que el cine articulaba sus historias. Estos movimientos artísticos proponen, en su esencia creativa, las imágenes de los vencidos en la Segunda Guerra mundial, -“los sin nombre” diría Benjamín, -el pueblo en ruinas-, y una especie de antimontaje propuesto por los jóvenes franceses de la *Nouvelle Vague* para exponer la importancia de las imágenes extraídas de su contexto narrativo tradicional planteando una disputa sobre la narrativa de la historia contada de manera lineal, la potencia de esas imágenes contempladas de manera autónoma y fuera de los discursos a los que los guiones cinematográficos -centrados en la literariedad de su forma- terminaban sometiéndolas, siguiendo en esta crítica a Rancière y la deuda que dice tener el cine con la historia de su siglo en el texto *La fábula cinematográfica*.

Finalmente y luego de explorar el antimontaje propuesto por cineastas como Godard y sus estrategias narrativas para exaltar la potencia de las imágenes mediante la edición y un montaje cinematográfico que prioriza con eficacia el efecto de inaugurar nuevas narrativas históricas con las imágenes que filma, planteo un estudio análogo al cine con la práctica museográfica; práctica anacrónica de acontecimientos históricos que realiza el filósofo francés Georges Didi-Huberman, quien a partir de dos exposiciones curadas por él, inserta nuevas lecturas a momentos específicos de la historia y que el arte los ha inscrito como la historia de los levantamientos sociales en masa o la historia de las sublevaciones como gesto al deseo de libertad. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* es la primera de estas muestras, exposición colectiva curada para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

en el año 2010 -inspirada en el trabajo de Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*-, y *Sublevaciones*, colectiva montada en el MUAC de la UNAM en 2018, muestra itinerante y reeditada en cada país que se presenta. Estos son los proyectos sobre los que discuto el reparto de lo sensible entre estética y política con un estudio que comienza con una crítica a los discursos oficiales de la historia, pasando por la modernidad técnica del cine a mediados del siglo XX y las narrativas que éste es capaz de producir con sus imágenes y técnicas de edición, concluyendo con un análisis de la imagen en el arte como otra forma de presentar, análoga al cine, los discursos de la historia a partir de las imágenes y la potencia que producen en su montaje museográfico.

Capítulo I

De la relación del hombre con la historia. Un comentario a propósito de la segunda intempestiva de Nietzsche y sobre el concepto de historia en Benjamin

1.- Frente a una historia monumental o anticuaría; la crítica

En 1874 Nietzsche escribe la Segunda consideración intempestiva titulada: *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, en ella el filósofo alemán se refiere a los tres aspectos en que la historia pertenece al ser vivo persiguiendo su objetivo de preservar y venerar lo que ha hecho, siendo entre la historia monumental y anticuaría, la historia crítica la que mayormente aporta un discurso de confrontación hacia sí, estableciendo puntos de crítica a una modernidad de finales del siglo XIX y que fundaría, para el filólogo, los cimientos más importantes de su también crítica a la historia de la metafísica y su legado

por una estética como ontología; tesis fundamentales para el quehacer filosófico del siglo XX.

En esta intempestiva, Nietzsche habla de la historia acentuando la importancia de que ésta sea subordinada a partir de su utilidad para la vida, agregando con esto, un discurso crítico que advierte la tendencia desafortunada de un predominio excesivo de historia, donde tal degeneración de la vida a causa de este exceso, viene acompañada del declive de la historia misma. De ahí el imperativo nietzscheano de que la historia no se imponga como ciencia y sí como subordinada a la vida, debido a que la historia no cuenta con la rigidez de una ciencia exacta por el nivel de crítica al que siempre está expuesta. Es aquí donde los argumentos iniciales de la Segunda intempestiva adquieren mayor sentido; cuando Nietzsche nos habla del hombre que en estas circunstancias puede vivir en el modo histórico con este exceso desbordado de memoria monumental o anticuaria y el hombre inmerso en el modo no-histórico con el olvido como categoría crítica de la historia para la vida, problema que refleja el malestar del autor, reconociendo en este conflicto la naturaleza del espíritu del hombre moderno.

Es un verdadero prodigio: el instante, de repente está aquí, de repente desaparece. Surgió de la nada y en la nada se desvanece. Retorna, sin embargo, como fantasma, para perturbar la paz de un momento posterior. Continuamente se desprende una página del libro del tiempo, cae, se va lejos flotando, retorna imprevistamente y se posa en el regazo del hombre. (Nietzsche 13-14)

Con este fragmento Nietzsche refiere la envidia que llega a tener el hombre por el animal al vivir de modo no-histórico y contar con el privilegio del olvido instantáneo en cada acción que ejecuta, mientras el hombre suele cargar consigo las cadenas del pasado, y no importa cuánto pueda correr ni cuántas veces intente huir de éste, sus cadenas siempre corren detrás de él por vivir de modo histórico y no aprender a olvidar. Tal importancia tiene para nuestro autor el olvido para vivir de forma no-histórica, que pone en la balanza la máxima de la felicidad sólo en el caso de que el hombre aprenda a olvidar el pasado como consigna para alcanzarla y con ello hacer feliz a los demás como estricta regla para la vida (28).

Tal precisión pareciera incluir una serie de riesgos y problemas al definir la importancia de la memoria, en el caso concreto de sugerir un modo no-histórico en el hombre, invalidando así la importancia de lo que tiene detrás, pero este problema no culmina de manera aporética como podría parecer. Existe una contraposición entre la vida y la sabiduría que Nietzsche explica para entender por qué es tan necesario el olvido, pero con esto no quiere decir que debemos ignorar u olvidar por completo el pasado. Para el filólogo alemán la valoración hacia lo histórico tenía que ver con una especie de prejuicio occidental cuando el hombre, en su hastío por reiterar el pasado como espectáculo con la esperanza fundamental de un progreso entendido sólo a partir de alabar el pasado, no considera la necesidad del modo no-histórico en su percepción y juicio, cuando, para Nietzsche, era de vital importancia considerar como necesarios el modo histórico y el no-histórico por la salud de los individuos, de los pueblos y las culturas (19).

Cuando se es capaz de usar el pasado en beneficio de la vida, no sólo como elemento acumulado de conocimiento, y estos acontecimientos pasados sirven para transformar el presente -y no sólo como memoria alabadora de la anterioridad para sentir orgullo y

fortaleza encausada por el pasado-, cuando la historia omite su alusión como ciencia pura, soberana, dominante, y cuando, con saludable posición, la historia sirve a un poder no-histórico en servicio a la vida, entonces el predominio excesivo de la historia que pone en riesgo a la historia misma advierte su sentido por el bien de un futuro no previsto a partir del estigma de poder y se muestra como una historia pertinente a favor de la propia vida.

De la tesis donde el exceso de historia daña la vida, el filósofo alemán prevé los tres aspectos antes citados en que la historia pertenece al ser vivo, y en la medida en que es un ser activo que persigue un objetivo, se considera una historia monumental; en la medida en que preserva y venera su pasado, se considera una historia anticuaría; y en la medida en que sufre y tiene la necesidad de liberación, dice Nietzsche, se le considera una historia crítica.

“... aquello que una vez sirvió para ensanchar y llenar del más esbelto sentido el concepto de «hombre» debe persistir eternamente para este propósito” (30). Este es el modelo de la historia monumental que Nietzsche reprueba, el de la contemplación de épocas pasadas llenas de orgullo y que los protagonistas de la historia actual ponen en lo más alto como reflejo de un pretérito entusiasta moldeado para asegurarles un bienestar resguardado por la distancia del pasado:

... y el más bello fruto de esa planta amarga les parece ser la conciencia de que otros han transitado la vida con orgullo y furor, otros con profundidad en sus

sentidos y otros con respeto y veneración ante las tradiciones, dejando todos la misma enseñanza de que vive mejor aquel que desdeña la existencia (32).

Porque a decir de nuestro crítico, este modelo de monumentalidad encierra en sí mismo una doble consideración en la cual se detecta el desprecio a los grandes y poderosos de su tiempo por la admiración invaluable de los grandes y poderosos de épocas pasadas. Conscientes o no de esta revelación, insiste Nietzsche, su destino se escribe desde este lamentable modelo de historicidad; “dejad a los muertos que entierren a los vivos” (39) y con ello el valor a la existencia, al presente y a la historia misma en su objetivo prioritario de utilidad a favor de la vida.

Pero en la historia existe también un segundo modelo de abstracción, si continuamos con el esquema desalentador de nuestro filósofo. En este segundo modelo, la historia pertenece a quienes preservar el pasado con amor y lealtad, siendo el más grande objetivo para el tipo de historia anticuaria. Su mayor placer y fortaleza se encuentra no en su mirada a un futuro incierto desde la fugaz actualidad, sino en el tiempo que éste se permite para voltear atrás y hallar en el patrimonio ancestral, en las antiguas victorias, el orgullo que habrán de ofrecerle seguridad y un objetivo de vida a partir de preservar con veneración a sus ídolos del pasado. Con su frase; “Es que ella sólo entiende la preservación de la vida, no de su creación” (46), Nietzsche habla de aquel ser dotado de un exceso de memoria, incapaz de articular pensamiento alguno, ese memorioso de Borges que con toda seguridad habrá sido pensado desde la tesis nietzscheana en su crítica a la historia.

Es así que la historia anticuaria obstruye la firme decisión por lo nuevo, de esa forma paraliza al hombre de acción que, como tal, violará siempre y deberá violar toda clase de tradiciones. Ante este trasfondo, el hecho de que una cosa haya envejecido genera la exigencia de que deberá ser inmortal. Si uno toma en consideración todo lo que tal antigüedad -una costumbre ancestral, una creencia religiosa, un privilegio político hereditario- ha acumulado en el transcurso de su existencia, lo cual se plasma en la exuberante *pietas* y veneración que ejercen tanto individuos como generaciones, muestra soberbia y hasta vil el hecho de sustituir tal antigüedad por algo nuevo y contraponer, a tal acumulación numérica de expresiones tradicionales y de veneración lo venidero y lo presente (46).

Junto a los dos anteriores, Nietzsche contrapone en su esquema de estudio el modo de historia crítica. Es bajo este modelo que el hombre cuestiona su pasado y lo condena, según lo dicte el interrogatorio minucioso de su acontecer desde el pasado para la vida actual.

Todo pasado merece ser condenado, pues tal es la naturaleza de la condición humana: siempre han imperado en ella la violencia y debilidad. No es la justicia la que ejerce su juicio aquí, ni mucho menos es la clemencia la que pronuncia el fallo: es la vida misma, esa potencia oscura e impulsiva, insaciablemente anhelosa de sí misma. Su veredicto es siempre impiadoso, siempre injusto, porque nunca brota de la fuente pura del conocimiento (47-48).

Peligroso, define Nietzsche, resulta la labor subversiva de sentenciar una fuerte crítica al pasado con fines de utilidad para la vida, peligroso no sólo para los hombres sino también para las épocas que sirven así a la vida y peligroso para la vida misma, porque al ser resultado de generaciones pasadas, somos también herederos de sus aberraciones, de sus pasiones, errores y también de sus delitos. Sin embargo, existe, a decir de nuestro autor, un consuelo para aquellos que osan servir en el modo de la historia crítica porque existe en ellos la conciencia de que esta primera naturaleza fue una vez segunda naturaleza y que toda segunda naturaleza, cuando triunfa, se convierte, a su vez, en primera naturaleza. Una posición que representa no una complejidad entre verdades aceptadas y rechazadas sino los resultados de un consenso riguroso, crítico, desde el cual las necesidades de cualquier pueblo exigen un cierto conocimiento del pasado, pero no a la manera del pensador como espectador de la vida ni del pensador que acumula una serie de conocimientos bastos como si ese fuera el objetivo final, sino el pensador que se enfoca en una crítica que sirva para la vida, un conocimiento que propicie pensar el futuro sin que este pasado halagador sirva para cortar las raíces aún sin fecundar, de un tiempo por venir con fuerza y preparado para conquistar un presente que aquel pasado tampoco debilite ni exceda su posición de preservar y añorar, sino dispuesto a discutir con su tiempo.

2.- El ocaso de una modernidad fatigada

En 1942, -a dos años de la muerte de su autor, producto del suicidio por la persecución del nacionalsocialismo-, se publica en Los Ángeles la *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* de Walter Benjamin a modo de borrador y entendida como una serie de escritos que el autor realizaría entre 1939 y 1940, en medio de su persecución, incluyendo las ideas que le habrían acompañado los últimos veinte años de su vida, a decir de la introducción de

Bolívar Echeverría en la edición y traducción al español de esta obra del filósofo alemán. *Sobre el concepto de historia*, como suele traducirse también la tesis, plantea los fundamentos teóricos para una crítica de la génesis de la sociedad moderna. Como muestra de su interés, contamos también con su obra *Los pasajes de París* con textos dedicados a la ciudad a la que distingue como Capital del siglo XIX. Esta obra, inconclusa y también en formato de fragmentos y reflexiones, retoma a la ciudad europea como modelo de modernidad y sujeto-objeto de estudio útil para proponer un nuevo relato histórico materialista de la cultura.

Inmerso entre el desánimo de los antifascistas provocado por el Tratado de Munich (1938), que buscaba formas entre gobiernos occidentales para defender la democracia del totalitarismo impuesto por el Tercer Reich y el Pacto Germano – Soviético (1939), que ponía en primer lugar los intereses del imperio ruso frente a los intereses de la revolución socialista, el texto de Benjamin esboza su crítica a los fundamentos de la teoría marxista de la social – democracia en su versión oficial. Para Benjamin el movimiento de la revolución socialista o comunista de mediados del siglo XIX había culminado en fracaso, por lo que propone, en su crítica, no sólo la representación de dicho fracaso, sino que imagina un discurso socialista o comunista distinto; “verdaderamente histórico y verdaderamente materialista, el discurso revolucionario adecuado a la época del ocaso de la modernidad capitalista” (Echeverría 6).

En su estudio introductorio, Bolívar Echeverría asienta que uno de los intentos más prodigiosos en la tesis de Benjamin es su intento por conectar dos tendencias contrapuestas en el pensar europeo, inseparables, aunque yuxtapuestas; la de la cultura judía como tendencia al *mesianismo* y la cultura occidental como tendencia al *utopismo*. La propuesta

del filósofo alemán incluye introducir una corrección mesiánica al utopismo propio del socialismo revolucionario, extrayendo al enano jorobado que se esconde en el interior de la caja de espejos ilusorios que representa al materialismo histórico y que, asumiendo la actitud revolucionaria del discurso histórico materialista, asuma también su momento teológico como el giro hacia una nueva forma de concebir su narrativa revolucionaria como necesidad categórica de la actualidad histórica. La crítica benjaminiana apunta a los argumentos que miraban en la percepción de un mundo perfectible como principio del utopismo occidental, deseable como una ilusión mejor a todo momento, y a la posibilidad de un momento mesiánico desde donde la percepción de la realidad dada, posee la potencia de ser una realidad diferente y mejor que la instituida, posibilitando la idea de una teoría de la revolución adecuada a la crisis de la modernidad capitalista sólo si es capaz de construirse al combinar el utopismo con el mesianismo y haciendo que ambos se exhiban de una manera superada a la presupuesta por la modernidad establecida.

... en condiciones en que la cultura política de la modernidad capitalista parece irremediablemente fatigada, nos percatamos de lo mucho de ilusorio que ha tenido toda esa actividad política, aparentemente tan realista, del siglo XX; del alto grado de “inactualidad” respecto de la vida política profunda de las sociedades modernas, del que ha adolecido las nociones de “autoridad”, de “legitimidad” y de “gobierno” lo mismo de los viejos estados nacionales tradicionales que de sus reacomodos transnacionales “posmodernos” (Echeverría 16-17).

La cita de Bolívar Echeverría nos introduce de lleno a la crítica historicista, cuando en el párrafo V de su tesis, Benjamin reitera; “Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (20). En este argumento el pensador alemán se enfoca en la impertinencia de una estructura funcionalista sólo a favor de esa negatividad que tanto insistirá en criticar de la modernidad. El problema con la articulación histórica del pasado es que ésta no ofrece evidencias suficientes para considerarse como “verdad” incuestionable, y sólo evidencia el instinto legitimador de apoderarse del recuerdo para moldearlo a gusto y pertinencia de quien emite la información resguardando su institucionalidad, y esto pone en peligro, a decir de Benjamin, tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de ésta por entregarse como instrumento de la clase dominante. “Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (21-22).

Cuando Benjamin describe el procedimiento con el que se ha roto el materialismo histórico, habla de una naturaleza inmersa en una profunda tristeza, cuando se le pregunta al historiador con quién empatiza en su proceso de producción del pasado. El desaliento no puede ser otro ni la tristeza por la respuesta obvia, pues este historiador empatiza con el vencedor y los herederos que de esta generación de vencedores provenga. Como resultado de esto, se hablará entonces de bienes culturales que, en su distinción, incluyen tanto la fatiga de los vencedores como la subordinación anónima de sus contemporáneos, “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (23), asevera Benjamin, y con esta precisión nos habla de la distancia que toma el materialista histórico

frente a este procedimiento legitimador en una historia de vencedores y bienes culturales fundamentados en la barbarie.

Algo similar se entiende cuando nos habla de aquel dibujo de Paul Klee, *Angelus Novus*, (1920), obra en la que Benjamin define su estado melancólico ante la ruina de un pasado inevitable. *El ángel de la historia*, como es definido por el filósofo, yace desorientado con la mirada hacia el pasado, mientras este pasado se acumula en una cadena de acontecimientos que anuncian su fatal destino; no importa los intentos que haga el ángel por regresar a rescatar el agónico pasado, un enérgico huracán lo apresa lanzándolo al futuro mientras presencia el cúmulo de ruinas en que se convierte el pasado frente a él sin que nada pueda hacer. Este huracán del futuro es el progreso, ese al que parece ser arrastrado de manera precipitada y violenta (24).

El historicismo para Benjamin se establece mediante nexos causales que se emiten en los diferentes momentos de la historia, pero en esta sucesión de hechos que el historiador debe organizar como “tiempo de ahora”, tampoco se puede permitir una deliberada lista de acontecimientos integrados a su composición, y aprendiendo de la constelación que integra su propia época para incorporar los elementos del pasado que le permiten fundar un presente como lenguaje y estructura de legitimación instituida por el propio tiempo y las causas justificadas de la sucesión, reafirma, a su vez, una actualidad conveniente. En consecuencia, el materialista histórico busca la estructura de la historia bajo una especie de análisis espectral. Frente a esta forma de hacer historia, al pensador revolucionario siempre se le presenta la posibilidad revolucionaria de cada instante mediante, dice Benjamin, una situación política dada “y por la clave que dota a ese instante del poder para abrir un determinado recinto del pasado, completamente clausurado hasta entonces” (32). Este

recinto coincide con la búsqueda acción política y es a través de este llamado recinto del pasado que esta acción política se muestra aniquiladora, mesiánica.

3.- El cambio de dispositivo. La técnica como nueva imagen de lo moderno

Debido a la distancia entre el siglo XIX de Nietzsche y la entrada al siglo XX de Benjamin, ambos filósofos tendrían la posibilidad de mirar hacia la abstracción de una estructura historicista con la urgente necesidad de cambiar su formato a favor de la historia sirviendo para la vida, por un lado, y en su contexto revolucionario, en contra de la ideología política de los vencedores, por el otro. En el caso de Benjamin, debemos recordar, tuvo la posibilidad de ser testigo, -en medio del fatal acoso y persecución que padeció-, de la importante influencia que la fotografía y el cine comenzaban a tener para la comprensión de un mundo en la época de la reproducción y sus efectos en el arte y la política. Con el pensamiento de Nietzsche, que apuesta por una forma de relacionarse con la historia de manera crítica a finales del siglo XIX y la crítica al materialismo histórico de Benjamin en las primeras décadas del siglo XX, detectamos vestigios de dos importantes críticas a una modernidad que define formas específicas de leer y articular lo que entendemos por historia y de qué manera esta relación y formas de articularla se relaciona con la memoria y el olvido como categorías críticas del conocimiento y que la presente investigación se encarga de explicar.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin hace un resumen comparativo, en el capítulo II Reproductibilidad técnica, sobre la importancia de imitar y reproducir haciendo referencia a la obra de arte susceptible siempre a ser reproducible. Sobre la imitación, nos dice, ha sido recurrida siempre como el acto de *re-hacer* cualquier cosa aludida con anticipación a otros humanos, y que en el caso de la obra de arte ha sido

referida por los discípulos para ejercitarse en su práctica por el lado de los maestros para propagar su obra o por terceros con ambiciones de lucro. Mientras que la llamada reproducción técnica se relaciona en todo momento de forma distinta. Entre los antecedentes ejemplificados menciona el grabado en madera, el grabado en cobre y el aguafuerte en la edad media, la imprenta, que añadiría una nueva forma de reproducir la escritura, y entrados al siglo XIX, la litografía. Pocas décadas después, la fotografía vendría a superar a la litografía como modelo de reproducción, añadiendo, además, una particularidad en su proceso de reproducción técnica. Mientras la litografía confiaba en el uso de la mano el perfeccionamiento procesual de la reproducción, en el caso de la fotografía era el ojo el encargado de ejercer este poder sobre la imagen captada por la cámara fotográfica. “Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro” (40).

Sería cuestión de unos años para que Benjamin descubriera la aportación sustancial que este cambio de dispositivo propiciaba para la reproducción técnica de la imagen, diseñando así nuevas formas no sólo de crear sino de percibir y relacionarse con la obra de arte. Nuevas narrativas que hablarían también de nuevas formas de comunicarnos, relacionarnos con la sociedad y nuevas formas de introducir narrativas para entender la forma de hacer “historia” desde la técnica, y que el historicismo moderno, en esta época de reproducción, se tomaría muy en serio.

Para introducir una crítica sobre la historia y la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, nos detendremos en dos conceptos fundamentales que Benjamin analiza en su capítulo V Ritual y política. En este capítulo el filósofo alemán nos habla del problema de la autenticidad, poniendo como ejemplo el carácter de culto que una estatua de

Venus llegaba a tener entre los antiguos griegos. Objeto de culto que en su existencia más inmediata y material reunía un conjunto de relaciones tradicionales que tenían una implicación trascendental entre aquella cultura, aunque al paso del tiempo entre los clérigos medievales, vieran en esta estatua un ídolo maligno. Sin embargo, algo en lo que ambas culturas coincidían, a pesar del contexto ideológico en el paso del tiempo, es su carácter de *unicidad*. Este es el carácter más originario que permite la inserción de la obra de arte en un sistema de tradición y que encuentra su manera de expresarlo mediante el culto. Esta característica define para Benjamin la importancia de la obra de arte desde la antigüedad, al entenderla en su carácter de servicio a un ritual primero mágico y luego religioso. El valor insustituible de la obra de arte está en su autenticidad siempre bajo su fundamento de ritual. Contraponiendo este carácter de ritual en honor al objeto de culto resguardado en su unicidad, Benjamin cita a la fotografía para repensar la era de la reproductibilidad técnica, momento en que la fotografía se presenta como método de reproducción verdaderamente revolucionario, conduciendo a una crisis el carácter de ritual a la obra de arte, no así al de su autenticidad, aunque éste ya no lo deduzca desde la unicidad.

... por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad (51).

Ya no tenía sentido preguntarse por la autenticidad de una obra de arte como la fotografía, si en su proceso de reproducción, la placa fotográfica permitía hacer una cantidad innumerable de impresiones. A partir de ese momento, Benjamin pone en el lugar del ritual el origen de una nueva praxis fundamentada en la política y que va a distinguir entre el valor de culto y valor de exhibición de la obra de arte en su carácter distintivo de reproducción.

Al localizar en la obra de arte su carácter de objeto de culto como objeto de valor ritual, éste funciona ante todo desde la antigüedad más lejana como instrumento de magia y, como efecto de esta descripción mantenida en lo oculto, por ejemplo, en las estatuas de dioses que resguardaban recintos sagrados. Sin embargo, al presenciar la función de la obra de arte en su carácter de exhibición, ésta se nutre de funciones completamente nuevas. La diferencia entre ambas consistía en que mientras en la primera los objetos de culto representaban una perspectiva ritual como objetos de contemplación en un determinado recinto de resguardo y legitimación, en obediencia a los requerimientos de una sociedad con carácter de institución que involucra lo más posible a lo humano, la obra en su carácter de exhibición lo involucra lo menos posible. Y al tomar distancia frente al involucramiento humano de la creación artesanal ritualizante, la técnica sugerida por el valor de exhibición de la obra de arte, -en la cual Benjamin ubica al cine en su carácter más revolucionaria como medio de reproducción en masas-, contribuye a que; “el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine” (56).

¿Cómo entender la relación que guardan las formas de hacer historia y la manera de articular las narrativas cinematográficas a partir de la técnica, y de qué manera han influido

el pensamiento de Nietzsche y Benjamin en la forma de entender la historia y la estética contemporánea? Ese es el origen de esta investigación, la búsqueda de estructuras que ayuden a explicarnos el arte como metáfora de una historicidad que, entendida como montaje narrativo, inscribe a éste como categoría crítica de su forma entre los argumentos de legitimación y valores de verdad en la historia, ya sea vista ésta desde el arte o desde la política, como principios de veracidad, producto de una compleja estructura narrativa de continuidad compuesta de discontinuidades articuladas en una estética del montaje para contar la historia.

4.- El problema de la verdad como búsqueda de certeza en la historia

Al ocuparnos de la historia y su forma de relacionarse con el hombre mediante la inserción de la técnica en su vida cotidiana y el arte, -y recurriendo al cine como la disciplina que mejor apoyará mi tesis de la historia como montaje-, vale la pena detenernos, nuevamente, en Nietzsche para pensar algunos de los caminos a los que parece conducirnos esta reflexión sobre la historia llevada de la mano de conceptos como la memoria, el olvido, la ficción, la verdad. ¿Cómo podemos corroborar que los discursos que dan forma al pasado conformados, a través de la historia, cuentan con la certeza para definir la verdad de la anterioridad?, ¿cómo sabemos qué hay de falso en determinados acontecimientos, razones por las cuales son excluidos o silenciados por el modelo de aceptación que instituye la historia oficial?, y ¿cómo logramos conceptualizar la idea de un pasado contado de manera cronológica; ensamblaje plástico que nos ayuda a darle sentido a lo que parece invisible y lejano para los sentidos, sin evidencia alguna de que haya sucedido como nos lo cuentan, pero aceptado por la impronta de lo que algún día fue e inmediatamente después instituido por el historiador en su condición legitimadora? Todas estas preguntas parecieran orillarnos

a una confianza ciega de la mano de las evidencias que los archivos, la arquitectura, la literatura, libros de historia, de ciencias naturales, los museos y la vida cotidiana nos corroboran de cierto. El problema de la verdad es, sin embargo, una abstracción que no deja de lado el joven Nietzsche y en su texto: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, el filólogo introduce en el capítulo V de esta obra una seria y categórica reflexión sobre su concepto de verdad.

¿Qué es, pues, la verdad? Respuesta: una multitud movable de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas poética y retóricamente potenciadas, transferidas y adornadas que tras prolongado uso se le antojan fijas, canónicas y obligatorias a un pueblo. Las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas gastadas cuya virtud sensible se ha deteriorado, monedas que de tan manoseadas han perdido su efigie y ya no sirven como monedas, sino como metal (543-556).

Nietzsche especifica no saber de dónde proviene tal impulso a eso que entendemos por la verdad, pero lo entiende como una obligación que ha establecido la sociedad para existir. Confabular metáforas colectivas como arreglo a un esquema convencional, esa es la obligación que tenemos como principio de una mentira instituida y en acuerdo por todos para tomarlo como evidencia, siempre a conveniencia de un acuerdo colectivo. Tal estado, nos dice el alemán, se realiza de forma inconsciente con el objetivo de hacer habitual el acuerdo que confiere las metáforas tomadas como verdad, esta inconsciencia sugiere el

olvido y éste último alcanza, al mismo tiempo, al sentido de la verdad. La obligación por determinar y confinar cada cosa y cada acontecimiento en medio de este olvido, filtrado como medio involuntario para establecer una normalidad generalizada en cada sentencia deductora, genera un impulso moral a la verdad bajo la consigna necesaria de utilidad para la existencia. En este ejercicio de convenciones asimilatorias, el hombre localiza sus actos como ser racional en el imperio de las nociones abstractas. En este súbito acto, deja fuera sus impresiones, sus percepciones sensibles, y busca generalizar todas estas impresiones de acuerdo a los esquemas de aceptación que modulen la dirección de su acción bajo conceptos conformados para la vida. “Cuanto diferencia al hombre del animal depende de esta facultad de diluir las metáforas expresivas en un esquema, esto es, de disolver una imagen en un Concepto” (543-556).

Con el triunfo de estos esquemas de conceptos que dejaban fuera las impresiones sensibles, se establece un orden que Nietzsche sugiere piramidal basado en castas, leyes y delimitaciones en contra del mundo sensible, del conocimiento individual y rigurosamente único a la hora de configurar sus metáforas, en su lugar quedaría definido un edificio de conceptos reguladores que clasifican cada acto y deducción desde la colectividad que alude a la certeza de una verdad como acuerdo mutuo. Nietzsche llega a admirar a este hombre capaz de construir un edificio conceptual tan importante en medio de fundamentos movedizos, firme, pero al mismo tiempo hecho de telarañas; lo suficientemente sólido para resistir al viento pero demasiado ligero para transportarse de manera segura, en este sentido, asegura el filósofo, su impulso de verdad es digno de admirarse, pero desafortunadamente hay una deficiencia en este proceso porque al tomar al hombre como la medida de todas las cosas en este método generalizador, comete el error de considerar a

estas deducciones como objetos en sí, es aquí donde el olvido hace su aparición y el hombre no recuerda que el principio originario de sus deducciones está basado en metáforas individuales y las toma como cosas en sí:

Únicamente gracias al olvido de ese primitivo mundo de metáforas, a la solidificación y petrificación de una masa de imágenes que en un tiempo brotó cual lava incandescente del poder primario de la imaginación humana, a la creencia irreductible de que tal sol, tal ventana, tal mesa es una verdad en sí, en una palabra, únicamente en virtud del hecho de que olvida su condición de sujeto, de sujeto artísticamente creador, el hombre vive con alguna tranquilidad seguridad y consecuencia; si pudiese escaparse aunque más no fuera por un instante de la cárcel de esta creencia, se acabaría al momento su conciencia de sí mismo (543-556).

Al final del texto citado, su autor dedica el capítulo X a reflexionar sobre la *Contraposición entre el hombre intuitivo y el hombre racional*. Resulta evidente la necesidad de Nietzsche al detenerse en este punto, si recordamos su postura inicial en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, obra de la misma época y fundamental para entender su crítica al racionalismo bajo la figura de Sócrates, a la historia de la metafísica y una aguda defensa de la estética como ontología. El mal insoluble que representaba la figura de Sócrates en su antítesis como defensa del llamado “filósofo artista”, conduce su crítica al exceso de racionalismo y la importancia por recuperar los aspectos intuitivos como fuerzas de la naturaleza, transfigurados en las imágenes divinas de Apolo y Dionisos. Lejos de la

estabilidad que le propiciaba el engaño de la inmediatez al hombre racional en su impulso de verdad, -olvidando el origen de las metáforas de donde surgen sus conceptos más inamovibles-, el hombre intuitivo cuenta con una mayor claridad y un caudal de redención al familiarizarse de manera individual a los sufrimientos y revelaciones de la naturaleza que al hombre racional se le velaban en su mundo ordenado de generalidades categóricas. Era el mundo sensible lo que le interesaba defender al joven alemán, así como sus capacidades creadoras que esta experiencia subjetiva podía ofrecerle al hombre como principio artístico, propuesto en las imágenes que le revelaban este universo de intuiciones y de una naturaleza multiforme.

Con este problema de la intuición, presente a lo largo del pensamiento nietzscheano en defensa de un hombre en comunión con el universo sensible y, por lo tanto, de las imágenes que percibe, podemos referirnos a la propuesta de Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Si bien el francés no habla propiamente de la “verdad” al inicio de esta obra, sí realiza una definición análoga al respecto de los procesos bajo los cuáles regimos la confluencia entre las prácticas estéticas y políticas, instaurando nociones de evidencia en el mundo y su funcionamiento, y en donde el mundo sensible tiene todo que ver para ambas prácticas. Define reparto de lo sensible “a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas” (19). Como ejemplo de esto, Rancière se refiere al ciudadano de Aristóteles como aquel que tiene parte en el acto de gobernar y ser gobernado, pero donde un reparto extra surge de esta forma de tener parte como aquel que determina a aquellos que son parte. Habla así del animal político y del esclavo, donde éste

último, si bien cuenta con un lenguaje para comprender el orden de la comunicación, no lo posee. Algo similar sucede con el artesano en el pensamiento platónico que no puede ocuparse de cosas comunes porque el tiempo que le exige su trabajo evita que pueda involucrarse en decisiones de otra índole fuera de su contexto de artesano. En estas analogías, dice Rancière, el reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte de lo común en función de lo que hace en el tiempo y el espacio donde estas actividades se realizan. En este reparto planteado con ejemplos del pensamiento griego, la ocupación de tal o cual ciudadano define la competencia o incompetencia de lo común, definiendo así la posibilidad de ser visible o invisible en un espacio común. Esto se puede trasladar a un problema de la estética propiamente llevado al campo de la política en el orden de la imagen, de lo que aparece y de las condiciones que lo hacen visible-posible. Un reparto de los tiempos y de los espacios, de lo visible e invisible definiendo el lugar y su juego en la política como forma de experiencia. “La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (20). Entendida la política a partir de este reparto, definimos las prácticas estéticas como formas de visibilidad de las prácticas artísticas; maneras de hacer que intervienen en la distribución de las formas de hacer, sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad. Sobre este análisis que incorpora una forma específica de entender la imagen más allá de su ejercicio sensorial, pero no por ello menos importante, pues a partir de este acto iniciamos el reparto de lo sensible con exclusividad en las formas y maneras de hacer visible el esquema político de las imágenes, entendemos la importancia que tienen las imágenes como principio configurador de la historia, porque ¿qué es la historia si no un entramado de imágenes contenidas, sobrepuestas, en una narrativa de orden para el entendimiento humano?

Regresando al argumento que nos ocupa, -la historia como montaje-, realizaré un estudio minucioso sobre la naturaleza y efecto de las imágenes en una estética de las formas, de repartir y comprender lo sensible dentro de una política de las formas presupuesta como narrativa. Para ello, Benjamin nos ha ayudado a incorporar una visión temprana de lo que significa entender la historia a partir de la intervención técnica, -esquema sobre el que nos centraremos más adelante para hablar del cine-, de Nietzsche al detenernos a pensar en la importancia del impulso de la verdad y su crítica al descalificamiento por parte de una modernidad racionalista que exentaba a la intuición y el ejercicio sensorial del conocimiento más próximo a un sistema de certezas. Rancière propondría un estudio confluyente entre estética y política, partiendo de lo que él denomina en el reparto de lo sensible como un sistema de evidencias sensibles que hacen visibles al mismo tiempo lo común y el reparto invisible de ciertas partes exclusivas entre este entramado de evidencias. Pero será necesario, para el estudio que me compete en este trabajo, incorporar también la noción de *anacronismo de las imágenes* como una reflexión complementaria para entender el estudio de la historia como montaje de tiempos *heterogéneos* y *discontinuos*; en una estética del fragmento con lucidez interpretativa, según lo propone Georges Didi-Huberman en su obra: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

5.- El anacronismo como posibilidad y mutación epistemológica

Sobre el *anacronismo de las imágenes* planteado por Didi-Huberman, el filósofo argentino Antonio Oviedo reitera en la nota preliminar de *Ante el tiempo*, que, por un lado, el objetivo del francés es plantear una arqueología cuestionando la visión panofskiana de la historia del arte como disciplina humanista, impidiendo con estos estudios de iconología instituidos por el mismo Panofsky, la posibilidad de reinventar dicha arqueología en una suerte de

“mutación epistemológica”, trazada principalmente por Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein y, por el otro, que para Didi-Huberman el “objeto historia” corresponde al segundo objetivo de su reflexión, poniendo en juego los valores de uso del tiempo en el campo histórico y en la historia del arte, donde los objetos de estudio son precisamente *las imágenes*.

Frente al acto canónico del historiador por procurar la concordancia de tiempos a partir de idealizar la anterioridad entrelazada por categorías del pasado, buscando con ello, una temporalización del pasado; “una búsqueda en la concordancia de tiempos, una búsqueda de la concordancia eucrónica” destacando el valor de coherencia ideal en su labor historiadora, Didi-Huberman se pronuncia por la necesidad del anacronismo, en un primer momento, como el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación que definen a las imágenes.¹ Por lo que asienta la posibilidad de presentarse ante el montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos, cuando se trata del estudio de una obra de arte y el análisis de los diferenciales de tiempo que operan en cada una de éstas en su carácter de imagen. De ahí que inicie su estudio con la consigna: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (31), entendiendo la relación que hace al plantear los objetivos de su estudio con la importancia de las imágenes y de la historia; “antes de que todo arte contara con una historia, las imágenes habían tenido, llevado, producido la memoria” (42). Ante tal condición en el abanico de posibilidades interpretativas, del montaje de tiempos heterogéneos y la sobredeterminación de las imágenes, la pregunta que se hace Didi-Huberman es: ¿cuál es la relación entre historia y el tiempo impuestos por la imagen? Esta pregunta traerá a cuenta una crítica a los debates que

¹ Nota Preliminar de Antonio Oviedo en: Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018.

denuncian el fin de la historia y el fin del arte, argumentando que ambos debates terminan siendo burdos al no plantearse de manera correcta y fundarse en modelos de tiempos inconsistentes y no dialécticos. Es así que la noción de anacronismo adquiere mayor importancia para el francés al plantearlo desde su perspectiva dialéctica.

En primer lugar, el anacronismo parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, tienen una historicidad; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma -un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión. Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa (48-49).

Hasta aquí y una vez descifrado el carácter operacional del anacronismo de las imágenes y su temporalidad en una dialéctica categórica, Didi-Huberman parece recordarnos a Deleuze en su riguroso estudio dedicado a la *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo* para hablar de su teoría de cine y en donde, retomando su anterior referencia al montaje y el movimiento, podemos decir que equivale a lo que Didi-Huberman identifica como *síntoma*. A decir del autor de *Ante el tiempo*, este síntoma de indeterminismo ejemplificado por el cine y puesto en práctica de una manera crítica en la historia del arte como estudio de la imagen y la

historia como objeto de estudio, aporta una duda saludable sobre los modelos de inteligibilidad historicistas, acostumbrados a hacerse como ideal estructurado del historiador para rendir las cuentas del pasado, articulando su visión panorámica de lo que entendemos como historia en general. La propuesta de Didi-Huberman por modificar el esquema epistemológico de la historia, responde a la pregunta que Hans Robert Jauss se hace cuando cuestiona si la historia del arte puede hacer algo más que tomar prestado de la historia su principio de síntesis para articular la sucesión y localización de los objetos artísticos en el tiempo. Didi-Huberman se muestra de acuerdo con la inquietud, pero resalta que ésta ya ha sido expuesta por autores como Wölfflin y Warburg proporcionando un modelo con rigor analítico e invención conceptual, por lo que; “la historia del arte se mostró entonces tan filosóficamente audaz como filológicamente rigurosa” (50). Para concluir con la refutación al cuestionamiento de Jauss, Didi-Huberman se remonta a una frase de Foucault en *La arqueología del saber* (1969), donde especifica que la mutación epistemológica de la historia aún no ha acabado. Es en este momento que se muestra con mayor claridad el pliegue de la relación entre tiempo e historia y en donde se presenta una nueva problemática a resolver: la posibilidad de abrir el pliegue para que florezca la paradoja del anacronismo con este modelo que modifica los principios de orden en las narrativas historicistas u ocultarlo para continuar con las mediciones del tiempo tal como suele hacer el historiador en su ideal configurador de tiempos pasados.

Paradójicamente el anacronismo ha sido catalogado innecesario en el trabajo del historiador, es el pecado al que siempre debe resistirse. “La bestia negra que a menudo se hace figura de lo impensado y lo expulsa lejos de sí pero no deja de volver. La bestia negra de una disciplina es su parte maldita, su verdad mal dicha” (51-52). Didi-Huberman se

preocupa por hacer un viaje “histórico” por diferentes teorías que denuncian al anacronismo como error, enfermedad y hasta pecado. Pone principal atención a la frase que en su momento caracterizaría a los surrealistas: *César muerto de un disparo de browning*, ubicando al anacronismo en esta frase desde ámbitos interpretativos como errores históricos y hasta de un intento fraudulento de falsos documentos. Pero, así como se ha insistido en refutar su capacidad modeladora por una comprensión distinta de orden y narrativa, Didi-Huberman sigue echando mano de sus influencias teórica para resaltar la importancia del anacronismo desde perspectivas distintas y citando primeramente a Oliver Dumoulin con la aporía: *el pecado original es también la fuente del conocimiento*, rematando con Marc Bloch para deducir un anacronismo estructural al que el historiador no puede resistirse porque:

no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado, sino, incluso, es necesario conocer el presente -apoyarse en él- para comprender el pasado y, entonces, saber plantearle las preguntas convenientes: En verdad, conscientemente o no, siempre tomamos de nuestras experiencias cotidianas, matizadas o no con nuevos tintes, donde sea preciso, los elementos que nos sirven para reconstruir el pasado.²

Esto nos remite a la idea general de que en una metodología de investigación que sugiere conocer algún suceso del pasado, -hablando de la labor del historiador-, solemos partir de

² Didi-Huberman retoma a Oliver Dumoulin con su obra *Anachronisme* y a Marc Bloch con su *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, en un ejercicio de síntesis referencial para restituir la importancia del anacronismo por estos autores. (p. 53).

los eventos más conocidos hacia los más oscuros y desconocidos; algo muy similar a hacer historia al revés, del presente hacia atrás en una suerte de orden cronológico invertido.

Las dos tesis de Dumoulin y Marc Bloch ayudan a Didi-Huberman para identificar con mayor precisión la paradoja que existe en relación al anacronismo y la plantea de la siguiente forma: "... se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente" (55).

Los estudios sobre el concepto de anacronismo de Rancière parecen alcanzar a los emitidos por la paradoja antes referida, dando un lugar positivo a los modos de conexión entre la historia como proceso de composición, significaciones que toman precisamente el tiempo al revés y que hacen circular el sentido fuera de toda contemporaneidad, resaltando que la multiplicidad de temporalidades adjuntas para darle sentido a un mismo tiempo, es la condición del quehacer histórico, pero ¿cómo definimos entonces el anacronismo de forma positiva, si no es a partir del montaje que se propone como principio generador de nuevos órdenes?

Dicha consigna parece recordarnos al montaje de un filme en época actual, aunque más adelante veremos que no necesariamente podemos hablar de montaje sólo al referirnos al cine, sin embargo, una preocupación pareciera surgir si aceptamos la inserción del anacronismo como modelo configurador en la multiplicidad de temporalidades, porque si bien pareciera ofrecer una nueva forma de objetividad histórica, la multiplicidad que pudiera ejercerse a la hora de articular las posibles temporalidades, puede orillarnos a proponer un delirio de interpretaciones subjetivas por la capacidad manipuladora del tiempo que pudiera surgir del anacronismo. Rancière responde a esta preocupación de una

manera pertinente y resolutive, al introducir la necesidad de deconstruir la noción de anacronismo como “error acerca del tiempo”, instaurando con esta exigencia el replanteamiento de la noción como un problema de *orden filosófico* y definirlo en su faceta positiva. Para ello será necesario desarrollar un método crítico a partir de la duda metódica donde se funda la historia, llevando con esto a problematizar lo que se entiende como pasado y lo que de él se ha entendido como principal objetivo del quehacer histórico. Siguiendo el pensamiento de Bloch, se entiende el objeto histórico como producto de una construcción racional, donde el historiador en buena medida forma parte de dicha construcción, pero esto no determina a la historia como ciencia del pasado, primero porque si bien es una construcción racional, propiamente no es el pasado el que se construye como objetivo de las prácticas históricas y en segundo lugar porque la práctica del historiador no debe entenderse como una ciencia. Sobre la construcción racional, dependemos de una memoria como categoría de temporalidad, entendida como una organización impura, un montaje no histórico del tiempo, y sobre la práctica del historiador es menester entenderla como una poética en el sentido de una organización igualmente impura, de un montaje, pero para nada relacionada con un carácter científico del saber.

La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque el “pasado exacto” no existe. El pasado sólo existe a través de esa “decantación” de la cual nos habla Marc Bloch, decantación paradójica puesto que consiste en extraer del tiempo pasado su misma pureza, su carácter de absoluto físico (astronómico, geológico, geográfico) o de abstracción metafísica. El pasado que hace la historia es el pasado humano (59).

Ante el tiempo, que no es el de las fechas, está el tiempo que tampoco es el pasado sistematizado; la *memoria*, misma que humaniza y configura el tiempo gracias a su condición *psíquica* en su proceso memorativo y anacrónico para la construcción de sus montajes; una aproximación muy directa al psicoanálisis y los estudios del inconsciente lacaniano de la mano de una condición anacrónica reconfiguradora. Esto nos lleva al estudio de apertura de la historia, una complejización positiva a los modelos de tiempo conocidos por el historiador, permitiendo una visión renovada y dialectizante. Llevando este principio a la complejización de las imágenes de acuerdo a la condición crítica de la memoria en sus procesos psíquicos, la imagen-síntoma “aparece” como irrupción al curso usual de la representación, reformulando el ámbito de la paradoja visual, entendiendo el síntoma como conjunción entre diferencia y repetición; *juego no cronológico de latencias y de crisis*. De ahí la pertinencia y posibilidad de un anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador.

Para Didi-Huberman existen dos fundamentos que enmarcan la comprensión del quehacer histórico y su labor ante el tiempo de las imágenes como perspectivas de una mutación epistemológica necesarios para entender la historia desde lugares alternos al orden cronológico: poner a la imagen en el centro de la discusión en la práctica histórica conjunta a la teoría de historicidad y deducir una concepción del tiempo a partir del anacronismo como condición operacional en los ordenamientos epistemológicos de la historia. Los nombres que sostendrán esta tesis crítica del quehacer histórico y definirán la constelación de su pensamiento son Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein. El primero por fundar una antropología histórica de las imágenes de donde rescata el concepto de *supervivencia* para aludir a la temporalidad de las imágenes desde distintas condiciones que

propician su apertura y crítica anacrónica; el segundo por fundar una historia de las imágenes a través de su práctica “epistemo-crítica” del montaje que sugiere un nuevo estilo de saber en el tiempo histórico; y el tercero por inventar en 1915 nuevos objetos, nuevos problemas, nuevos dominios históricos y teóricos (73).

Los tres pensadores son determinantes en el pensamiento de Didi-Huberman, al considerar a la imagen como una problemática vital, íntimamente compleja y sobre todo útil para entender y recontextualizar los argumentos rendidos por la práctica histórica y sus determinaciones historicistas. Ellos encarnarán el espíritu del romanticismo alemán en una nueva forma de concebir la historia y una temporalidad que rompería con toda perspectiva progresista, fractura que, por otro lado, y a decir de Didi-Huberman, abre las puertas a la mutación epistemológica de la historia del arte con su pensamiento revolucionario. Una triada de pensadores que apuestan por una triple causa: arqueológica para ahondar exhaustivamente entre el olvido a una disciplina que no deja de acumular rastros de sus fundamentos; anacrónica para remontarse continuamente y prospectiva para reinventar un valor de uso de conceptos marcados por la historia. Supervivencia según Warburg, origen, según Benjamin, y modernidad según Einstein.

Capítulo II

Una modernidad de medio siglo y la potencia de las imágenes en el arte

1.- Dos formas de contar la historia desde el cine

a) El neorrealismo italiano

A mediados del siglo XX, muchos países europeos resentirían la destrucción que dejaba la Segunda Guerra mundial como Alemania, Francia e Italia. Esta última, a pesar de tan lamentable experiencia, sería la protagonista de lo que en un principio surgiría no como una organización coordinada de cineastas, pero que más tarde se volvería un importante movimiento cinematográfico que revolucionaría la manera de ver el cine y las historias que se contaban a través de este artefacto técnico a pocas décadas de su invención y como resultado de la guerra a mediados del siglo XX. En esta época la idea de lo que se entendía por arte cinematográfico viene a resignificarse con la innovación que produce el cine de acuerdo al momento histórico y político, particularmente en el ámbito de lo visual. Luego de las ruinas en que habría quedado Italia a causa de la invasión nazi y el régimen fascista de Mussolini, el cine cambia su misión propagandista, -tal como en la Unión soviética lo habría hecho Lenin-, y se comienza a filmar la realidad que se vivía en la posguerra. Los bombardeos de 1943 a la capital romana y a los Estudios de cine -conocidos como *Cinecittà*- por parte de los nazis para ser utilizados como campo de concentración, serían dos de los detonantes de esta nueva e involuntaria postura estética y política cinematográfica, y en la imposibilidad por contar con estudios de filmación, equipo técnico

y materiales de grabación, los cineastas comienzan a salir a las calles, entrar a las casas de hogares semidestruidos como *sets* de filmación, utilizando a actores no profesionales para contar las historias de la miseria que padecían. En la filmación de sus historias, la cámara se vuelve testigo documental de una Italia derrotada sin trabajo ni comida para sobrevivir. Los protagonistas de estas historias que retrataban su realidad no eran estrellas conocidas como lo marcaba la industria cinematográfica competitiva y en su lugar encarnaban a prototipos sociales promedio como un sacerdote, un pescador, un padre ladrón, un anciano jubilado, infantes limpiabotas y niños hambrientos con ganas de sobrevivir, niños que en los filmes de esta época llegaban a imponer el sabotaje como muestra de su desacuerdo ante la realidad que vivían e insertaban el gesto subversivo que los levantaba en contra de su condición marginal.³

El dramatismo improvisado y el sobrevivir a la derrota describían un movimiento contestatario y crítico de su tiempo. El neorrealismo surge de la necesidad por mostrar el presente como actualidad devastada y la urgencia por crear un discurso estético crítico de esta época, fuera del discurso de los vencedores. Las imágenes que muestran estos filmes hablan de la crisis y la pérdida contadas con eficacia de modo casi documental. *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini, es considerada la primera obra cinematográfica de este neorrealismo, prefijo que, en palabras del autor italiano, nunca le agradó; “Neo, no entiendo por qué es neo. La búsqueda de la verdad debe existir siempre. La circunstancia era la guerra. El realismo es siempre la cuestión de una posición del hombre frente a la vida”.⁴ Más que un neorrealismo, este tipo de cine se inscribía como

³ El cine que nació de los escombros. Neorrealismo italiano. Zoom f7. 25 sept. 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=JhSBAu4ZcaY>

⁴ El Neorrealismo con 'Roma, ciudad abierta', Días de cine - RTVE.e.flv. 13 sept. 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=obGx66q1Nxc&feature=youtu.be>

un nuevo humanismo que no buscaba héroes entre sus historias, sino contar sus circunstancias sin moralejas. El neorrealismo no era sólo la contemplación de la miseria italiana sino la forma artística de presentar la verdad mediante la vida de los protagonistas vencidos. A diferencia de hablar de movimientos sociales como harían los soviéticos unos años antes, el neorrealismo centraba su atención en el individuo cotidiano y su lamentable acontecer producto de la guerra. Este cine inaugurado en 1945 se considera una transición estética y obviamente visual de la realidad italiana presentada por el cine. Ese fue su estilo y manera de cuestionar el cine clásico impuesto por las narrativas de D.W. Griffith y las grandes producciones hollywoodenses. Esto no significó tampoco que el cine italiano de este periodo cumpliera con la función de competir con esa gran industria, su mayor aportación está en mostrar su realidad de una manera distinta al cine de los grandes presupuestos e instaurar así una nueva forma de producir una historia digna de ser contada, filmar con materiales escasos y sin la participación, la gran mayoría de las veces, de actores reconocidos. Resulta evidente que Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti o Cesare Zavattini entre otros representantes del cine italiano neorrealista observaron con atención el cine estadounidense y sus grandes producciones, que vieron nacer el cine en Francia a finales del siglo XIX transformado en el nuevo arte de la imagen en movimiento para las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos, -y a propósito de eso, veremos cómo muchos de estos directores italianos estudiaron a fondo a autores como Hitchcock o Welles, nombres que cimbrarían hasta la década de los sesenta también influyendo al cine francés-, pero todas estas alegorías escenificadas por Chaplin y las grandes historias contadas a manera de la industria estadounidense, tomaban un furor distinto al llevar la desgracia de una Europa derrocada como bandera y sus grandes capitales como escenario

de historias cotidianas de desgracia, no menos dramáticas y precarias en su estética desde el primer plano que filmaban.

En una ocasión Orson Welles dijo que siempre sería incapaz de conseguir lo que había hecho De Sica en *El limpiabotas* (*Sciucchià*, 1946), hacer desaparecer la cámara.⁵

En su documental *Il mio viaggio in Italia* (*Mi viaje por Italia*, 1999), Scorsese hace un recorrido por el neorrealismo italiano, sus antecedentes y aportaciones cinematográficas de la mano de su propia historia familiar. El viaje por Italia termina siendo una cátedra de historia del cine con tintes biográficos. Además de *Limpiabotas* (*Sciucchià*, 1946), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Umberto D* (1952), son dos de los filmes de De Sica que Scorsese comenta y sobre los que halaga la capacidad de sus autores por representar de manera tan natural el artificio cinematográfico. Hacían un cine moral, pretensión muchas veces reiterada por el mismo Rossellini al indicar que con ello intentaba hacer un cine útil, llevando a la pantalla las historias más realistas y actuales en su país. Con *Roma, ciudad abierta* realizada el mismo año de la llegada de los aliados para rescatar a la capital romana de la invasión nazi, es una muestra de su realidad, de las complicaciones que representaba filmar de manera tan escasa en las calles destruidas por los bombardeos y las multitudes desconcertadas buscando trabajo y alimento por las calles. El final de este filme marca el destino de un cine que no alentaba a finales felices ni ideologías

⁵ Testimonio de Martin Scorsese en: *Mi viaje a Italia* (El cine italiano según Martin Scorsese) parte II. Título original: *Il mio viaggio in Italia* (My Voyage to Italy), Italia-Estados Unidos; Cappa Production / Meditrade / Paso Doble Film. Distribuida por Miramax, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=l9hMIqMfdjM&t=764s>

conquistadas, sino a la crudeza de una realidad donde vivir con dignidad resultaba ser lo más difícil en esos momentos, sin embargo, poner al final del filme al grupo de niños que, momentos antes habían provocado un alboroto con una explosión como protesta a la ocupación nazi, resulta un tanto alentador o por lo menos propone una expectativa de que si bien el presente es desalentador, el futuro es aún incierto, los niños al final de este filme se levantan, se sublevan. Algo similar nos dice Rancière en *La fábula cinematográfica*, sobre *Alemania año cero* (*Germania, anno zero*, 1948), de Roberto Rossellini cuando se refiere a la escena donde Edmundo, el niño protagonista, se frota los ojos momentos antes de lanzarse al vacío: “Edmundo se frota los ojos como un durmiente que se despierta, como el cine que aprende a ver de nuevo. Su mirada, entonces, se encuentra con la mirada ingenua por excelencia, la de otro ícono del cine neorrealista” (237). El mirar como un gesto corporal de sublevación con fatal desenlace.

Para Rancière, esta escena tan estremecedora simboliza la anunciación de una resurrección singular del cine italiano en su contexto narrativo y estético propicios por la imagen, al igual que la escena suicida de Pina en *Roma, Ciudad Abierta* liberándose de manos de los nazis y abriéndose paso entre la multitud para alcanzar a Francesco, su fugitivo prometido llevado preso. La cámara abre la escena donde se ve a la mujer corriendo detrás del auto que lleva a su amado, ella viste de negro y al fondo de la toma se puede ver la tierra blanca con oficiales nazis y despojos de la ciudad, se escuchan disparos y ella cae sin vida sobre el piso mientras su hijo y Don Pietro -el sacerdote- corren desesperados para abrazar su cuerpo. Actos de sublevación que cuentan con una fuerza reveladora, describiendo la emergencia de una ética trazada por una estética que estaba naciendo.

b) La Nouvelle Vague

Paralelo al neorrealismo italiano y su estilo particular de presentar las imágenes con un paisaje y el ambiente de ruinas a causa de la posguerra, en Francia iniciaba un nuevo movimiento artístico para mostrar las historias contadas por el cine. Gracias al impulso de la revista *Cahiers du cinéma*, -fundada en 1951 por el teórico y crítico cinematográfico André Bazin, junto al actor, guionista y director Jacques Doniol-Valcroze y el periodista y novelista Joseph-Marie Lo Duca-, se conforma un destacado grupo de jóvenes franceses críticos a la industria cinematográfica y con ánimos de integrar una nueva generación de cineastas renovadores del lenguaje cinematográfico. Fueron jóvenes que habían alcanzado la adolescencia en la posguerra y entendieron la necesidad por rebelarse ante una condición que iba más allá de Francia y Europa misma. Esta generación de jóvenes se inscribió en la crítica representada por la revista de Bazin como un movimiento revolucionario de pensamiento dirigido a la forma de entender las imágenes que producía el cine de la gran industria cinematográfica. Pero en su crítica, eran defensores de ciertos directores estadounidenses como Alfred Hitchcock y Howard Hawks por considerarlos auténticos autores de su obra, con estructuras académicas en el estudio de las imágenes que producían y las narrativas que planteaban a partir de ellas, al igual que Fritz Lang, Roberto Rossellini, Jean Renoir y Robert Bresson, a quienes dedicaron estudios académicos importantes, descartando el cine artificial, acartonado y falso que conformaba gran parte de la industria cinematográfica y el cine francés de mitad de siglo. Su postura les permitió plantear la teoría del autor;

con la que revaloraron, en general con buen tino, a cineastas considerados menores por dedicarse al cine de géneros. Y prepararon el terreno para su propio debut, que

en casi todos los casos tuvo lugar al margen de las formas de producción establecidas. Con películas muy personales, incluso autobiográficas, llenas de citas y referencias, rupturas formales y propuestas novedosas, sacudieron el cine francés con una saludable ráfaga de experimentación, riesgo e intransigencias juveniles, que encontraron muchos seguidores y rápidamente se impusieron. En muy poco tiempo, la mayor parte de los críticos de *Cahiers* se convirtieron en directores (Carro, *Nueva* 15-16).

Estos jóvenes que, para entonces pasarían de críticos a cineastas, habían sido educados por la Cinémathèque française, bajo la tutela de uno de sus fundadores, el conservador y restaurador de material filmico Henri Langlois. Su inquietud por proponer un nuevo movimiento cinematográfico, las influencias académicas obtenidas gracias a sus maestros y todo el material filmico al que tuvieron acceso, -junto con el desarrollo tecnológico que les hizo más accesible el manejo y uso de equipos cinematográficos con cámaras de 16 mm. lo suficientemente ligeras para llevarlas al hombro y proponer una particular perspectiva de la imagen con cámara en mano y la posibilidad de grabar el sonido en ambientes abiertos con mayor calidad- facilitó el nacimiento de la Nueva ola francesa, saliendo a las calles a filmar en los cafés y restaurantes, mientras sus protagonistas caminaban por la calle o en interiores sin contar con grandes accesorios técnicos que les restara calidad a cada escena filmada.

El debut de jóvenes cineastas en este movimiento cinematográfico como Alain Resnais con su filme; *Hiroshima mon amour*, François Truffaut con; *Les quatre-cents coups* y Jean-Luc Godard con; *A bout de souffle*, todos de 1959, marcarían un importante cambio en la historia del cine mundial. Suceso que, es importante mencionar, se venía trabajando desde

filmes como; *El bello Sergio (Le beau Serge, 1958)* de Claude Chabrol y *Los amantes (Les amants, 1958)* de Louis Malle, y los cortometrajes; *Les mistons (1957)* de François Truffaut, *Le bel indifférent (1957)* de Jacques Demy, *Du côté de la côte (1958)* de Agnes Varda y *Le chant du Styrene (1958)* de Alain Resnais (13).

La obsesión de estos nuevos cineastas por el montaje deviene también de su admiración por filmes como los de Orson Welles, adquiriendo un adiestramiento visual que los llevó a comprender y tomar una postura crítica en contra de las convenciones narrativas del cine de su época, impulsando también un elitismo al interior del movimiento, encausado por el amplio bagaje cultural y particularmente filmico con el que contaban estos jóvenes cineastas encargados de innovar la cinematografía francesa. La independencia con la que cada autor planteaba sus inquietudes y posturas narrativas al modificar lo que se entendía hasta el momento por continuidad de la historia en el montaje cinematográfico, proporcionó un aire de autenticidad y autoría a cada filme realizado.

A Godard se le daba la posibilidad de discontinuar la temporalidad de las acciones y cambiar el orden de los planos para alterar y mostrar una rara perspectiva, pero realista. El corte sobre el plano se hizo una herramienta común, el corte súbito en la música en momentos climáticos, el rompimiento de la cuarta pared tanto de extras como protagonistas, así como los diálogos interrumpidos a propósito, se volvieron parte de la estética del movimiento, atraer la atención del espectador y hacerlo consciente de que el ejercicio de la edición era fundamental.⁶

⁶ *La nueva ola francesa*. Zoom f7.net. 15 nov. 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=12T34ArimI0&t=23s>

Las innovaciones narrativas que facilitaron los avances técnicos en la historia del cine y que los cineastas franceses supieron utilizar de manera afortunada, se establecieron como sello de una nueva forma de mirar las imágenes del mundo presentadas por el cine, la temporalidad y duración con que se contaban sus historias. Todo entró en un nuevo orden de entendimiento, estilizando un nuevo régimen estético y político como reparto de lo sensible.

A la compleja hazaña estilística del 1959, podemos agregar un filme que particularmente cuenta con características específicas sobre una forma distinta de abordar y contar una simple historia de amor. En 1961 Alain Resnais filma *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*), protagonizada por Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi y un reservado Sacha Pitoeff que imprimía una sigilosa sensación de solemnidad a su personaje, el guión corrió a cargo de Alain Robbe-Grillet⁷, reconocido escritor francés representante del llamado *nouveau roman* con su manifiesto *Por una nueva novela* (*Pour un nouveau roman*), movimiento literario de finales de la década de los cincuenta, distinguido por su planteamiento novedoso en la forma de narrar, cuestionando la estructura de la novela tradicional decimonónica, apostando por una literatura más introspectiva en la creación de sus personajes y apostando a los flujos de la conciencia como elemento configurador de los mismos, entre sus principales influencias se encontraban Virginia Woolf, Franz Kafka y Jean-Paul Sartre. A este mismo movimiento solía incluirse a la novelista y guionista Marguerite Duras; autora del libro y posterior guión de *Hiroshima mon amour*. No resulta una coincidencia que este tipo de autores resultaran atractivos para los jóvenes cineastas que intentaban contar sus historias a partir de imágenes

⁷ Se considera que el guion del filme, originalmente fue influenciado por la novela *La invención de Morel* (1940), del escritor argentino Adolfo Bioy Casares.

cinematográficas con un sustento literario que congeniaba con su estilo. En el segundo filme de Resnais, una simple historia de amor que se cuenta en *El año pasado en Marienbad* se complica cuando un sofisticado y complejo trabajo de edición vuelve la historia de los dos personajes principales en una serie de incertidumbres difíciles de entender. La trama se centra en un monumental hotel de descanso, una especie de *château* lujoso en el que se encuentran un hombre y una mujer. El hombre (identificado como X en ausencia de un nombre propio), insiste en recordarle a la mujer (identificada con A) que ellos compartieron una historia de amor hace un año en ese mismo lugar y que ella le prometió volver y dejar a su esposo para irse con él. A se niega a confirmar la teoría de X porque simplemente considera que X está cometiendo un error al confundirla con alguien más. Durante todo el filme vemos encuentros que parecen ser *flashbacks* pero la mayoría de ellos termina por describir la voz en off de X en un aparente tiempo presente, en sus intentos por hacerle recordar a A la veracidad de su historia. El filme nos cuenta, mediante diferentes técnicas de montaje, que la historia cuenta con una memoria compartida entre ambos pero que mientras uno la afirma, la otra se preocupa por negarla. Existe un tercer personaje identificado como M, que cumple con el papel del esposo de A, circunstancia que aumenta el dramatismo a la historia, complicada desde el principio. Como muestra de la sofisticación narrativa, vale la pena recordar la escena inicial en donde el filme comienza con un monólogo de *voz en off*, sin imagen alguna que acompañe el sonido, sólo un cuadro blanco en la pantalla con los créditos del filme y murmullos que no acaban de ser claros. Mientras esto se escucha, el sonido sube de volumen y la voz masculina se escucha con mayor claridad, las primeras imágenes muestran los techos altos, las columnas y candelabros de la residencia donde se desarrollará la historia, el fondo musical lúgubre adquiere un lugar predominante pero luego baja el volumen cuando la voz regresa con

volumen más alto, ambas se acompañan sin competir entre sí, su relación es muy sutil. Cuando entran las imágenes del hotel, la voz y la música parecen tener un poco de sentido:

... atravesando corredores, salones, galerías, por esta lúgubre mansión de otra época, esta enorme y lujosa mansión... de silenciosas habitaciones donde las pisadas eran absorbidas por alfombras tan espesas, tan gruesas, que uno no oía ni sus propios pasos. Como si el oído de uno mismo no le acompañara.⁸

Fragmentos de la narración comienzan a mezclarse entre la música y las imágenes que siguen mostrando los altos techos con relieves, las columnas, espejos gigantes y decorados de estilo barroco. Poco a poco las imágenes van adquiriendo una importancia fundamental. Casi es posible acompañar el monólogo repetitivo con las imágenes que poco a poco comienzan a filmar los cuartos del hotel, la decoración, un hombre caminando a lo lejos de un pasillo interior. Aparecen sirvientes en un plano de profundidad que lentamente se acerca a la entrada de un cuarto con un documento pegado sobre la pared con la inscripción ROSMER. La cámara se introduce al cuarto oscuro y se descubre a un público vestido de etiqueta. Las mujeres y hombres están vestidos de etiqueta, todos yacen estáticos, sin el mínimo movimiento ni expresión en sus rostros; una complicada manera de filmar cuerpos estáticos con el movimiento de la cámara sin congelar la imagen. Al final de la escena, la cámara nos lleva al rostro de una actriz y el escenario completo que comparte con un actor, el mismo que entre sus diálogos coincide con la *voz en off* del principio. Terminan la escena

⁸ Fragmentos de los primeros cinco minutos del filme, que cito como introducción a la historia y análisis de la película. L'année dernière à Marienbad (A. Resnais). 27 may. 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=mJuSxSL1EKg>

junto con la obra y el público inexpressivo y estático rompe la escena en aplausos. Resnais da demasiada información a la entrada de este filme, pero ninguna de esta información ayuda a corroborar que lo que se escucha coincide con lo que se mira y si la música o la filmación de la estática general del público tiene que ver con las tomas del *château*. Es el inicio de una ambigua manera de contar una historia entre dos personajes y un mundo de memoria compartida pero no reiterada por los protagonistas. La conducción de la narrativa es tan complicada que al final de la historia el espectador no llega a conformar si efectivamente la historia de X es real o si la decisión de A de irse con él no tiene que ver con que el año pasado realmente haya sucedido lo que durante todo el filme X se preocupa por comprobarle sin éxito para él ni para el espectador. La *voz en off* contribuye a que el espectador se confunda entre un monólogo de *voz en off* y un *flashback*. Y las imágenes que muestran fragmentos de una memoria, nunca acaban de reiterarse como reales o producto de la imaginación de X, atormentando a A. El seguimiento de un *travelling* filmando una serie de espectadores vestidos de etiqueta, aparentemente estáticos, efecto producido a partir del no movimiento de los actores frente al movimiento de la cámara, resulta paradójico y altamente propositivo para la época de su filmación. La narrativa propuesta por el guión y la escena filmada se acompañan, son cómplices de un montaje repleto de incertidumbres con la idea aparente de un orden determinado a la hora de contarnos la historia que vemos. Todo es un engaño en la escena o al menos esa es la primera impresión que surge al hilar los elementos narrativos y descubrir que el inicio del filme no pretende describirnos la monumentalidad del hotel, ni es la *voz en off* de alguno de los protagonistas en la historia sino fragmentos de una obra teatral y tampoco funcionan como elementos secuenciales de una escena que entrelaza imagen, texto y sonido de una manera lineal. La escena con la que abre *El año pasado en Marienbad* muestra las capacidades de la técnica

cinematográfica que ya en su momento había descrito en su cine el propio Hitchcock al momento de elaborar el montaje de sus películas, pero en este caso se vuelve más evidente. Alterar los formalismos de una literariedad lineal conforme a los convencionalismos ilustrativos del cine, era el objetivo principal del segundo filme de Resnais, lo cual no significa que no lo haya hecho desde *Hiroshima mon amour*, dos años antes, sólo que en esta primera la alteridad se inserta en los propios personajes que protagonizan la historia de amor y con ello todo su contexto de historia a partir del recuerdo como memoria traumática y retorno a lo real. Tanto el arquitecto japonés como la actriz francesa buscan la felicidad en un presente cargado de memoria, la de ambos personajes, y donde el afecto reconfigura su propia temporalidad como Hiroshima y Nevers. En *Hiroshima mon amour*, Resnais inicia introduciendo un vínculo figurativo con la memoria colectiva a partir de imágenes documentales de la guerra y sus consecuencias destructivas en los campos de concentración nazis y la Biblioteca Nacional, para luego introducir la memoria de cada personaje mediante recuerdos y crear la fantasía de una memoria de los dos, como describe Deleuze introduciendo los niveles de pasado entre puntos comunicantes de una memoria mundial y donde toda esta elaboración de las historias la hace a partir de *flashback* y *voz en off* con el objetivo de cimbrar las mentes de sus personajes como un presente relativo entre ambos; así, *Hiroshima será para la mujer el presente de Nevers, pero Nevers será para el hombre el presente de Hiroshima*.⁹ En *El año pasado en Marienbad*, en cambio, la técnica se vuelve relevante en sus intentos por irrumpir la linealidad literaria de la historia que nos cuenta y los recursos cinematográficos a los que acude, pocas veces dejan saber al espectador si está hablando en presente o pasado, si la escena que presenta plantea un

⁹ Análisis del filme basado en: Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2007.: p. 159.

recuerdo o si la aparente *voz en off* no es más que la voz del personaje en tiempo presente. Aquí los dos personajes luchan por la credibilidad de una memoria compartida y a lo largo del filme, el hombre X se esfuerza por mostrarle a la mujer A que hace un año tuvieron una historia juntos en ese mismo lugar y que su promesa fue regresar para irse juntos. La presentación de una fotografía que X le tomaría a A en el hotel hace un año, los lugares específicos desde donde describen parte de sus supuestas charlas y la inquietante reconstrucción de la visita de X al cuarto de A para sellar su pasión, son elementos narrativos que el autor introduce en un complejo montaje de imágenes, volviendo más compleja la comprensión de la historia que los personajes intentan aclarar. Esa confusión en las imágenes que potencia una narrativa ambigua y de difícil comprensión, pero con las formas de una aparente literariedad contada en desorden mediante el montaje, era la habilidad que habían desarrollado estos jóvenes cineastas franceses a mediados de la década de los cincuenta para hacer cine. Si con *Hiroshima mon amour*, Resnais había descubierto la forma de contarnos una simple historia de amor con una compleja narrativa que incluía la memoria de los dos enamorados, una memoria mundial y una nueva memoria que se pretendía compartir en busca de satisfacer el deseo, con *El año pasado en Marienbad*, la técnica viene a complicarnos aún más la comprensión de esta historia contada de manera no lineal, gracias a una sofisticada edición y su posterior montaje para dejar en continua expectativa al espectador sobre si lo que estaba viendo era el presente, el pasado o la invención ficticia del deseo en una historia de amor reclamando su veracidad.

c) Las imágenes en la posguerra y la modernidad cinematográfica

El neorrealismo italiano habría surgido como una respuesta frente a la destrucción y la crisis humanitaria de una Italia derrotada por la guerra. Mostrar las imágenes de ese

momento resultaban tan necesarias como la urgencia por pensar la historia desde la ficción condensada por una realidad devastada. Las imágenes ficcionadas que presentaban estos filmes mostraban su potencialidad, era mediante este cine que sus autores levantaban la voz con las imágenes que producían, ese podría ser uno de los primeros indicios para plantear una forma distinta de hacer cine y una manera distinta de conceptualizar la mirada. Con la *Nouvelle Vague*, el cine comenzaría a plantear los principios de un cine francés academista y experimental que aprovecharía los avances técnicos y la ligereza de las cámaras para filmar de una manera distinta a la convencional y, sobre todo, contarnos la historia escrita en un guión a partir de estrategias de edición y montaje que hablan de una nueva manera de mirar y de concebir la propia historia y su linealidad presentada en imágenes editadas bajo distintas estrategias narrativas y anacrónicas. Frente al vínculo narrativo entre imágenes que planteaba el cine clásico, Rancière define la modernidad cinematográfica en esta misma época de mitad de siglo, bajo la premisa de que dicha modernidad afirmaría el poder autónomo de las imágenes caracterizada por una doble particularidad: su temporalidad autónoma y el vacío que las separa de las otras imágenes. En este llamado “corte entre eras del cine” Rancière menciona a Roberto Rossellini y a Orson Welles como principales exponentes de esta modernidad; al oponer al relato clásico la discontinuidad y la ambigüedad esenciales de lo real como particularidad del primero y por ser el inventor de la profundidad de campo, opuesta a la tradición del montaje narrativo al referirse al segundo. Junto a ellos el filósofo francés ubica a dos teóricos encargados de estructurar las ideas propias de esta era; Bazin, quien en la década de los cincuenta “toma herramientas de la fenomenología para teorizar el advenimiento artístico de una esencia del cine, identificada con su capacidad “realista” para revelar el sentido oculto de las personas y las cosas sin romper la unidad natural”, y a Deleuze quien en la década de los años

ochenta “fundamenta este corte entre ambas eras del cine como una ontología de la imagen cinematográfica” (Rancière, *La Fábula* 141). De esta manera Deleuze proporcionaría a las intuiciones precisas y a las aproximaciones teóricas de Bazin la solidez categorizada entre la imagen-movimiento y la imagen tiempo.

Siguiendo la descripción de Rancière a las categorías deleuziana del cine, la imagen-movimiento se concebía como la imagen acomodada de acuerdo al esquema sensorio-motor a manera de concatenación natural con otras imágenes en conjunto, análoga al modelo de percepción y acción. La imagen-tiempo, por otro lado, se ubicaba como la irrupción de esta secuencialidad a través de la aparición de situaciones ópticas y sonoras puras que ya no se transforman en acciones; esta es una manera de definir la imagen-cristal, en la cual la imagen inicial ya no se concatena necesariamente con la otra imagen actual sino con su propia *imagen virtual*. A decir de Rancière, esta nueva lógica de la imagen-cristal permite que cada imagen se separe de las demás para abrirse a su propia infinitud.

Y lo que ahora constituye el vínculo es la ausencia del vínculo, es el intersticio entre las imágenes el que rige; en vez de la concatenación sensoria-motriz, una reconcatenación a partir del vacío. Así la imagen-tiempo fundaría un cine moderno, opuesto a la imagen-movimiento que era el corazón del cine clásico (142).

Pero ¿qué significan exactamente las imágenes y cómo está leyendo Rancière la propuesta de ruptura en Deleuze y su propuesta de modernidad cinematográfica? Rancière se muestra poco amable al término “modernista” que acompaña la ruptura narrativa antes de Deleuze y

la imagen-tiempo. Para Rancière, Deleuze asocia esta crisis de la imagen como ruptura del vínculo sensorio-motor con la ruptura histórica de la Segunda Guerra mundial, misma que plantea dos problemáticas fundamentales: ¿cómo pensar la relación entre un corte interno en el arte de las imágenes y las rupturas que afectan a la historia general? y ¿cómo reconocer en las obras concretas las huellas de este corte entre dos eras de la imagen y entre dos tipos de imágenes? La primera, dice Rancière, nos remite al equívoco fundamental del pensamiento modernista, al identificar sus revoluciones del arte con la manifestación de la esencia propia de cada arte, de esta manera lo moderno como novedad se entiende como aquella esencia, ya activa con anterioridad, conquistando su figura autónoma, fuera de los límites de toda mimesis, así lo nuevo es prefigurado siempre en lo antiguo como reiteración. “En última instancia, la “ruptura” no es más que la peripecia forzada del relato edificante mediante el cual cada arte prueba su propia artisticidad adecuándose al modelo guionado de una revolución modernista del arte que viene a confirmar su esencia de siempre” (142). De tal manera Rancière localiza esta revolución de lo moderno que Bazin veía en Welles y Rossellini desde características realistas y autónomas del cine, visibles con anterioridad en Murnau o Flaherty y contrarias a la tradición del montaje que ilustraba la narrativa de Griffith, mientras que la división deleuziana de la imagen-movimiento e imagen-tiempo, tal como se plantea, cuenta con la característica general y crítica de la teoría modernista. Pero Rancière va más allá en su análisis comparativo a la tesis de Deleuze y, retomando sus palabras, nos recuerda que lo que éste intentó hacer con el estudio de las eras del cine y los diferentes estilos de cineastas, no era precisamente una historia del cine sino una clasificación de signos. Los signos, tal como los entiende Deleuze, a decir de Rancière, representaban los rasgos expresivos que componen imágenes y no dejan de recrearlas impulsados por la materia en movimiento, en otras palabras, los

componentes genéticos de las imágenes. Visto así, concluiríamos que las imágenes no son lo que vemos ni una copia que se forma en la mente, son las cosas mismas o el conjunto de lo que aparece y no se constituyen a partir de la mirada, la imaginación o el arte, sino que existen en sí. “Es materia-luz en movimiento. En cambio, el rostro que mira y el cerebro que concibe las formas son una pantalla negra que interrumpe el movimiento en todos los sentidos de las imágenes. La materia es ojo, la imagen es luz, la luz es conciencia” (144). Cuando entendemos la potencialidad con la que cuentan las imágenes, logramos entender lo que de alguna manera nos quiere decir Deleuze, tesis que Rancière se encarga de discutir, pero también de contextualizar para comprender de una forma distinta el significado y la labor de las imágenes en la percepción, el montaje cinematográfico y el arte en general.

Lo que sucede es que las propiedades perceptivas de las imágenes se conciben como potencialidades de éstas y la percepción, al encontrarse en estado virtual “en las cosas”, debe ser extraída de ellas, como una manera de despojarlas de sus relaciones de causa y efecto sobre las cuales se relacionan entre sí. Acto seguido a este fenómeno intrusivo, el tiempo cronológico de las causas efectos se inscribe como un tiempo distinto de los llamados acontecimientos puros. En el montaje cinematográfico y el arte en general se trata de arrancar las cualidades intensivas de los estados de los cuerpos junto con sus potencialidades. De esta manera el cineasta como artista reconfiguración de la trama u organizador de una historia, extrae de los relatos y de los personajes el llamado orden de acontecimientos puros, con cualidades puras distintas a los estados de los cuerpos. Ahora bien, este modelo exige una reactivación para contar las cosas de diferente manera en la medida que las potencialidades perceptivas de los cuerpos se sumergen en una nueva nota configuradora, ajena a las conexiones que le son originales para replantearlas de forma

distinta y de acuerdo a las intenciones interpretativas del experto en este tipo de ensamblajes. Sin embargo, en la importancia por dotar de nuevas potencialidades perceptivas a aquellas imágenes que, por naturaleza ya contaban con una carga de información potencial, descubrimos que si esto es necesario es porque en el primer momento de despojo y descontextualización de su potencialidad perceptiva, este primer momento y capacidad se ha perdido y es necesario volverlas a dotarle de una nueva potencialidad perceptiva, la que se busque en este nuevo orden de clasificación y acomodo. Rancière asentará que esta capacidad de las imágenes del mundo que son despojadas de su potencialidad para otorgarles una nueva, es por el efecto irruptivo del cerebro humano al apoderarse del intervalo entre acción y reacción, constituyendo un mundo de imágenes para su uso y conformación de nuevos esquemas motores que “orienta sus movimientos y hace del mundo físico una inmensa maquinaria de causas y efectos que devienen medios para sus fines” (147). El montaje cinematográfico y el arte en general realizan la acción de restitución de una potencialidad perceptiva en los cuerpos -imágenes- con la que éstas ya contaban, pero ahora para ofrecernos nuevos órdenes y percepciones del mundo con fines específicos. Así, la historia natural de las imágenes puede adoptar la forma de una historia del arte que abstrae las potencialidades puras de la materia sensible para restituirles una nueva, por lo que esta historia del arte es, al mismo tiempo, la historia de una redención.

De acuerdo con la tesis de Rancière, esta era la explicación a la compleja noción de imagen en Deleuze; entre la imagen-movimiento organizada de acuerdo al esquema sensorio-motor donde la imagen se concibe como elemento de una concatenación con otras imágenes en una lógica de conjunto, -análoga a la de percepciones y las acciones-, y la imagen-tiempo que terminaba con la narrativa tradicional excluyendo todo convencionalismo entre

narrativa y expresión emocional, se revelaba la potencialidad pura de estas imágenes con rostros y gestos particulares, con capacidades únicas que configuran nuevas formas de contarnos historias. Más allá de notar una simple sucesión de imágenes que narran una historia de forma lineal, el montaje y la edición de éstas como elementos reconfiguradores de la imagen, -dotándolas de nuevas potencialidades en su acto redentor-, explora ahora nuevas capacidades perceptivas y arbitrariamente manipuladas por el cineasta o el artista en general como parte de sus procesos creativos. Si continuamos con Rancière, definiremos a la imagen-movimiento y la imagen-tiempo de Deleuze no como dos tipos de imágenes opuestas correspondientes a dos eras distintas del cine, sino a dos lógicas de la imagen correspondientes a dos eras del cine. En ellas se puede identificar una crisis de la imagen-acción como ruptura del vínculo sensorio-motor. Esta crisis se relacionaba directamente con la Segunda Guerra mundial, la aparición de las ruinas y la angustia de los vencidos; “espacios desconectados y de personajes comprometidos en situaciones para las cuales carecen de reacciones” (150).

Esta crítica a la historización que hace Rancière, invoca el espectro benjaminiano inserto en la teoría de la imagen en Deleuze, pues al no incluir las imágenes de los vencidos y no incluirlas en la narrativa oficial de la historia, la crítica a la figura del historiador como digno oficialista de las narrativas de lo que hay que saber y sobre lo que hay que contar, adquiere sentido desde el panorama de las acciones ausentes en cuanto a imágenes y narrativas reconfiguradoras de la imagen-tiempo que exponían la crisis y que Deleuze planteó primeramente a partir del cine de Hitchcock como el que mejor resume la génesis de la imagen-movimiento. El cine del británico, sigue Rancière, filmaba relaciones integrando toda serie de componentes técnicos entre luz, iluminación y sombras, es el

mejor ejemplo de la escuela del expresionismo alemán y la escuela de la imagen-percepción, porque constituye un plano de acontecimientos que estimula la potencialidad de sus imágenes al presentarnos un esquema de acción basado en acción-situación-acción, integración que Deleuze define como “imágenes mentales”. Pero en esta integración se inserta también un momento de crisis cuando se rompe el esquema que une situación y reacción, remitiéndonos a un mundo de sensaciones ópticas y sonoras puras impuesto por Hitchcock, mediante situaciones de parálisis e imposibilidad motriz en muchos de sus personajes; como el personaje de Jeff (James Stewart en la *Ventana indiscreta*, 1954), que se remite a ser un voyeur a causa de tener una pierna enyesada, circunstancia que lo convierte en un cazador de imágenes sobre lo que sucede al otro extremo de su ventana, generando en él una serie de imágenes y paranoias creadas por lo que sugiere real a partir de su actividad, -el ejemplo más atinado de una analogía platónica al estudio de la imagen y las sombras generando engaños perceptibles en la *Alegoría de la caverna*-, o el detective Scottie, (también interpretado por James Stewart en *Vértigo*, 1958), incapaz de subir a la cúpula de la torre donde se desarrolla un crimen, a causa del vértigo. Esta parálisis de los personajes sugiere una ficcionalización narrativa al irrumpir su linealidad y consecuente acción, conectados por una continuidad ficcionada como composición narrativa y visual, efecto que estimula las imágenes mentales propuestas entre las situaciones y las acciones a desarrollar creando narrativas posibles que rompen el vínculo sensorio-motor e inscriben las parálisis circunstanciales como alegorías encargadas de hacer visible la ruptura narrativa en la lógica de la imagen-movimiento como secuencialidad y narrativa organizada.

Pero, ¿a qué responde la necesidad de generar estas alegorías emblemáticas para sugerir nuevas narrativas que ponen en crisis la imagen-movimiento con la ruptura del vínculo

sensorio-motor? Una vez detectada la fiel intención y consecuente crisis detectada en su práctica narrativa, Deleuze vuelve contra Hitchcock la parálisis ficcional como alegoría narrativa, porque si bien éste es conocido como el cineasta manipulador de las imágenes, en su práctica le devuelve la percepción a las imágenes, arrancándolas de los estados de los cuerpos para ponerlas en el plano de los acontecimientos, tal concatenación -en pensamiento- es la reimpresión de la misma lógica que frena el movimiento de las imágenes y las organiza desde ella. Esta es la segunda historia de redención que Rancière ubica en el paso del infinito de la materia-imagen al infinito del pensamiento-imagen donde tal redención resulta contrariada. Pero si el objetivo es paralizar esta lógica de concatenación mental de las imágenes, será necesario buscar una existencia autónoma a las propiedades ficticias de las historias de ficción, donde el cineasta es el indicado para crear el ensamblaje adecuado entre imágenes ordenadas para orientar y desorientar las emociones del espectador.

Este es el ejercicio que realiza Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma (Historias del cine, 1988)*, con imágenes que retoma el francés de diferentes filmes en la historia del cine - entre ellos los de Hitchcock- proponiendo un nuevo montaje, aislando las imágenes de su contexto para paralizarlas y transformar sus organizaciones dramáticas en algo distinto a como se presentan en el filme.

Este singular ejercicio es muestra de lo que Rancière describe como el principal problema que el cine le plantea al pensamiento en la modernidad artística - régimen estético del arte para él- y en la que el cine ocupa un lugar fundamental. Efectivamente el cine se opone al régimen representativo clásico, aclara Rancière, porque piensa el trabajo del arte con el modelo de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la

representación, mientras que, en el régimen estético, la imposición voluntaria de una forma a una materia es recusada. De esta manera la potencia de la obra se concibe como una identidad de contrarios entre lo pasivo-activo, pensamiento-no pensamiento, lo intencional-no intencional y donde este régimen de pensamiento del arte expresa una idea particular de pensamiento donde lo importante ya no es imprimir la voluntad en los objetos sino contar con la capacidad de igualarse a su contrario. Esta idea define la manera en que el cine consolida su paradoja a decir del arte y del pensamiento al reunir el ojo pasivo y automático de la cámara con el ojo activo y consciente del cineasta.

Los teóricos de los años 20 se habían basado en eso para convertirlo en el nuevo arte, idéntico a una lengua propia de las imágenes, a la vez natural y artificial. Pero no habían tenido en cuenta que la automaticidad misma de la pasividad cinematográfica complicaba la ecuación estética. Al revés del novelista o del pintor, que es el propio agente de su devenir pasivo, la cámara no puede no ser pasiva. La identidad de los contrarios se produce de antemano, por lo tanto, se pierde de antemano (155).

Mientras que el ojo natural del cineasta dirige al ojo mecánico de la cámara destinando así su trabajo al montaje que dará luz a la obra cinematográfica, la identidad de lo activo y lo pasivo realizan el doble oficio que, al final, reinstaura la antigua lógica de la forma que configura la materia, así el gesto que parece liberar las potencialidades de una narrativa transgresora, al mismo tiempo, las vuelve a encadenar hacia la misma estructura.

La oposición entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, concluye Rancière, es una ruptura ficticia, paradoja del cine que se ejemplifica con dos ejemplos tomados de Deleuze y analizados de manera puntual por Rancière. Primero cita el filme *The Unknown* (*El desconocido*, 1927) de Tod Browning, como metáfora de la paradoja del cine y de acuerdo con la alegoría presentada por el director. En el filme, el protagonista es un hombre sin brazos que trabaja lanzando cuchillos con los pies en un circo, padecimiento que, por otro lado, le permite intimar con la écuyère¹⁰ del circo que resulta renuente a las manos de los hombres. Más adelante se revela que el padecimiento del lanza cuchillos es simulado para ocultarse de la policía, pero con el fin de mantener el amor de la écuyère, decide cortarse los brazos, lo que éste no considera es que la aberración de su amada desaparecería en brazos del hombre fuerte del circo y todo parece salirle mal al protagonista. La alegoría consiste en automutilar el pensamiento creativo para contrariar la lógica que mutila. “Cortarse los brazos significa deshacer la coordinación del ojo que mantiene lo visible a su disposición y de la mano que coordina las visibilidades de acuerdo con lo que dicta el cerebro en su lógica centralizada” (157). La segunda referencia para explicar la paradoja del cine es a partir del cine de Robert Bresson, al constituir un doble encuentro entre lo activo y lo pasivo, entre lo voluntario y lo involuntario. La primera parte de la paradoja activa aparece bajo la voluntad del cineasta frente a los cuerpos que actúan sin ser actores, recordando que el cine bressoniano se caracterizaba por la aparición de actores no profesionales. Este modelo no profesional se somete a la voluntad del autor, situación que orilla al modelo a reproducir las instrucciones del cineasta como un autómata, pero sin hacerlo nunca como lo haría un actor tradicional. En este juego de interpretación y representación la lógica se revierte y el modelo que reproduce sin conciencia las palabras y

¹⁰ Entendida como una amazona de circo.

gestos consigue habitarlos con su propia verdad interior, dando como resultado una verdad que él mismo ignoraba y que ni el mismo cineasta habría alcanzado a prever. En este momento el autómatas se vuelve impredecible, manifestando lo impensable para él mismo y para el cineasta que con todo rigor intenta mantener siempre el control de lo filmado. Ese es el primer encuentro entre la voluntad y el azar, pero esa verdad que el modelo manifiesta sin saberlo, ni el cineasta en su intento por controlar las imágenes que pide, finalmente se les escapará. El resultado no está necesariamente en las imágenes que filman con la cámara sino en la organización de las imágenes al organizar el montaje. Ese es el gran mérito en la obra de Bresson y su verdadero trabajo artístico; coordinar los fragmentos que escaparon a su voluntad para darles una nueva vida. El modelo representa la materia prima análoga al espectáculo de lo visible propiciando lo que Bresson llamaba “fragmentos de naturaleza”. Su trabajo consiste en realizar un montaje lo suficientemente leal para expresar la verdad que, por momentos, logró sacar del actor como modelo no tradicional, producto de escapar a su propia voluntad y control en el *set* de filmación, porque este modelo de actor no profesional y digamos, menos adiestrado para seguir las peticiones del director al pie de la letra, también concluye con las peticiones del director pero también produce otra cosa; llena esas escenas que se le solicita hacer de su propia verdad, una verdad inesperada para todos y que termina por contrariar el control total de la escena.

Un ejemplo que pone en diálogo la pretensión bressoniana y la alegoría deleziana que define la paradoja contrariada del cine es el filme *Au hasard Balthazar* (*Al azar de Baltasar*, 1966). Este filme de Robert Bresson cuenta la historia de un burro que sufre las agonías de sus amos, el dominio sobre su cuerpo y su vida en general. El filme narra también, de manera paralela, la historia de la joven Marie que padece el acoso de Gérard,

un vago que insiste en cortejarla. El filme puede verse como la historia de dos presas, que ejercen presión sobre ellas a partir de las manos y la mirada; el ojo y la mano que someten y dictan las voluntades del amo a la presa. De ahí que Rancière describa el filme bressoniano como una larga historia de manos, donde el burro simboliza la pasividad al recibir golpes y maltratos a lo largo de la historia, mientras la coordinación dominante del ojo y las manos de Gérard sobre la joven Marie, revela sus intenciones por ejercer poder sobre ella y asumirse como su amo. El filme muestra todo esto a partir de imágenes y acercamientos de manos ejerciendo fuerza, generando un juicio sobre lo sometido; el burro y Marie. Gérard es ejemplo del director hichcockiano al imponer a lo visible la ley de su voluntad, con imágenes controladas y sin aparente posibilidad de que se escape alguna imagen de libertad que dejen ver la verdad de los intérpretes y dejarnos ver su propia intimidad pero sucede, la paradoja surge cuando pareciera estar todo controlado en la imagen y estos fragmentos sueltos de manos sugieren nuevas interpretaciones, nuevas lecturas a estas imágenes como parte de la historia que se nos cuenta y es ahí cuando éstos producen la verdad inesperada que contraría las imágenes y se escapan de la historia.

-Me parece que lo que usted le pide a sus modelos es un ejercicio psiquiátrico como psicodrama, algo que muchos han intentado convertir en un arte. Usted los pone en una situación y les pide que exploren sus límites internos.

-Lo que a mí me interesa no es lo que muestran sino lo que ocultan.

-¿Y lo que usted se atreve a filmar es lo que aquellos esconden?

-Gracias a ese extraordinario aparato, el milagroso aparato llamado cámara. De hecho, lo que me sorprende es que un aparato tan extraordinario capaz de registrar lo que el ojo no puede, o más precisamente lo que nuestras mentes no pueden, es utilizado solamente para mostrarnos trucos y falsedades, eso es lo que me sorprende.

-¿Cree usted que la actuación profesional contribuye a estos trucos? Después de todo, desde *Les Dames du bois de Boulogne* en 1945 usted deja de usar actores profesionales.

-Por supuesto, porque es casi imposible cambiar la actitud natural de un actor. Hay algo que dijo Chateaubriand sobre los poetas de mil setecientos; *no les falta naturalidad, les falta naturaleza*. En el teatro lo natural es una técnica bastante estudiada que se aprende estudiando los sentimientos, la naturaleza es la naturaleza, eso es lo que estamos buscando, nuestra materia prima. En el cine la materia prima no es el actor sino la persona.¹¹

De manera involuntaria, lo que Bresson busca en sus modelos no es sólo que el personaje sea bien interpretado por el modelo que elija para esa función sino lo que pueda aportar de sí mismo, algo que no está en el control del director, pero que bien puede destacar en su actuación para darle un valor distinto a la imagen filmada como acontecimiento. Ya sea como Hitchcock lo lograba tomando diferentes cuadros de una misma escena para cambiar los tamaños de la imagen, su vista y producir emociones de suspenso o terror, en medio del

¹¹ Entrevista a Robert Bresson - *Al azar de Baltasar*. 31 mayo 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=8V3LpdtZSNw>

control que éste ejercía en la filmación de la historia con sus legendarios *Storyboards*, -otra técnica de la imagen gráfica análoga a la literatura en su estructura narrativa-, o como Bresson parece descubrirlo entre los modelos no profesionales del ámbito actoral, el resultado que estas prácticas autorales producen es permitir que la imagen incurra de manera anacrónica, removiéndolo con ello la estructura de una narrativa tradicional con efectos insólitos en el espectador. Cuando éste espera que las escenas se produzcan de manera lineal y sin intervenciones visuales que parezcan oscurecer la historia que se cuenta y en cambio le muestra imágenes que amplían los efectos tensionales y bien logrados de una narrativa diferente a como se esperaba, el resultado es halagador para el autor de tales efectos producidos con las técnicas cinematográficas, cuando, en principio, su control condicionante sobre la imagen y lo que ésta nos puede ofrecer y aportar a la narrativa, es precisamente lo que se considere de los mayores logros en un filme.

La fragmentación de planos es una característica de Bresson, en esta estética del fragmento como elemento de un todo como historia, se produce el efecto desarticulador que desorienta los espacios y separa las imágenes para abrirlas a su infinita lectura. Técnicamente, esta estética del fragmento que dirige la atención a elementos específicos como en el caso del filme con las manos dominantes y las miradas que se adelantan a los cuerpos sometidos para que los pasivos ejecuten la voluntad del amo, existe una complejidad, pues esta técnica es también un proceso económico para centrar atención en ciertas escenas del relato y dirigir lo esencial, un mecanismo también manipulador entre el universo de lo visible, pero precisamente ahí está la complejidad contrariada del cine, donde encontramos el montaje de estas imágenes que orientan los espacios de acuerdo al esquema sensorio-motor y las desorienta para que el producto del pensamiento consciente adquiriera la fuerza análoga al

libre despliegue de la potencialidad de las imágenes, que escapan también del control narrativo de donde surgen y proponen su verdad; nuevas verdades y lecturas que ayudan a simbolizar la imagen en su carácter autónomo. Esta compleja dialéctica constitutiva del cine es la que lo inscribe como el arte que logra esa primera identidad entre el pensamiento y el no pensamiento que caracteriza a la imagen moderna del arte y del pensamiento, aunque siempre exista la posibilidad de que también este tipo de arte invierta su sentido y reinstaure el cerebro humano como centro del mundo poniendo todo a su disposición y pleno control.

2.-Edición y montaje cinematográfico. Las imágenes y sus otras narrativas

Bueno, hay dos tipos de montaje. A ese proceso lo llamamos edición. Implica cortar algunas partes, pero se debería llamar ensamblaje. Montaje mosaico; es cuando se juntan varias partes para crear un todo. Así se ensamblan las distintas partes del filme que se van sucediendo en forma rápida para generar la idea del movimiento. La forma más elemental de lograr esto es la yuxtaposición de las imágenes en distintos tamaños. Por lo general se piensa que la edición, es decir, el montaje o ensamblaje, pasa por mover de repente a una persona de lugar y saltar a un primer plano, o sea, la técnica que inventó Griffith, pero para mí va mucho más allá. En el filme *Psicosis*, podemos observar cómo nos acercamos bastante a este enfoque cinematográfico. En primer, lugar tenemos el asesinato de una mujer en la ducha. Ella está desnuda. Todos sabemos que no se podía simplemente tomar la cámara y mostrar cómo apuñalaban a una mujer desnuda. Tenía que dar la impresión de que la estaban apuñalando. Se tuvo que lograr parte por parte. La cabeza, los pies, las manos, las partes del torso. Usamos todo lo que pudimos. La ducha. En esa escena

creo que hubo 78 partes de filme en 45 segundos. Esa es una forma de hacerlo. Existe otra forma que yo llamaría Orquestación. Notas altas, notas suaves y así sucesivamente. El segundo asesinato de Psicosis fue muy distinto. Un detective subía las escaleras y el público ya sabía que algo horrible iba a pasar. No sabían cuándo pasaría, pero estaban atemorizados. Cuando el hombre sube las escaleras, lo filmé en un plano de tres cuartos, un plano medio. Llega a la parte superior de las escaleras, tomo la cámara y la coloco muy arriba, casi a la altura del cielo raso, como si miráramos la escena desde arriba y aparece alguien con un cuchillo, levanta la mano con éste y luego la baja una y otra vez. Recuerden que se veían muy pequeños. En el próximo corte se ve la cabeza del hombre en tamaño natural, mientras vemos el cuchillo frente a su rostro. Se provoca sorpresa al compaginar las imágenes de acuerdo al plano. Es decir, si fuera música, sería como escuchar a los trémolos del violín y luego a un instrumento grave. Eso sería el primer plano, y ahí es cuando se cae. Ahí tenemos un ejemplo de cómo utilizar el tamaño de las imágenes para provocar impacto. Existe una tercera forma que podría llamarse cinematografía pura. Tiene que ver con cómo se puede cambiar el ensamblaje de un filme para crear una idea distinta. Tenemos un primer plano, luego mostramos lo que él ve. Supongamos que vio a una mujer con un bebé en los brazos y después volvemos a su reacción frente a lo que vio. Sonríe. ¿Qué tipo de personaje es este entonces? Es un hombre amable, comprensivo. Ahora, si quitamos la imagen de la mujer con el niño y dejamos sólo la de él y en el medio mostramos a una señorita en bikini. Mira a la señorita en bikini, la observa y sonríe. ¿Qué clase de personaje es

ahora? Un viejo verde. Dejó de ser el señor bueno a quien le gustan los bebés. Eso es lo que puede lograr la cinematografía.¹²

Recordemos que un aspecto fundamental entre los jóvenes de la *Nouvelle Vague* fue rendirle culto a ciertos directores de la industria cinematográfica por sus propuestas e innovación que aportaban al cine, uno de esos directores fue sin duda Hitchcock, muestra de ello está el documento visual presentado a modo de entrevista que el joven Truffaut le realiza al director británico, *Hitchcock/Truffaut* (1962), documental que daría origen al libro *El cine según Hitchcock* (1966). Ese cine era el que les interesaba a estos franceses ávidos de crear una desconstrucción narrativa a las historias que se contaban en el cine y con el maestro del *suspense* parecían haber encontrado algunas de las raíces para lograrlo.

De manera histórica, el cine es definido por Rancière como la historia de una cita fallida con la historia de su siglo, debido al desconocimiento de su propia historicidad y de las historias contenidas en la virtualidad de las imágenes que éste producía. Desconocimiento determinado por el desconocimiento de la fuerza que las imágenes tenían como herencia de la tradición pictórica y que terminarían sometidas a las historias propuestas por los guiones cinematográficos como herencia de la tradición literaria; una narrativa planteada con tal estructura que limitaba a las imágenes de la historia del cine a un cierto orden y con funciones que no explotaban su verdadera naturaleza y potencia. Una de las apuestas más reveladoras sobre la potencia de las imágenes es *Histoire(s) du cinéma (Historia(s) del cine*, 1988), de Godard, un filme que le llevaría una década de producción en una larga

¹² Entrevista a Alfred Hitchcock para el programa TELESCOPE, conducido por Fletcher Markle. Canadian Broadcasting Corporation. 13 enero. 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=8Q3eiGJBHPw>

residencia suiza que culminaría con una muestra erudita de un siglo de la historia del cine, dividida en ocho episodios entre fragmentos y escenas icónicas de la historia del cine que podemos describir entre; tipografías con frases a modo de consigna, citas literarias, la voz de Godard y repentinas apariciones de éste mezcladas entre sonidos interviniendo el ritmo de las imágenes que edita, escuchando sonidos que no siempre correspondían con lo que se miraba, la aparición de obras pictóricas, dibujos animados, imágenes sobrepuestas entre el sonido maquilador de una máquina procesando información, cuadros negros entre imágenes y sonidos. Las historias que este filme nos cuenta es la historia de las imágenes. Su estilo continuará de manera experimental para estudiar aquella estructura que insiste en presentarnos para comprender de manera distinta las imágenes que se van transformando con el tiempo y con *Adieu au langage* (*Adiós al lenguaje*, 2014), plantea un intento de literariedad que su autor rompe constantemente de manera intencional entre referencias a un Godard escribiendo en una máquina de escribir y sonidos industriales de una máquina de escribir mecánica, saltos entre aparentes secuencias de una pareja que no acaba de decirnos nada, o quizá nos dice todo y más de lo que podemos entender a simple vista. Se incluyen diferentes sonidos sueltos a la imagen proyectada y la música original de diferentes filmes que no necesariamente coinciden con lo que vemos, pero al escuchar estos sonidos nos transportamos a ciertas escenas de filmes pasados y de las impresiones que despertó en nosotros al descubrir sus imágenes por primera vez. Hay pausas entre imagen e imagen, repeticiones de escenas cortas, cuadros recurrentes de escenas de películas conocidas como en *Histoire(s) du cinéma* y cuando la película parece terminar, un nuevo ritmo se instaure de manera caótica y la historia de la pareja con referencias a un perro continúa, es pura pulsión. En estos ejercicios de fragmentación de las escenas y dislocación de la narrativa lineal, lo importante para Godard no es sólo separar las imágenes para proponer una

historia distinta, no es tan sencillo como puede parecer, se trata de transformar la naturaleza de las imágenes y que estas mismas nos sugieran, de manera autónoma, una perspectiva paralela a la que presentan al incorporarse a una sucesión de más imágenes editadas para narrarnos la historia elegida por el director del filme. Para ejemplificar su análisis y la relevancia de ciertas imágenes en filmes específicos que retoma Godard para *Historia(s) del cine*, Rancière se detiene en *La sospecha*, 1941, de Hitchcock y el icónico vaso de leche que lleva el personaje del esposo (interpretado por Cary Grant) a su joven esposa (interpretada por Joan Fontaine). La escena se presenta como una adivinanza visual a partir de la sospecha que ella tiene en contra de su esposo por pensar que desea envenenarla. La escena técnicamente muestra una acción calculada, serena y visualmente enigmática. Las luces externas que entran por las ventanas alumbran el camino del esposo entre penumbras hacia las escaleras principales de la casa con un vaso de leche sobre una charola plateada, éste sube las escalera de manera cautelosa, mientras la luz fría se dirige específicamente al vaso de leche y lo posiciona como protagonista de la escena, cuando termina de subir las escaleras, ni siquiera el rostro del esposo termina por revelarse frente a la cámara y se pierde entre las sombras que irradian las luces externas sobre los grandes muros de la casa, pero la luz prevista en el vaso de leche que termina en primer plano de la escena, cumple con la función dilatadora del misterio. La esposa sospecha, al igual que el espectador, que seguramente el vaso con leche contiene veneno, pero no termina de saberlo con certeza. La cínica calma del esposo en actitud paciente y controlada sólo aumenta el miedo, es el instinto humano que bloquea a la esposa sumergiéndola en una serie de incertidumbres.¹³ Este tipo de imágenes calculadas por Hitchcock son la muestra de lo que Rancière describe

¹³ Fragmento del filme publicado el 11 de enero de 2012 en: <https://www.youtube.com/watch?v=NTNijSOeUSg>

propriadamente como una imagen al considerarla como un dispositivo de doble efecto: por un lado materializa la angustia que los espectadores compartimos con la protagonista, sintonizando la tensión visual con la tensión ficcional y por el otro las separa al convertir los juegos de luces y sombras, el ritmo sereno del antagonico y el tiempo que aumenta el suspenso, traducido en miedo, por un completo enigma visual. Lo que Hitchcock consigue con este enigma es no sólo crear un doble efecto como producto de la sofisticada manipulación del espacio y el tiempo en la historia, sino involucrar al espectador en este mismo suspenso hasta lograr que estas imágenes separen al espectador de la emoción de la protagonista, generando en éste una nueva emoción que surge de las imágenes producidas y que, al mismo tiempo y por ser percibidas por el espectador, salen del control del mismo director y producen efectos que el espectador traduce de manera individual. Fenómeno similar a lo que Aristóteles describe con la “purificación de las pasiones” o “catarsis” en su *Poética*, pues una de las facultades de la tragedia en la antigua Grecia era redimir al espectador de sus propias pasiones, realizadas y castigadas en escena, asimilando un orden pedagógico en la obra para evitar ser castigado o víctima de las mismas circunstancias en su propia vida, por lo que la antigua pasión dramática que lograba redimir o purificar al espectador, es tomada como ejemplo para describir las imágenes hitchcockianas por el miedo y su liberación.

La imagen hitchcockiana es el elemento de una dramaturgia aristotélica. Es el soporte de una angustia y el instrumento de purificación de dicha angustia. El cine de Hitchcock obedece de modo paradigmático a la tradición representativa. Es una estructuración de acciones visuales que actúan sobre la sensibilidad jugando con la

relación variable entre el placer y el dolor a través de la relación entre el conocimiento y la ignorancia. (Rancière *La Fábula* 224-225).

Este principio aristotélico localizado en el cine de Hitchcock refuerza también la teoría de Rancière sobre lo que describe como imagen; al exhibir su naturaleza transformadora como dispositivo de doble efecto por materializar y sintonizar la angustia que el espectador comparte con la protagonista de la escena y el efecto que separa la angustia de los protagonistas y el espectador para acceder al acto catártico de lo que el enigma visual de la escena influye en éste, y al mismo tiempo como efecto redentor porque sabe que puede presenciar el castigo, la muerte o la angustia de los personajes en el filme y puede sentir el temor de ello, pero se sabe salvado como parte del efecto visual de la imagen; este tipo de imágenes sugieren una total manipulación de las emociones en el espectador. Sin embargo, cuando este tipo de escenas son retomadas por Godard en su filme, el logro alcanzado por el maestro del *suspense* suele ser irrumpido por la voz de fondo y las citas del mismo Godard en el capítulo El método Alfred Hitchcock, de su *Historia(s) del cine*, con el interés de evidenciar la potencia de las imágenes sueltas y fuera de su contexto narrativo original.

Godard propone una especie de antimontaje para exponer la importancia de las imágenes en determinados filmes como un estudio concreto a la historia de las imágenes. En la deuda que Rancière aqueja a la historia del cine como la historia de una cita fallida por heredar su narrativa de la literatura y limitar las capacidades de la imagen, como parte de un nuevo lenguaje e historicidad propuesto por la técnica cinematográfica, Godard puede ser el mejor ejemplo para saldar esa deuda. Con *Historia(s) del cine*, dirá Rancière en *La fábula cinematográfica*, Godard hace la película que el cine no había hecho hasta entonces para

referirse a su propia historicidad, con distintas maneras de mostrarnos las historias que pueden hacer las imágenes desde su propia potencialidad. El antimontaje que anuncia Godard puede descifrarse a partir de cuatro operaciones constitutivas que Rancière describe de la siguiente manera: Primero las imágenes son separadas por espacios negros para extraerlas de la historia de donde han sido ancladas y abrirlas a un nuevo mundo de significados, el que ellas mismas producen; la segunda operación consiste en los continuos desfasajes que Godard usa entre la palabra y la imagen donde el texto que se lee sobre la pantalla hace referencia a una película que no es la que vemos de fondo; con la tercera operación la voz de Godard otorga homogeneidad y profundidad al mundo de imágenes que parece deconstruir; finalmente la cuarta operación consiste en el uso de la imagen en video para generar efectos visuales, ritmos con imágenes sobrepuestas que parpadean y se desvanecen propiciando un mundo de caos rico de interpretaciones y libres de ataduras narrativas a las que suelen anclarlas. Con todas las posibilidades y efectos que es capaz de producir el video, arranca las imágenes cinematográficas del guión y las instala de una manera provocadora cambiando su naturaleza de imágenes filmadas. Visto de esta manera, las imágenes de Hitchcock son consideradas acontecimientos-mundos, concluye Rancière, que coexisten con una infinidad de otros acontecimientos-mundos pertenecientes a todas las demás películas, susceptibles de entrar en una infinidad de relaciones tanto entre ellas como con todos los acontecimientos del siglo. Lejos de una analogía de géneros y estructuras influenciadas por la tradición literaria ancladas en una forma determinada de presentar las imágenes que nos cuentan sus historias, el cine de autores como Hitchcock y Godard, reivindica la naturaleza de las imágenes como en algún momento la pintura lo haría saliéndose de las tradiciones ideológicas que el Renacimiento planteaba con su influencia anticuaria a un helenismo motivado por el heroísmo mitológico y desde luego literario con

Homero como principal interprete. Un nuevo humanismo desencajado de la historia entre una teología de cánones y un humanismo que no dejaba de aparecer iluminado por la imagen divina para proyectarse como régimen estético del siglo XV al XVI que se abre a los gestos y emociones más esenciales de la vida cotidiana con héroes de una nueva pintura histórica de las formas y su representación como potencia múltiple en su carácter de imágenes del mundo. Con *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1522), Holbein inscribe la afección del fin como lugar de la representación, en la situación histórica de una sociedad entre la ruptura del orden medieval del poder, el idealismo helenista como monumento de belleza y una sociedad que experimenta la muerte de Dios como síntoma de una nueva era en la historia del arte. El cuerpo putrefacto de un Jesús sin vida, erguido y con las extremidades marcadas por el dolor de su agonía en la cruz, exalta el límite de la representación y la melancolía como principio de la falsa ilusión de la religión y la belleza en la sociedad occidental.¹⁴ Luego de este tipo de representaciones, el cuerpo como alteración ideológica expuesta por el manierismo y el barroco, harían eco en las formas de presentarnos el declive de un clasicismo pictórico. Un ejemplo que sugiere Rancière es Rembrandt como el héroe retrospectivo de una nueva pintura que rompería con las antiguas jerarquías de los temas entre la pintura histórica y pintura de género proponiendo una pintura opuesta y protagonista de una nueva historia de las imágenes.

Así de irruptivo y genealógico resulta Godard en su insistencia por desencajar a las imágenes de una tradición cinematográfica, de su antigua concatenación para proponernos nuevas formas y nuevas lecturas de las mismas imágenes sueltas de sus anclajes narrativos, en una suerte de espíritu de las formas del arte que se vincula con las formas de la vida

¹⁴ Análisis de obra basado en: Barrios Lara, José Luis. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. Textos Texturas Textualidades. Universidad Iberoamericana: 1ª edición, 2010

común, y que son capaces de asociarse entre sí para expresar una cantidad indefinida de combinaciones que, a su vez, expresan la vida colectiva ensamblando hechos, objetos cotidianos, gestos, palabras e imágenes en una copertenencia mejor conocida como historia; la modalidad de copresencia donde las experiencias comunes resultan equivalentes y donde toda forma sensible es capaz de expresarse mediante un entramado de signos para expresar la experiencia colectiva. Formas susceptibles de relacionarse con otras formas para organizar nuevos ordenamientos de significantes, por lo que se deduce que en este régimen de organizar y rearticular el sentido de estas narrativas de copresencia, todos sus elementos o formas hablan dos veces, como pura presencia y en la infinidad de conexiones virtuales que a partir de éstas se puede generar para constituir y comunicar un mundo común.

En este régimen, cada elemento es a la vez una imagen-materia, transformable y combinable al infinito, y una imagen-signo, capaz de denominar y de interpretar a cualquier otra. Esta reserva de historicidad es la que sostiene a la poética de las Historia(s) del cine, una poética que hace de toda frase y de toda imagen un elemento susceptible de asociarse a cualquier otro para decir la verdad acerca de un siglo de historia y de un siglo de cine, aunque se modifique la naturaleza y la significación de ambos (231).

Para Rancière, el ensayo visual de narración, montaje y edición cinematográfica de Godard era una buena analogía sobre los discursos historicistas que ponía en conflicto a la modernidad de mitad de siglo. Una modernidad que habría criticado Benjamin cuando

habla de la historia de los sin nombre, del pueblo, una historia de los vencidos que quedaba no sólo censurada sino carente de representación, sin imágenes y por lo tanto sin presencia en los discursos oficiales de la historia. Por eso también el neorrealismo italiano es evidencia de aquellos momentos que en el pasado también habría sabido mostrar Goya con su serie de grabados *Los desastres de la guerra* (1810-1815), como un antecedente del fotoperiodismo presentando los resultados de un pueblo en medio de un conflicto bélico y que de igual forma, en la posguerra de mitad de siglo los cineastas italianos se encargaron de filmar los desastres de la guerra, en medio de escenarios en ruinas producto de los bombardeos nazis y el fascismo. Los cineastas neorrealistas logran representar las historias de personajes comunes y corrientes como testigos y evidencia real de una guerra que mostró la caída de un imperio romano sobreviviendo entre los escombros. Aquí vemos a los sin nombre de Benjamin, que son el pueblo, y el derrumbe de una historia monumental de la que hablaba Nietzsche. Las imágenes adquieren esa doble significación creando un nuevo estilo cinematográfico y nuevas formas de representar la naturaleza de las imágenes que transforman las narrativas historicistas de la modernidad, así como en la historia del arte lo harían casi al mismo tiempo, también en Italia, los artistas con el Arte Povera en la década de los sesenta como reacción a la industria artística, su cultura de consumo y jerarquías en el uso de materiales, utilizando materiales de fácil obtención, baratos y desechos.

Localizando esta analogía del cine y la historia, así como sus formas de narrar, centramos el problema en un análisis de la imagen que puede describirse a partir de dos momentos primordiales; primero con la necesidad de liberar de la sujeción a las palabras y las imágenes, según lo muestra las *Historia(s) del cine* generando una dislocación de sentido

que al mismo tiempo propone un nuevo sentido con formas distintas de hablarnos mediante su reacomodo narrativo y, finalmente, aprovechando la posibilidad de interconectar estas imágenes y palabras bajo una manipulación obligada para sacarlas de su lugar o posición de origen y crear nuevas copresencias narrativas a la historia que vemos en la pantalla de manera general. La moral del cine que Rancière describe “contrariada”, tiene que ver con un doble fracaso del cine respecto de su siglo. El primer fracaso sería su incapacidad para ver y mostrar los campos de exterminio en la Segunda Guerra mundial y el segundo, muy de acuerdo con Godard, la sujeción de las imágenes que produce como pacto de una industria como la hollywoodense convirtiendo en un negocio la composición de sus historias como intrigas bien articuladas y controladas, anunciando la muerte de la imagen en su naturaleza más potente y reconfiguradora; una fábrica de sueños con el invento de guiones que, mediante sus lenguajes, silenciaba los poderes de las imágenes a favor de la una serie de ficciones concordantes con nuestros deseos. El cine, afirma Rancière en el último capítulo de la *Fabula cinematográfica*, titulado “Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias”, no es culpable de querer hacer arte después de Auschwitz. Es culpable por no haber estado presente, de no haber visto ni mostrado las imágenes. Como respuesta a esta aseveración de Rancière, ejemplificando la importancia por visualizar este tipo de imágenes en su carácter de potencia, vale la pena mencionar el “gesto” pertinente que hace Didi-Huberman como curador de la exposición colectiva *Sublevaciones. El poder de las imágenes*, 2017, en su versión argentina para el Muntref. Centro de Arte contemporáneo, más conocido como Sede Hotel del Inmigrante, en la ciudad de Buenos Aires. En la muestra colectiva, a la que le dedicaremos particular atención más adelante, se exhibe una selección de cuatro pequeñas fotografías que ayudan a discutir este tema de la ausencia y representación de imágenes sobre los campos de exterminio. En entrevista, el curador

francés habla de estas cuatro fotografías mientras realiza un recorrido por la muestra. En cuatro fotografías de 6x6 cm. vemos el antes y el después de la ejecución de miles de judíos en una cámara de gas en Birkenau, Polonia, en 1944. Para el también filósofo e historiador de arte, estas imágenes representan un gesto de sublevación como levantamiento ante el poco registro de estas acciones en los campos de exterminio nazi. En el recorrido por la exposición con Gabriela Siracusano, Didi-Huberman cuenta la relevancia de estas pequeñas pero potentes imágenes en su colectiva expositiva. Narra la historia de los Sonderkommandos, que eran los trabajadores que laboraban en los campos de exterminio entre las cámaras de gas y los crematorios durante la Segunda Guerra Mundial. Eran prisioneros bajo las órdenes nazis y se sabe que algunos de estos trabajadores escribieron testimonios en secreto que luego enterraron y más tarde sirvieron para contar algunas de las cosas a las que estaban obligados a hacer. Estos escritos se conocen como “Los manuscritos de los Sonderkommandos”.¹⁵ El acto sublevante sería el que uno de estos trabajadores se atrevió a hacer cuando robó una cámara fotográfica y registró uno de los exterminios con imágenes difícilmente enfocadas, a distancia y poco distinguibles como evidencia del miedo que representó tomar las fotografías. Es evidente que el registro fotográfico no salvaría a los prisioneros y este acto del SonderKommando no cambiaría el destino de ninguno de estos condenados a muerte, por lo que las fotografías no muestran un acto de sublevación, pero Didi-Huberman considera que las fotografías son en sí mismas una sublevación, de ahí su relevancia, más allá de ser un registro verídico de los campos de exterminio, son muestra de un gesto que registra el miedo de los Sonderkommandos al realizar las fotografías; la fotografía como resultado de una acción y no sólo como objeto

¹⁵ Historia de los Sonderkommandos contada en: Zalmen Gradowski. “En el corazón del infierno”. Letras Libres. 31 de octubre 2006: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/en-el-corazon-del-infierno>

de representación. Por lo que existen esas imágenes que el cine no pudo firmar y ese es parte del discurso crítico que erige Didi-Huberman para hablar de aquellos levantamientos como gestos de representación en la historia del arte como sublevaciones.

Cuando las imágenes con esta capacidad y potencia se integran a una narrativa nueva para presentarse como indicio reconfigurador de las historias no contadas o no visualizadas adquieren una relevancia fundamental, sobre todo a partir de la manipulación extraordinaria del montaje que ya habíamos visto en el filme de Godard, éste último descubriéndolo en los filmes de Hitchcock y ahora con estas fotografías que presenta Didi-Huberman en la exposición. Para exaltar esta relevancia a partir de los puros íconos de una presencia es necesario cortar, editar y volver a unir esos íconos; hace falta el montaje. El montaje se inscribe en este punto como una denuncia por la redención de la imagen pura, por la manipulación de ésta en contra de la historia oficial que invisibiliza a muchas de ellas, los excesos de control y legitimación que oscurecen la potencia de los sin nombre y de los hallazgos que no necesariamente comulgan con una narrativa triunfante. El montaje de las imágenes, su temporalidad y su sublevación como gesto de levantamiento es el trabajo en que nos dedicaremos en breve, recordando que en el centro de las imágenes, podemos deducir que siempre existe una temporalidad porque más aún que en el espacio, las imágenes están en el tiempo moviéndose con él y en él, migrando y potencializando su poder en copresencias con otras imágenes hacia nuevos acomodos y a la inversa; la imagen estando en el centro del tiempo y éste estando en el centro de la imagen.

3.- La persistencia de Godard. Las posibilidades del cine hoy

Ante la insistencia por proclamar la potencialidad de las imágenes en el cine, el longevo Godard presenta en conferencia virtual del Festival de Cannes, 2018 -con ayuda de su

dispositivo móvil-, *Le livre d'image (El libro de imagen, 2018)*, su más reciente filme enalteciendo la estética del fragmento en un collage de imágenes que replican su importante influencia no sólo en la historia del cine sino en la cultura occidental. Dividido en cinco capítulos como categorías temáticas, el libro de Godard abre un diálogo de reconocimiento entre las imágenes del cine de una manera crítica y discursiva como imágenes de su tiempo con el espectador en su propia temporalidad; reiterando la analogía de Didi-Huberman donde la imagen vive en el tiempo y el tiempo vive en la imagen. El filme de Godard comienza con una serie de imágenes dedicada a las manos. Como si centrar el enfoque en este fragmento de corporeidad ejemplificara el afecto efecto de la imagen en el espectador. Como si de pronto la retórica rancierniana en su análisis sobre *El desconocido* con la historia del lanza cuchillos que se mutila los brazos, los fragmentos bressonianos de *Al azar de Baltasar* o la manera de filmar la famosa escena hitchcockiana del asesinato en la bañera de *Psicosis*, incluyendo la toma de la mano con sangre manchando los azulejos del baño, fueran las pruebas suficientes para que el cineasta de *Historia(s) del cine* hiciera evidente que sin las manos sería imposible pensar, como menciona él mismo en su último filme. El primer capítulo titulado Remakes está marcado por insinuaciones de aniquilación; la guerra continúa en el segundo capítulo titulado St. Petersburg Evenings, aquí Godard busca una base histórica recurriendo al *flashback*. Muestra imágenes soviéticas e imágenes del paisaje europeo después de la Revolución francesa y la Guerra de los Balcanes; en el tercer capítulo Those Flowers Between Rails, a Confused Wind of Travels, el tema principal parece ser la mecanización a través de los trenes; el tercer capítulo The Spirit of Laws habla de otro tipo de mecanismos, el de la organización del orden social, mientras el último capítulo muestra lo que no nos han enseñado y no hemos aprendido a mirar del mundo árabe porque se nos ha sido negado. Son series dedicadas al amor, a los trenes, al

espíritu de las leyes y al mundo árabe fuera del occidente. Las citas de Rimbaud, Blanchot y Hegel, entre muchas otras acompañan imágenes icónicas de la historia del cine, obras pictóricas, extractos documentales, la inconfundible voz del veterano cineasta especialista en detectar potencias visuales sumergidas en narrativas oscurecidas por verse incluidas en historias subordinadas a un guión que las economiza y las domestica de su propia naturaleza. Al finalizar el libro de Godard, los créditos, su voz grave y con tos en *voz en off* a duras penas comprensible, anuncian el final de un filme que en realidad no acaba de terminar, porque en un acto de auténtica soberbia, las imágenes continúan después de los créditos, después de la voz de un Godard tosiendo. Tanto el cine como las imágenes que produce, su potencia visual y la interminable posibilidad de contar historias con sus imágenes, todo continúa con o sin su autor, con y a pesar de Godard. Imágenes, sonidos y textos, todo esto lo encontramos sobre todo en algunas partes de *El libro de imagen* ilustrado bajo la técnica digital sugiriendo nuevos montajes, nuevas formas de entender las imágenes que nos cuentan las historias desde el cine. Toda esta recopilación de imágenes y materiales complementarios revelan nuestra memoria virtual de imágenes en movimiento, de contextos y experiencias individuales, sólo las imágenes son capaces de representar esto, sólo ellas ensambladas o montadas de maneras distintas nos incitan a pensar y pensarlas de modos distintos y entonces la historia se vuelven historias y su legitimación se vuelve contra sí al encontrar diferentes maneras de interpretarlas y contarlas. Las imágenes de este tipo sobreviven siempre con el riesgo o la posibilidad de encontrar algo nuevo en ellas, en las mismas imágenes que creímos conocer. Imágenes pictóricas, fotografías, un agudo homenaje al expresionismo alemán, imágenes a color y en blanco y negro, escenas teatralizadas, el cine ruso de Eisenstein y Dovjenko, fotogramas, música, cuadros en negro que desfasan la apreciación sensorial entre lo que se mira, lo que se escucha y lo que se

creo comprender, todo este tipo de efectos reiteran la poética de su autor en un montaje arrogante y nostálgico al mismo tiempo, porque insiste en decirnos que las imágenes perdidas entre las películas deben ser extraídas de ellas para comprender la verdadera labor del cine como configurador de narrativas mediante la potencia de sus imágenes. Tal vez por eso el trabajo más importante para Godard no fue filmar nuevas imágenes del mundo para contarnos las historias que ya existen en la historia del cine y lo que hizo fue revisar gran parte de las imágenes de esa historia del cine para crear nuevas lecturas y la exaltación de estas imágenes en su complejo pero no menos poético montaje, como cuando en el filme hace referencia a Cataluña y el mismo Godard aprovecha para definir que “el cine hoy en día es como esa pequeña Cataluña que tiene dificultades para existir”.¹⁶

La ideología política y su particular pensamiento contra cultura no quedan exentos en el filme, este libro debía incluir su posición política porque así también es Godard, ¿cómo podríamos entender las imágenes del cine si no es a partir del reparto de lo sensible que entre estética y política producen estas imágenes como régimen estético del arte?

Del espíritu de las leyes a la revolución, de la paradójica relación entre los que mandan y los que obedecen, de la pintura y el arte, de “esta sociedad basada en un crimen en común” y el “No a los privilegios” salido de la voz ronca y entrecortada de este veterano cineasta de 87 años de edad, que acompaña por momentos el relato filmico. Siempre del lado de los vencidos. (Zarandieta, párr. 9).

¹⁶ Análisis del filme encontrado en: Zarandieta, Julio Feo. “Cannes 2018: Godard en competición con El libro de imagen”. PERIODISTAS en español.com. 12 de mayo de 2018 en: <https://periodistas-es.com/cannes-2018-godard-en-competicion-con-el-libro-de-imagen-103514>

Entre sus críticas a la codicia, la explotación de riquezas naturales y la ignorancia por un mundo árabe en ausencia de las suficientes imágenes, a no ser la traducción que el propio occidente se ha encargado de situar en una desleal estrategia de estado canalla para producir al enemigo, Godard articula su postura política ante las imágenes que se han comprendido de formas muy distintas a las que él intenta plantear con la idea de que estas imágenes y este montaje histórico previsto desde el arte contribuyan a transformar la realidad con resistencia, esperanza y utopía, palabras que el espectador suele encontrar en el *Libro de la imagen*.

Aunque Godard ha insistido en hacer una crítica aguda a la historia del cine con su particular montaje de imágenes, no es el único cineasta que se ocupa de mostrarnos que las historias contadas a partir de imágenes pueden hacerse de diferentes formas. *No intenso agora (El intenso ahora, 2017)*, es un documental brasileño de João Moreira Salles, planteado como un ejercicio plenamente personal al concebirse como registro de un viaje familiar que realizaría la madre del cineasta a China en 1966 durante la época de la revolución cultural. Tras el descubrimiento de este material filmado por su madre, el cineasta se dio a la tarea de intensificar el contexto del viaje que lo condujo al año 1968 como el año en que centraría su investigación. No existe ni una sola imagen filmada específicamente para el ensayo visual de Moreira, todas las imágenes pertenecen a material de archivo que documenta los viajes de su madre a China, imágenes de archivo sobre el mayo del 68 en París entre las marchas estudiantiles y los despidos de trabajadores, la primavera en Praga con la entrada de los tanques soviéticos y las revueltas en Brasil durante el mismo año.

Todo empezó con el descubrimiento tardío de las películas que mi madre hizo durante un viaje a China en 1966. Desde allí, y por razones misteriosas que tomaría demasiado tiempo explicar, llegué a 1968 y al mes francés. El período me interesaba por varias razones, y una de ellas se refería a la naturaleza de las imágenes producidas ese año. Hubo muchos 1968 dentro de 1968. Algunos sucedieron en países democráticos, otros en regímenes autoritarios, otros en regímenes cerrados que hacían ensayos de apertura o, por el contrario, en dictaduras cosméticamente blandas que pronto optarían por soluciones marcadamente autoritarias, como en el caso de Brasil. Cada contexto político produjo un tipo específico de imagen.¹⁷

El documental se construye a partir del material *amateur* de su familia, de filmes poco conocidos, noticieros de la época, material fímico de archivos personales y de instituciones. La pregunta que parece ofrecernos este filme es ¿cómo pensar la historia a partir del fragmento archivístico, a partir de diferentes historias que constituyen la naturaleza de un año conmovedor y revolucionario para muchos, pero también desesperanzador?, son imágenes que intensifican un intenso ahora mediante imágenes que se sublevan en cuerpo y alma. Didi Huberman dice que no hay sublevación sin afecto y que en el ejercicio de la sublevación no hay medias tintas porque el levantamiento es el cuerpo y alma. Las imágenes de archivo y las imágenes caseras de Moreira están cargadas de afecto como registro de acciones, son el registro de una historia contada desde la pura potencia que representan las imágenes extraídas de archivos y el viaje de su madre que motivaría ese

¹⁷ *No intenso agora*. João Moreira Salles. VideoFilmes, 2017. Cine.

Cita extraída del filme en: Interior XIII 2018: <http://www.interior13.com/portfolio-item/no-intenso-agora/>

otro viaje por la historia de diferentes movilizaciones y levantamientos sociales en un año de protestas y exaltación ideológica. El descubrimiento de las imágenes que forman parte de este documental son el antiarchivo de aquellos documentos visuales que yacían olvidados entre catalogaciones que promueven su desuso, hasta que la activación anacrónica del archivo permite su aparición como efecto espectral de la imagen como potencia narrativa y reconfiguradora de la historia que va del pasado a un intenso ahora.

Para Moreira el tiempo es una categoría esencial y debe pasar, no se aferra a que las cosas se suspendan en una versión anticuaria ni con afán de monumentalizar el pasado. Cuando el tiempo pasa, dice en entrevista, las imágenes que se habían creado en un contexto social e histórico pasan a existir en otro contexto y esto permite que otras cosas se vuelvan visibles en la misma imagen para la que habíamos estado ciegos. La transposición que se hace en una imagen que pasa de un contexto a otro, expone cosas que no habían sido vistas en el momento que fueron producidas. Por eso el tiempo para mirar una y otra vez las mismas imágenes es fundamental para él y el trabajo de edición termina siendo largo.¹⁸

Sobre el trabajo de archivo pero con otros intereses en la estética y estudios de la imagen, podemos mencionar el documental británico, *They Shall Not Grow Old (Nunca llegarán a viejos, 2018)*, de Peter Jackson, realizado a partir de películas originales de la Primera Guerra mundial pertenecientes al Museo Imperial de la Guerra de Londres, archivos de la BBC y que el cineasta neozelandés se dio a la tarea de restaurar y colorear con alta tecnología, editando imágenes y testimonios sonoros de veteranos de guerra, así como consultas a lectores de labios para hacer una interpretación lo más certera posible sobre el significado y contexto de las imágenes consultadas. En un intento por humanizar las

¹⁸ Entrevista con João Moreira Salles. ENFILME.CINE TODO EL TIEMPO. Sección: Entrevista - 18 de mayo 2018 : <https://enfilme.com/entrevista/joao-moreira-salles-el-intenso-ahora>

imágenes y darles otra veracidad con el color, el cineasta intentó articular no la historia de la guerra sino la experiencia humana y la convivencia que representaba para todos los soldados vivir en medio de un conflicto bélico. Contar una guerra que, si bien se filmó en blanco y negro, se vivió a colores y esa es la versión que el cineasta intenta dar, así como la inclusión de la sonoridad incluida a secuencias de imágenes mudas.¹⁹

En principio, la propuesta de Peter Jackson puede resultar arriesgada y hasta cierto punto perturbadora en su contexto de veracidad, porque en la práctica de restauración, añadir música y sintonizar voces puede desvirtualizar la estética visual de un cine en una época particular que tuvo la posibilidad de filmar la condición humana en su carácter de temporalidad y técnica cinematográfica específica. Sin embargo, el proyecto resulta inquietante porque en su manipulación de la imagen y la inclusión del color, parece recordarnos a otro cineasta que fue sensible a este cambio en la producción cinematográfica de blanco y negro al color y que alude muy bien a la transposición de la que habla Moreira en el paso del tiempo en la imagen, en este caso, refiriéndonos al color. En *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*, 1964), primer filme a color de Michelangelo Antonioni, el cineasta italiano altera la vista del paisaje pintando plantas, árboles y caminos de forma manual, mientras en *Il Mistero di Oberwald* (*El misterio de Oberwald*, 1980), nos habla ya del color como elemento narrativo y poético, aspectos privilegiados aprendidos de la pintura y aplicados a la fotografía y el cine²⁰. En *Blow up* (*Deseo de una mañana de verano*, 1966), el color y la imagen como forma definida y abstracta a la vez, son los elementos que

¹⁹ “Peter Jackson revive las voces de la Primera Guerra Mundial”. Cambio16.com. 10 de octubre 2018:

<https://www.youtube.com/watch?v=PJS3r0MpWd0>,

“Cómo el director de “El señor de los anillos” le puso color a la Primera Guerra Mundial”. BBC NEWS. MUNDO. 16 de octubre 2018:

https://www.youtube.com/watch?v=rKSb6yzhd_U

²⁰ Documental: Michelangelo Antonini. La mirada que cambió el cine. Italia, (2001). Dir. Sandro Lai:

https://www.youtube.com/watch?v=c_4mCJHaM5Q

conducen a la crisis del protagonista del filme, pero a decir del mismo Antonioni, esta perspectiva en el personaje termina siendo una visión optimista porque adquiere un nivel de experiencia y profundidad sensible, que sólo mediante el estudio obsesivo de su sensibilidad es que logra insertarse en ese mundo de las imágenes como abstracciones. Antonioni es capaz de comunicarnos lo incomunicable a partir de un estudio concreto de la imagen, basado en la problemática que se inscribe originalmente a partir de una obra literaria. La ampliación de las imágenes fotográficas que realiza el protagonista de *Blow up* son metáforas desesperadas por mirar algo más dentro de la imagen fotográfica que amplia de manera obsesiva, algo que se potencializa en su sensibilidad, ese gesto distintivo del que habla Moreira en la entrevista y que se esconde o permanece oculto a la hora de producir las imágenes hasta que, después de mirarla una y otra vez, aparece con nuevas perspectivas. La acción del fotógrafo protagonista en el filme es una búsqueda de certeza con la esperanza de descubrir lo que está en la imagen y no había podido ver antes.

Blow up es la adaptación cinematográfica del cuento “Las babas del diablo” (1959), de Julio Cortázar. En el cuento, el protagonista también realiza una fotografía, como en el filme, pero en lugar de ampliarla para verificar la evidencia de un bulto que aparece en la imagen y jura que es un cuerpo que no había logrado ver a la hora de tomar la fotografía, en el cuento el traductor franco chileno imprime la imagen y decide colgarla frente a su máquina de escribir para generar diferentes versiones de lo que le parece haber visto y lo que pudo haber ignorado de la escena pero yace oculto en ésta. La imagen le proyecta distintas historias a éste, mientras en el filme la imagen fotográfica es llevada a la abstracción en busca de certezas que se pierden con la amplificación de la imagen fotografiada.

La obra cinematográfica basada en una obra literaria es otro aspecto que cambia la forma de contar la historia y las imágenes que surgen del ejercicio de transposición, insertando nuevas miradas y perspectivas obligadas por el cambio de dispositivo. En este caso no se trata de recopilar imágenes de archivo o colorear las imágenes en el *set* de filmación, sino de darle vida a una historia literaria mediante técnicas del lenguaje cinematográfico, por lo que la obra se vuelve otra al cambiar de dispositivo y contarla con imágenes en lugar de hacerlo con palabras.

El problema de la fidelidad es el primer prejuicio que debemos evitar para mirar más allá de lo que nuestro principio de apreciación más básico y elemental nos sugiere como ejercicio de comparación entre obras. Cuando hablamos de adaptar o transponer una obra artística cambiando su formato de exhibición, debemos ser flexibles al pensar que una obra literaria nunca podrá ser igual a la grabación de una película, empezando por el cambio categórico del dispositivo de exhibición que esto representa, sin importar, en un primer momento, que una sea la original y la segunda una buena o mala adaptación, porque los aspectos realmente importantes y valiosos serán cómo hace el cineasta para trasladar los contextos culturales e históricos de donde surge la obra literaria, para luego adaptarla en el tiempo y contexto que elija, echando mano de los recursos técnicos que le ofrece el cine y su propia capacidad de apreciación para explorar la apertura poética de la obra original trasladada a la pantalla.

Al respecto, Rancière ofrece una sentencia puntual sobre el reparto de lo sensible, refiriéndose a aquello que sensiblemente se nos presenta y lo que yace invisible en una jerarquización de la percepción -espacio tiempo- como principios de una dupla entre estética y política de lo sensible:

... la historia poética en lo sucesivo articula el realismo que nos muestra las huellas poéticas inscritas en la realidad misma y el artificialismo que ensambla máquinas de comprensión complejas. Esta articulación pasó de la literatura al nuevo arte del relato, el cine. Éste lleva a su más amplia potencia el doble recurso de la impresión muda que habla y del montaje que calcula los poderes de significación y los valores de verdad (Rancière *El reparto* 60-61).

En ambos autores, Cortázar y Antonioni, este reparto de lo sensible lo refieren como un reto donde cada uno actúa desde la disciplina que domina para hablarnos de lo visible o invisible a nuestros sentidos, de lo existente creado o simulado, sobre la incomunicabilidad planteada como un problema de la imagen, como evidencia e imposibilidad a través del ojo natural y el ojo mecánico de una cámara fotográfica, de la cámara de cine o de una máquina de escribir.

En el caso de “Las babas del diablo”, es preciso indicar dónde situamos a Cortázar cuando escribe su cuento; en los años cincuenta con los indicativos de la postguerra, es un latinoamericano nacido en Europa: el inmigrante viviendo entre París y Argentina representante del boom latinoamericano. Todos esos elementos muestran aspectos e intereses en el autor, mientras que, para a Antonioni, la posguerra en su país va influir de manera determinante con el neorrealismo italiano, movimiento en el cual participa como cineasta de la época, así como su afición desde niño a la pintura y el cambio del blanco y negro al color en el lenguaje cinematográfico y televisivo. Entre ambos autores y como un

síntoma de mediados del siglo XX, surge una modernidad que incorpora los nuevos adelantos técnicos, de la mano del progreso como aspecto positivo y en contra de las guerras, de la búsqueda de una identidad cultural latinoamericana; revoluciones del pensamiento que traen consigo la necesidad de contarnos la historia de manera distinta:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. (Cortázar, “Las babas del diablo”)

Existe un interés preciso por buscar herramientas narrativas que pudieran traducirnos los actos cotidianos, las temporalidades y la asimilación de su duración de manera distinta a la linealidad cronológica a la que estábamos acostumbrados. Ese fue un síntoma generalizado en la práctica artística como modelo de crítica y como pretensión estética. En este acontecer se encuentran los ecos de la *Nouvelle Vague* que llegaría como “el nuevo cine”, la nueva forma de hacer arte, la nueva manera de utilizar el cine como sofisticación narrativa, proponiendo con edición y montaje nuevas formas de relacionarse con la imagen, la historia y la temporalidad de una obra de manera específica. En el filme, la obsesión fatigante, más allá de una poética, recae en una frustración trágica. La opción es mirar al vacío para que se revelen los secretos que yacen entre la sensibilidad como entidades oscuras, secretas,

invisibles. Sólo bajo el arraigo nihilista de la subjetividad atenta y sensible a cada detalle, colores y formas, se amplía la imagen en su revelación poética, tal como los ejercicios que el cineasta italiano solía hacer con sus pinturas y fotografías ampliadas a escala de la abstracción en su serie pictórica: *Las montañas encantadas*.

Para Didi-Huberman las imágenes traen consigo su propia memoria, su potencia migra de significado y temporalidad de un momento a otro. Esta imposibilidad por mantener estático el significado de la imagen fotográfica se traduce en una fatal obsesión para el fotógrafo del filme y del cuento, es por eso que las imágenes siempre se están moviendo y sólo por instantes logramos percibir sus momentos más agudos y elementales para interpretarlas como una certeza, posiblemente, sólo de manera temporal. Tema que planteo a continuación y mediante el estudio de la museografía como formas de ordenamiento de imágenes y nuevas narrativas de la historia.

4.- Sublevación y montaje museográfico. Didi-Huberman en dos exposiciones

Con la exposición colectiva: *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* curada por Didi-Huberman para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2010, el curador e historiador del arte propone una museografía basada en principios del conocimiento visual del Atlas y el trabajo de Aby Warburg como historiador del arte, donde el destino de las imágenes y su reacomodo anacrónico como montaje reconfigurador de narrativas promueve nuevas interpretaciones en la historia del arte. Para orientarnos sobre esta doble influencia a la hora de conformar la muestra colectiva -integrada por diferentes artistas de diferentes nacionales entre el siglo XX y XXI-, el curador francés explica durante un recorrido por la sala de exposición, las posibilidades e interpretaciones que hace del atlas y su influencia en

el acomodo de las obras artísticas y su contexto museográfico.²¹ En su recorrido describe al atlas como una representación sinóptica de diferencias donde ubicas una imagen completamente distinta a otra, exaltando las conexiones que no siempre resultan basadas en similitudes obvias, sino de contextos secretos que guardan entre sí. De ahí que la implicación visual de un atlas le resulte más eficiente que la de un archivo que obedece a categorías y temporalidades que promueven su clasificación de manera cronológica y ordenada. El atlas sugiere una nueva epistemología como estética del montaje, donde cada imagen se relaciona mediante su potencia exaltada, al ubicarla con otra imagen de otro tiempo y momento histórico, aparentemente distintos, pero que al final promueven un nuevo diálogo y relación entre sí. Uno de los principios más elementales en el atlas de Didi-Huberman es el trabajo de montaje entre imágenes u objetos de distinta índole reuniendo distintos tiempos como parte de un método reflexivo de las imágenes, donde la primera condición es romper la cronología e inaugurar nuevas formas de lectura. En su reubicación, cada imagen reconfigura su significado de manera conjunta, por eso debe cuidar su montaje y las relaciones a las que se someten todas estas imágenes reacomodadas para conformar nuevas relaciones. Las imágenes descritas aquí como prácticas artísticas (fotografía, escultura, objetos), cuentan historias más allá de un sólo tiempo, en ese sentido propician confrontaciones de temporalidades, coexistiendo en un momento determinado con imágenes de distintos tiempos y que juntas configuran una nueva contemporaneidad. Ese habría sido el principal objetivo de Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne* y que realizaría con las imágenes de la historia del arte, casi un siglo antes de Godard con su *Libro de imagen* y las imágenes de la historia del cine.

²¹ “ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 21 dic. 2010: <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>

Modificar la configuración de la historia mediante las imágenes que la representan, esa es la prioridad y el objetivo del atlas de Warburg. Reconfigurar el orden para que las imágenes tomen posición y aludan nuevas analogías a modo de constelaciones. La heterogeneidad de los fragmentos interactuando como nueva lectura de los diferentes momentos históricos, establece así una nueva estética de montaje. El carácter migratorio que funda el principio elemental de la imagen, inserta capacidades de movimiento que sólo le pertenecían a ésta, por lo que la imagen viaja en el tiempo y con él dislocando versiones habituales como principio de apertura al descifrar un mundo inadvertido y nuevo a la luz de las imágenes y sus nuevos acomodos. Modelos alternativos en el tiempo que producen los movimientos en el tiempo, más que en el espacio, propiciando las migraciones que nos cuentan la historia con imágenes reconfiguradoras del orden en el mundo.

En griego, la palabra atlas se forma combinando la a prostética (es decir, elemento no etimológico que se añade al principio de una palabra sin modificar su sentido) con una forma del verbo *tlao*, que significa «portar», «soportar». Tlas o atlas es, literalmente, el portante por antonomasia. Pero portar no es algo sencillo. Portar sólo es posible mediante el encuentro de dos vectores antagonistas, la pesadez, por un lado, la fuerza muscular por el otro. Portar manifiesta, pues, la potencia del portador y, asimismo, el sufrimiento que aguanta bajo el peso que lleva. Portar es un acto de valor, de fuerza, y también de resignación, de fuerza oprimida: son los vencidos, los esclavos, los que más intensamente sienten el peso de lo que portan (Didi-Huberman *¿Atlas?* 62).

Si la naturaleza del atlas incluye esta doble personificación, el Atlas Farnesio que aparece en el extremo superior del Panel 2 del Atlas de Warburg, puede verse desde la perspectiva del sufrimiento y la exaltación de su potencia como acto heroico representado con la imagen elegida por Warburg como evidencia sublevante, concentrando dos principios que determinarían el desarrollo y crítica de su pensamiento; por un lado, la tragedia como categoría epistemológica desde la cual la civilización mediterránea se encargaba de mostrar sus propios monstruos y por el otro, el saber que esta cultura desarrolla para explicar, redimir o desarticular esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento.

De acuerdo a esta interpretación, recordemos la gran importancia que la astronomía antigua y la mitología tuvieron en el pensamiento de Warburg, y que justo nos ayudan a comprender la naturaleza de Atlas. Junto a su hermano Prometeo, Atlas pertenece a la generación de doce titanes que antecedieron a la de los dioses del Olimpo. Seres monstruosos y extremadamente poderosos que decidirían disputar el poder con los dioses. Con Cronos, el titán del Tiempo, se encargarían de reinar el universo hasta que éste es derrocado por su hijo y nuevo patriarca del Olimpo; Zeus. El tiempo aquí se habría fundado como el padre y anti-dios, hasta que su destierro lo exiliaría junto con los otros titanes a pagar su osadía, -ofreciendo a los hombres privilegios exclusivos de los dioses-, padeciendo los diferentes castigos que les encomendaría Zeus, así como la reclusión de varios de ellos en el profundo y subterráneo Tártaro. Prometeo y Atlas son dos de los titanes que sufrirían el castigo de los dioses del Olimpo por su desafío a los dioses y beneficiar con ello a una raza inferior que ellos mismos había creado, acercándolos a una naturaleza divina de la que deberían mantenerse distanciados. Prometeo se ubicaría al Este con un suplicio visceral y Atlas al Oeste con un suplicio sideral. Muy posiblemente este esquema de Atlas es al que se

refiere Warburg y que, como imagen, adquiere una potencia sublevante. Atlas es condenado a la inmovilidad, manteniendo sobre sus hombros el eje del mundo y la bóveda celeste. En la representación gráfica del mito el castigado ahora soporta sobre sus poderosos brazos, el cielo al que osó ascender y ahora los dioses se lo reclaman bajo la culpa de su acto. Pero ¿quién si no él podría cumplir con este trabajo por el resto de los tiempos?, ¿quién si no Atlas es capaz de levantar el mundo sobre su existencia? Detrás de la culpa y el castigo, Atlas representa la actualización de su fuerza titánica. En el castigo y la imagen que produce, descansa el valor de su acto rebelde ante la ostentación del poder, reescribiendo el acto heroico y sublevante en la mitología griega. Atlas es la muestra trágica sobre la que se había fundado la civilización y la cultura occidental, sabiduría que el Atlas warburgiano nos ofrece como posibilidad de perspectivas críticas en el reacomodo de las imágenes como historia anacrónica. Más allá de interpretaciones éticas, Atlas inserta una polaridad política como uno de los grandes logros en el trabajo con imágenes de Warburg, polaridad trazada entre la fortaleza de su poder titánico y la dominada estática de su cuerpo y visible agotamiento.

Porque soporta el mundo entero, Atlas es capaz de personificar el imperio de los hombres sobre el universo. Porque permanece inmovilizado bajo el peso de la bóveda celeste, es capaz asimismo de personificar la impotencia de los hombres frente al determinismo de los astros. Entre esos dos polos extremos, la historia de las imágenes ofrece un extraordinario abanico de versiones, bifurcaciones, inversiones, e incluso perversiones (Didi-Huberman 65-66).

Es importante recordar que, junto con estos criterios históricos, en Warburg la imagen migra con el tiempo y sus interpretaciones. Así, podemos agregar a esta aseveración iconográfica la adaptación romana que se le haría al mito de Atlas y los consecuentes estudios en la historia del arte donde el castigo de portar, el sufrimiento y la potencia del saber a través de la imagen, dejan ver el juego interminable que este objeto de representación puede mudar en su significación; la imagen, en este contexto, sobrevive a pesar de los espacios, del tiempo y en el tiempo, a pesar de nosotros.

Como referencia iconográfica y geográfica, el atlas da su nombre también a una cordillera, a un océano y a una forma arquitectónica antropomórfica que sirve como columna de soporte, pero aquí lo tomamos como una forma visual de conocimiento, esa es la sabiduría que Warburg destaca en su Atlas y lo que Didi-Huberman incorpora a su discurso curatorial, realizando una museografía completamente basada en una estética de montaje a partir de determinadas imágenes y su potencia.

Incluir imágenes que migran su significado una vez que interactúan con otras imágenes mediante su montaje anacrónico, ese es el ejercicio más riguroso que Didi-Huberman realiza en la sala de exhibición, no sólo como curador de la muestra, sino como historiador de arte, como filósofo y museógrafo. Con el montaje de las obras elegidas, el curador sugiere un reparto de lo sensible donde la estética y la política son producto del montaje en un mismo espacio creando diálogos historiográficos y críticos entre imágenes.

La cosmología antigua, tema principal de la lámina de Atlas en la que aparece la figura del titán (Panel 2), sólo vale en opinión de Warburg por sus capacidades de

migraciones espaciales y temporales, de persistencias y transformaciones mezcladas, en una palabra, de supervivencia (*Nachleben*). El momento en que Atlas entra en escena no sería comprensible sin las láminas precedentes y siguientes, dejando entrever, por un lado, las fuentes orientales de la cosmología griega (Panel 1 y Panel 3, por ejemplo), por otro, el destino occidental hasta Miguel Ángel y Kepler, e incluso hasta el siglo XX (Panel B y Panel C), de esas grandes concepciones cósmicas y esféricas de la Antigüedad. (67)

Para ser más precisos sobre lo que Didi-Huberman quiere decir con Atlas, es importante mencionar que se refiere al mismo tiempo al titán y al objeto moderno creado por Warburg, en ambos casos, habla de un organismo para sustentar, portar y disponer un saber en espera designado por la noción de *Nachleben* como potencias de la memoria, potencialidades del deseo y el saber que permite ver, en los gestos, significados móviles entre imágenes que interactúan relacionando nuevos órdenes y realidades incommensurables; influencia definitiva que Warburg tomaría del joven Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, en su planteamiento-interacción de lo apolíneo y lo dionisiaco como crítica a la historia de la metafísica y a la modernidad de su tiempo. En este reconocimiento crítico de la filosofía nietzscheana, Didi-Huberman ve una correspondencia con el trabajo que realiza Warburg en su Atlas, al plantear la cultura desde un contexto problemático, donde diferentes prejuicios degradaban la existencia y la labor de una intensidad anacrónica de las imágenes y sus gestos activos se inserta como un cuestionamiento categórico a esa verdad instituida por la historia, que debía replantearse mediante un nuevo montaje de significados. Nietzsche es una influencia determinante para entender el trabajo de Warburg y la

relevancia incómoda que mostró a la modernidad de su tiempo, Didi-Huberman confirma esta influencia en el catálogo hecho con motivo de la exposición colectiva para el Museo Reina Sofía y ofrece un giro anacrónico en su reflexión, citando la *Teoría general del montaje* de Eisenstein ²², donde el cineasta soviético evoca al montaje cinematográfico en términos de supervivencia o reviviscencia emocional, haciendo una analogía directa al mito de Dionisos con respecto a esta supervivencia del montaje. Para el cineasta, aclara Didi-Huberman, el Dionisos despedazado alcanza su transfiguración como criatura rítmica a pesar de su fatal fragmentación, renaciendo del corte y el lamento para instaurarse como representación del fenómeno originario del montaje. Esta relectura de la antigüedad mítica en la imagen del dios exiliado sobreviviendo a su destino de despedazamiento, es un claro ejemplo del sistema de relaciones anacrónicas que genera el Atlas de Warburg, en este caso bien trazado por el curador de la exposición, evocando la narrativa cinematográfica en su montaje técnico de la historia como fragmentos y collage de imágenes. El método heurístico de Warburg como ejercicio de memoria e imágenes explora las posibles relaciones y significados en la técnica de montaje, ahora puesto en práctica con el proyecto expositivo de Didi-Huberman como proyecto curatorial y museográfico. La muestra estuvo conformada por más de 400 obras de artistas como; Goya, Man Ray, Kasimir Malévitch, László Moholy-Nagy, Max Ernst, George Grosz, Bertolt Brecht, Alfred Stieglitz, August Sander, Antoni Tàpies, Joseph Beuys, Francesc Abad, Zoe Leonard, Sol Lewitt, Fischli and Weiss, Marcel Bloodthaers, Robert Rauschenberg, Josef Albers, Bruce Nauman y el mismo Warburg, con el objetivo de crear nuevas configuraciones entre obras-imágenes de diferentes momentos de la historia que van de la Primera Guerra Mundial a nuestro

²² Sobre la referencia del texto citado de Eisenstein, la aclaración hecha por Didi-Huberman se encuentra en el texto: "II ATLAS. Portar el mundo entero de los sufrimientos": (p. 81).

tiempo.²³ La exposición colectiva no pretendió hacer un recuento retrospectivo a la obra e investigaciones de Warburg, sino un recorrido por un siglo de imágenes entre 1914 a la época actual, con obras de artistas, dramaturgos, cineastas, fotógrafos y poetas que, en su momento, repercutieron sobre determinadas formas de abordar situaciones generalmente conflictivas en diferentes momentos de la historia, con claras referencias para identificar cada conflicto pero complicado a la hora de relacionarlos entre sí, proponiendo una confrontación con la cronología y a favor de un anacronismo que propicia nuevos análisis y puntos de vista sobre los diferentes conflictos expuestos en la colectiva. Llevando como guía el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, la exposición de Didi-Huberman muestra la influencia de esta práctica recopiladora de imágenes desde su implicación histórica de memoria planteada desde la producción artística y de un montaje museográfico discontinuo entre temporalidades.

Warburg inaugura un atlas de las diferencias: pone juntas cosas disímiles, mediante un sistema críptico, complejo y revolucionario. El atlas, de este modo, deviene un método, una búsqueda artística, un proceso: una “mesa de trabajo” en la que el artista elabora y descubre múltiples campos de posibilidades. El encuentro de cosas disímiles se convierte en una herramienta de conocimiento mediante el montaje.²⁴

²³ Dossier de la exposición: *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010: <https://studylib.es/doc/1802124/dossier.-atlas-¿cómo-llevar-el-mundo-a-cuestas%3F>

²⁴ Dossier de la exposición.

De acuerdo con las palabras del curador en el Dossier de la exposición, éste sigue los principios warburgianos de ensamblaje como *la forma visual del saber y la forma sabia del ver*. Dividido en cuatro bloques temáticos -que cito con cursivas del Dossier-, el proyecto expositivo se estructuró de la siguiente forma:

1.- Conocer mediante las imágenes: *Este bloque incluyó obras de Goya, Bruce Nauman, August Sander, el compositor Franz Schubert y Warburg. Se intentó demostrar cómo Mnemosyne supone una obra maestra paradójica y un testamento de metodología, como reacción a dos experiencias fundamentales: la locura y la guerra. La potencia y el pathos. Puede verse como una historia documental de la imaginación occidental y como una herramienta para comprender el poder político de las imágenes —y su violencia— en la historia. En el segmento: **Abecedarios y pedagogías de la imaginación**, artistas como John Baldessari, Marcel Broodthaers, Hannah Höch, Bertolt Brecht y Georges Bataille repiensen las cosas, ensayan sin partir de un axioma sino de cero: ensayar para ver, inventar nuevas reglas, con la actitud propia de la gaya ciencia. **El niño-trapero-arqueólogo**, otro segmento de este bloque, ofrecía obras de artistas como André Breton, Eugène Atget, Robert Rauschenberg, Susan Hiller y Walter Benjamin, en las que hurgan obstinadamente en el material de todo cuanto nos hemos acostumbrado a no mirar. Juegan con los desechos de nuestra sociedad, los restos de nuestra memoria reprimida.*

2.- Recomponer el orden de las cosas: *Para mostrar la historia natural infinita, muchos artistas del siglo XX utilizaron las imágenes —fijas o en movimiento— que produjo el mundo científico. Un ejemplo de ello que podía verse en la exposición es*

la serie **Urformen der Kunst**, de Karl Blossfeldt, así como ejemplos de la utilización de estos repertorios de imágenes por parte de los surrealistas, como **Documents de Georges Bataille**, **las Ecuaciones Shakespearianas** de Man Ray o la **Histoire Naturelle** de Max Ernst. Con el segmento: **Lámina-tablado, cuadro-mesa**, la exposición cuestionó cómo recoger ese troceamiento, esa fragmentación del mundo. Se planteó qué ocurre cuando se disponen las cosas como en una mesa o en un tablado y se observan según la calidad peculiar de sus encuentros. Este planteamiento puede verse en obras de Duchamp, Pedro G. Romero, Giacometti, Kurt Schwitters o Peter Fischli y David Weiss.

3.- Reconponer la historia de los lugares: Se ha demostrado ya que el atlas no se reduce a un mapa o una simple colección de cartas geográficas. Es, en cambio, un montaje en el que la cuestión histórica se plantea según el espacio (supervivencia y migración), es decir: en la geografía también se reflejan elementos históricos. En el segmento: **Mapas patas arriba**, numerosos artistas y poetas utilizaron la forma original del atlas —geográficamente, el conjunto de mapas compilados de manera que sean manejables, en forma de libro— y la desviaron de su lógica: Lewis Carroll y su mapa vacío, Arthur Rimbaud y su atlas recortado, Marcel Broodthaers y su minúsculo e irónico Atlas. Otra opción, más usual, fue la de coleccionar postales para reinventar los viajes lejanos a escala de una mesa de trabajo o juego, dimensión importantísima en el proceso de conocimiento (y de montaje) de muchos artistas. Se pudieron ver en esta sección obras de Walter Benjamin, Walker Evans, On Kawara, Sol Hewitt, Piero Manzoni o el propio Warburg. En el segmento: **Lo que el atlas le hace al paisaje**, se vieron obras de Gordon Matta-Clark, Dennis

*Oppenheim, Joseph Albers o Roni Horn, donde se muestra una manera de ver y recorrer el mundo según puntos de vista heterogéneos y asociados entre ellos, maneras diferentes de representar un lugar. El paisaje “criticado” por la cartografía. **El andariego de las ciudades, su cámara, sus mil y un puntos de vista** es un segmento donde se mostró cómo, en nuestra modernidad, la gran metrópoli atiende a las visiones sincrónicas del atlas: muchos lugares, barrios, clases, acontecimientos singulares, grandes y pequeñas cosas que nos abren la mirada a la compleja realidad histórica y social. Las temporalidades, igual que los lugares, coexisten en un mismo objeto. Así lo vemos en las obras de Francesc Abad, Erwin Blumenfeld, Harun Farocki —y su instalación reciente donde homenajea filmes de Walter Ruttmann, Dziga Vertov o Moholy-Nagy—, Ad Reinhardt o Vu. El segmento: **Geografías subjetivas** planteó la cuestión de si el atlas pudiese ser el resultado de nuestros desplazamientos más íntimos, de nuestras derivas, de nuestras autobiografías reordenadas mediante nuestro propio movimiento corporal. Para ejemplificarlo, se pueden ver obras de Guy Debord, Fernand Deligny, On Kawara, Stanley Brouwn o Warburg.*

4.- Recomponer el orden de los tiempos: *En este último bloque de la exposición se mostró cómo los artistas revisan los montajes de la historia política, de las guerras y de las injusticias que el hombre hace sufrir al hombre. En este sentido, los atlas de hoy son, muy a menudo, algo parecido a los **Desastres de Goya** en forma de protesta figurativa. En el segmento: **Imágenes para escribir y buscar el tiempo perdido** el visitante pudo ver libros constituidos a partir de una experimentación con las imágenes. Obras de Ignasi Aballí, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges,*

*Barbara Bloom, Isidoro Valcárcel Medina o W.G. Sebald son muestra de ello. **Imágenes para desmontar el desastroso presente** planteó qué hay en el intento de convertir el presente histórico en un atlas de imágenes con intención crítica. Ese probablemente fue el origen del proyecto de Mnemosyne: desmontar en imágenes la crónica de los tiempos presentes para que surgieran las injusticias, las crueldades, los monstruos de la razón. Se pudieron ver obras de artistas que alzaron su voz contra lo que creían injusto: George Grosz, Bertolt Brecht, Juan Ramón Jiménez o el propio Warburg, entre muchos otros. El segmento: **Una historia de fantasmas para personas mayores** mostró cómo del atlas, por el hecho de descomponer la historia presente, surgen espectros y entes anacrónicos: los retornos de lo reprimido. Ello se desgrana en las obras expuestas de James Agee y Walker Evans, Harun Farocki, Walid Raad, Michail Romm, Thomas Ruff, Władysław Strzemiński o Naomi Tereza Salmon. Por último: **Del desastre al deseo, por el gesto** invitaba al espectador a reflexionar sobre el gesto humano como fósil en movimiento, como huella del presente que se escapa y del deseo donde se forma nuestro futuro. Mnemosyne, no por casualidad, aparece como un compendio de gestos. “En las fórmulas del pathos”, decía Warburg, “el tiempo se torna visible”. Numerosos artistas de hace cincuenta años (como Pasolini o Godard) y de nuestros días practican, como poetas-antropólogos, esa potencia memorial y deseante del gesto, como André Breton, Salvador Dalí, Hans-Peter Feldmann, Jean-Luc Godard, Hannah Höch, Chris Marker, Ulrike Ottinger, Karl Valentin, August Sander, George Grosz o Harun Farocki.*

La muestra de Didi-Huberman aborda las relaciones cambiantes que establecen las imágenes por sí mismas cuando son éstas las que nos ayudan a representar acontecimientos importantes de la historia. Es mediante su montaje museográfico que nos cuentan la historia que estas imágenes terminan articulando, como el reto más importante para el espectador a la hora de plantearse nuevas formas de organizar el pasado visual y explicarse de manera distinta la historia.

Con *Sublevaciones*, un proyecto expositivo de carácter itinerante y reeditado en cada recinto museístico que se presentó, Didi-Huberman plantea un nuevo diseño museográfico con el objetivo de evidenciar -mediante diferentes técnicas artísticas que abordaban temas de implicación histórica- la potencialidad de las imágenes y las lecturas que de ellas y su montaje se pueden generar. La muestra organizada por el Jeu de Paume de París incluyó las sedes del Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina; el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; el Museo Universitario Arte Contemporáneo, México; y la Galerie de la Universidad de Québec, Montreal. El proyecto expositivo se concibe como una exposición sobre las emociones colectivas y referentes políticos que implican los movimientos de lucha social en masa, por lo que Rancière diría que expone lo repartido y exclusivo de un sistema sensible de representación bajo principios estético-políticos. En la versión mexicana de *Sublevaciones*, presentada en el MUAC el 2018, Didi-Huberman incluyó obras de artistas como los manifiestos en náhuatl de Emiliano Zapata, el Manifiesto estridentista, una foto del rector Javier Barrios Sierra en la manifestación por la autonomía de la universidad en 1968, los Papalotes de Francisco Toledo que hacen referencia a los 43 estudiantes normalistas desaparecidos de Ayotzinapa en 2014, una imagen de la comandante Esther hablando ante el Congreso, y obra de Graciela Iturbide, el

colectivo regiomontano Tercerunquinto, Vicente Razo, Silvia Gruner, el colectivo No Grupo, Ulises Carrión, Javier Téllez y Francis Alÿs, entre otros artistas de diferentes nacionalidades y temporalidades de la historia del arte.

El régimen estético de las artes es en principio un sistema nuevo de relación con lo antiguo. Constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad esa relación de expresión de un tiempo y un estado de civilización que, anteriormente, era la parte “no artística” de las obras (aquella a la que se disculpaba invocando la dureza de los tiempos en que había vivido su autor). Inventa sus revoluciones sobre la base de la misma idea que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las nuevas formas de la reproducción. Y se consagra a la invención de nuevas formas de vida sobre la base de una idea de lo que el arte *ha sido, habrá sido* (Rancière *El reparto* 38).

En este nuevo ordenamiento y montaje de las narrativas históricas que produce el arte en sus diferentes disciplinas y distintos momentos de la historia, en este caso exclusivo, aludiendo a los movimientos políticos que la sociedad produce en masa como elemento estético-político de dicho régimen rancieriano, el curador de *Subelevaciones* define el concepto que da título a la muestra como el gesto categórico -gesto de levantamiento- que guía la temática representacional de la exposición colectiva. Pero para internarnos en el gesto que significa sublevarse y postular imágenes de representación a este acto de rebeldía, la propuesta museográfica -hablo particularmente de la del MUAC- plantea una serie de

cinco definiciones que acompañan el recorrido por la exposición y que exponen con claridad la intención del curador al presentar este nuevo anacronismo de obras retratando instantes de particular relevancia en conflictos históricos en el mundo.

Por Elementos (desencadenados); en esta primera sección de la muestra el curador define el concepto de Sublevación como metáfora de fenómenos naturales como las tormentas o vientos descontrolados, situaciones que contradicen las leyes de la atmósfera. Cuando los huracanes o grandes olas rompen con toda su fuerza de naturaleza es cuando se desencadenan los elementos de la historia. Nos sublevamos primero poniendo en juego a la imaginación, describe el curador en su alegórica definición, como la imaginación que el mismo Goya imprimiría en sus “Caprichos” o sus “Disparates”, levantamiento imaginario en contra de lo que nos oprime impidiendo el movimiento, pero poniendo resistencia a estas prácticas con las fuerzas del deseo y la imaginación, desencadenamos la reapertura de lo posible, del deseo de levantarnos como acto subversivo. Entre las obras que pudimos apreciar en esta sección encontramos la estampa-facsímil; *El domador ha sido devorado* (*Le dompteur a été mangé*, 1909) de Jean Veber, como la imagen que representa una ola del pueblo devorando la figura del poder, representada por Georges Clemenceau; nombrado Ministro de Interior y Presidente del Congreso, represor de las grandes huelgas de principios de siglo XX, autonombado como el primer policía de Francia. Conviviendo en la misma sección, esta obra perteneciente al Jeu de Paume-Bibliothèque Nationale de France, Paris, dialoga museográficamente con el grabado en linóleo; *Hombre clavado. El drama del henequén*, 1947, de Fernando Castro Leñero y la obra; *Bala perdida*, 2005, de Javier Téllez (Registro fotográfico de una acción que el artista venezolano realizaría con el Centro de Salud Mental del Estado de Baja California, en Mexicali, con la intención de

congregar a un evento masivo a modo de verbena popular, teniendo como atracción principal, el lanzamiento de un hombre bala sobre la frontera de México y Estados Unidos. Con esta obra registrada en fotografía, el artista reitera su interés por pensar las fronteras mentales y geográficas, insertando una crítica política al asociar la institución psiquiátrica y la demarcación fronteriza). Una gráfica, un grabado y una fotografía, obras que van de principio del siglo XX a principios del siglo XXI, casi un siglo de diferencia existe entre estas tres obras, por mencionar un ejemplo de las obras en esta sección, elemento que el curador de la muestra considera prioritario para elaborar diálogos y nuevas reflexiones a conflictos de diferentes índoles geográficas y temporalidades como situaciones de conflictos sociales y políticos. Esos son los elementos que sirven a Didi-Huberman para disponer su punto de vista con relación a las imágenes y su potencia.

Por gestos (intensos); En esta sección la Sublevación se define como un gesto. Todo levantamiento comienza con un gesto, justo antes de derribar la sumisión padecida por las diferentes circunstancias que obligaban a mantenerse inmóviles, sublevarse es la posibilidad que se obtiene para romper con la pesadez que impedía la movilidad, es el gesto y la emoción que permite que cada cuerpo se subleve con todos y cada uno de sus miembros para cambiar el no de la represión por el sí del deseo. *Porque no hay sublevación sin afecto, cuando uno se subleva lo hace con toda su alma y con todo su cuerpo. No podemos sublevarnos a medias, nos sublevamos con ideas, palabras, emociones, gestos, formas, acciones. Compartimos nuestra sublevación.*²⁵

²⁵ Didi-Huberman, Georges. Conferencia, introductoria, antes de iniciar un recorrido por la versión de *Sublevaciones* en Argentina. *Diálogos transatlánticos II: Georges Didi Huberman y Gabriela Siracusano* - Canal Encuentro. 30 de julio 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=EyJDSj-ekuU>

La sublevación es un movimiento que transforma y permite mover la materia -histórica-, produce fluidos que son representados por los cuerpos que luego permanecen y se mueven-migran- en el tiempo como imágenes, por eso es tan importante la técnica en este sentido, porque gracias a la documentación del gesto sublevante con la reducción del tiempo de toma en la fotografía, se permitió capturar de una mejor manera y a mayor velocidad el hacer como gesto. La técnica ha aportado a la historia de las imágenes el gesto sublevante como afecto, de ahí la idea de la supervivencia de la imagen que planteaba Warburg como una idea de resistencia, donde la técnica ha hecho su labor de perfeccionamiento y mejora al propiciar la documentación y supervivencia de las imágenes-afecto.

En esta sección encontramos obras como la fotografía; *Volando bajo*, 1987, de Pablo Ortiz Monasterio, como la imagen de un joven punk dando un salto con el fondo de un muro grafitado con imágenes de dos pistolas encontradas de frente y la leyenda Sex Pistols, salto de un joven marginado por ideología política y social que la cámara fotográfica se encarga de mantener en el aire en un gesto de acto heroico y liberador. La obra en video; *A Glass of Milk (Un vaso de leche)*, 1972, de Jack Goldstein, es otra de las piezas que ejemplifican la intensidad de esta sección con el gesto de un vaso de leche puesto sobre una mesa y un puño cerrado golpea la base de la mesa de manera repetitiva -y con cada vez más fuerza- hasta que logra derramar la totalidad del líquido de éste y el vaso termina por perder su verticalidad para terminar de derramar su contenido sobre la mesa. Las obras fotográficas; *El Quijote de la farola, Plaza de la Revolución* (Habana, Cuba, 1959), de Alberto Korda; *Concentración de la oposición* (Santiago de Chile, 1984), de Álvaro Hoppe; y *Révolution de novembre. Entrée des troupes de première ligne revenant de la guerre sur la Pariser Platz. 12 décembre 1918*, de Willy Romer, presentan un montaje

anacrónico donde tres conflictos políticos en diferentes partes del mundo y distintos momentos de la historia nos permiten pensar la importancia de las manifestaciones y concentraciones populares desde el afecto sublevante de las masas como categoría crítica y estético-política.

Por Palabras (exclamadas); Es la sección que habla de la necesidad por expresar y transmitir la sublevación. Momento en que las frases, el canto, la impresión en papel, la toma de los muros en el espacio público y cualquier medio posible resulta primordial para ejecutar el acto poético que en su tiempo condujeron la insurrección poética del lenguaje que comunicaba los descontentos, imprimiendo a la historia discusiones de pensamiento entre grupos relevantes como los románticos, los dadaístas, los surrealistas, los situacionistas por mencionar algunos. Como ejemplos de esta manifestación encontramos obras con técnicas mezcladas como las fotografías intervenidas con el gesto gráfico de la tinta y el collage de Bernard Heidsieck. Su serie; *Máquinas de palabras*, no. 10, no. 28, no. 35, 1971, muestran el poder de las palabras y el lenguaje escrito saliendo de máquinas y un muro construido con frases como alegoría al poder del lenguaje desde la gráfica. La serie fotográfica de Gisèle Freund, *Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, 1935, muestra tres momentos como testimonio visual de una lucha antifascista de los años 1930 realizada en la sala de Mutualité, en París, del 21 al 25 de junio de 1935, a la que asistirían diferentes escritores como Bertolt Brecht y Ernst Bloch. En la misma sección y conviviendo museográficamente con estas obras encontramos *El libro de carne*, 1978, de Artur Barrio, una serie de seis fotografías que documentan el trabajo del artista brasileño, haciendo alusión a la época de la dictadura militar en su país, con un libro de historia hecho con un trozo de carne roja como la carne arrancada del propio pueblo brasileño.

Por conflictos (encendidos); Como un ejercicio de continuidad para darle sentido al reclamo de lo negado, esta sección exalta la necesidad del conflicto como medio para encarnar el deseo de ser libres, entendiendo que las sublevaciones producen la representación de imágenes “rotas” como las formas de subsistir y organizarse durante las huelgas o actos vandálicos. Es sobre estas ruinas que se producen los rompimientos del orden y fuera del poder, sobre las barricadas y represión de manifestaciones que el gesto sublevante ejerce su potencia como deseo, aun cuando esto les cueste la vida.

Ejemplo de ello es una serie de seis fotografías donde Henri Cartier-Bresson captura diferentes momentos de la historia donde la manifestación y expresión masiva del descontento exige atención a sus demandas mediante el acto sublevante de conflictuar el sistema de poder y orden social que se sugiere injusto a circunstancias específicas de carácter político, como mostrarían *las Manifestaciones del Comité de Información de la Defensa en Paris, Francia, 1969, Manifestaciones de la Escuela de Bellas Artes en Paris, Francia, 1968, Manifestación AIDA por la liberación de 100 artistas argentinos desaparecidos, Paris, Francia, 1981* o la *Manifestación pro Castro, Nueva York, Estados Unidos, septiembre de 1960*. Obras de demanda que compartían el espacio museográfico con los *Papalotes de los desaparecidos, 2015*, de Francisco Toledo, una instalación de 43 papalotes instalados en la parte más alta de una de la sala de exhibición, donde cada uno de estos objetos de tradición mexicana, contaba con la impresión láser del rostro de los estudiantes normalistas desaparecidos en el 2014 en territorio mexicano. Todas ellas dialogando con el grabado en linóleo, *Libertad de expresión, 1954*, de Adolfo Mexiac, donde se mira las características físicas de un rostro indígena de mirada exaltada, silenciado por una gruesa cadena que cubre su boca impidiendo que pueda emitir cualquier tipo de

expresión oral y donde el gesto de desesperación en la mirada del indígena hace evidente la forzada represión.

Deseos (indestructibles); Podríamos decir que en esta sección entran todas las obras anteriores y las que complementan este recorrido museográfico, porque en la muestra colectiva la segmentación de las obras no distingue secuencias consecutivas como cronologías de hechos históricos, sino la ejemplificación temática de actos heroicos y potencias descritas que encuentran representación en las diferentes técnicas artísticas y de impresión que motivan su reproducción y representación. Potencias que sobreviven al poder y que pueden terminar su sublevación en el llanto o la muerte, pero su resistencia y las imágenes mismas que producen definen su permanencia, así como las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo en Buenos Aires resistieron y produjeron las imágenes de representación que reclamaban la desaparición de sus familiares. Fue mediante sus manifestaciones, y los hijos y nietos que siguen buscando, que vemos realizada la muestra más potente de su levantamiento, son esos desaparecidos los que se sublevaron, pero sus familiares resistieron y sobrevivieron a las lágrimas, creando las imágenes del gesto que permanece a pesar de toda represión, porque el deseo de ser libres es aquel que nunca se destruye.

Pero las posibilidades siguen siendo inmensas, y es que el levantamiento es un gesto sin fin, recomenzado sin cesar, tan soberano como lo puedan ser el propio ser o esta pulsión, este “impulso de libertad” (*Freiheitsdrang*) del que hablaba Sigmund Freud. El campo de los levantamientos es, por tanto, potencialmente infinito (Didi-Huberman *Sublevaciones* 13).

El trabajo de montaje para las diferentes ediciones de la exposición colectiva no se ocupó sólo de poner las imágenes de manera consecutiva, esta labor era siempre ignorada por el propio Didi-Huberman, sino pensar en una propuesta espacial donde convivieran diferentes instantes de la historia que podríamos llamar: Evidencia de los Levantamientos, construcciones materiales de pensamiento -con el carácter de obras de arte- y hacer de ellas un objeto de exposición que hicieran nacer nuevas emociones, nuevos paradigmas de discusión sobre aspectos políticos, históricos y estéticos que podemos encontrar en la fuerza de estas imágenes como levantamientos. Resulta preciso aclarar que este proyecto itinerante no tuvo la finalidad de estetizar los levantamientos en las salas de exhibición del museo anestesiando la dimensión práctica y política de las imágenes como objetos de exposición, sino ofrecer un punto de vista crítico de la historia, una de las posibles e incansables versiones que pueden ofrecer estas imágenes y sus montajes en el espacio público e institucional del museo intentando responder a la pregunta que el curador se hace en el catálogo de la muestra: “¿por qué las imágenes beben tan a menudo de nuestros recuerdos para dar forma a nuestros deseos de emancipación?”, por lo que esta iniciativa curatorial se inscribe como una mirada antropológicamente política partiendo de la fuerza de los recuerdos dándole forma a los deseos, tan grandes como la necesidad de reinventar infinidad de formas para montar narrativas desobedientes y fuera de la ley que oprime, pero nunca acaba con el deseo de saberse libres. Deseo que requiere de gestos para mostrar la profundidad de estos levantamientos y de ahí la necesidad de las imágenes porque estos gestos son siempre, incluso antes de afirmarse como registro de acciones, gestos como formas corporales. Formas que se vuelven sensibles, plásticas o resistentes, entre muchas

otras maneras de aparecer. Esta búsqueda de los gestos es una de las razones por las que el curador francés basa muchos de sus trabajos en repensar los estudios de Warburg, aunque exista en ellos una polaridad que el mismo Didi-Huberman reconoce en la ardua labor de su maestro. Porque si bien Warburg se encargó de hacer una historia y una cartografía mediante los cuales toman forma nuestros gestos fundamentales en esta práctica de cúmulo y montaje de imágenes en el *Atlas Mnemosyne*, parece que omite, en gran medida, imágenes de gestos sobre levantamientos políticos de su época como La revolución rusa de 1917 y el Levantamiento espartaquista de Berlín en 1919, muy posiblemente porque para Warburg la historia de la cultura se registraba como una tragedia y como un inmenso atlas de conflictos, pero en todo caso los levantamientos prescritos en las imágenes de tragedia son incluidos como potencia liberadora, como si Atlas fuera capaz de producir la imagen de liberación fuera del castigo eterno impuesto por los dioses del Olimpo y se liberara de la carga del mundo sobre sus hombros; la desobediencia fuera de la ley, fuera del poder.

El fondo del aire es rojo (1977), documental de Chris Marker, presenta una serie de luchas políticas de los años sesenta, como las protestas estadounidenses en contra de la Guerra de Vietnam, la muerte del Che Guevara, el ascenso de Fidel Castro y Mao Tse-Tung al poder, simulacros de entrenamiento militar para el uso de bombas, documentación de bombardeos aéreos a territorios vietnamitas, la Guerra civil española y la dictadura en Chile, entre otros conflictos y manifestaciones sociales mezcladas con imágenes de *El acorazado Potemkin*, 1925, de Eisenstein, narrando el levantamiento de Odesa en 1905 a partir del duelo colectivo por el cadáver de Vakulintxuk, un marinero asesinado, entre estas imágenes se nota la escena donde la multitud se dirige hacia el velatorio del difunto al mismo tiempo que se insertan las imágenes del entierro de los muertos de Charonne en 1962. El collage

final de estas imágenes editadas a partir de técnicas de montaje cinematográfico que incluyen la voz de Simone Signoret y la música de Luciano Berio, termina siendo un gesto filmado en 1925 que concluye con el gesto de la mujer de Charonne de 1962. Este montaje es descrito por Didi-Huberman para hablar de la solidaridad existente entre los levantamientos aludidos en la obra del artista francés; solidaridad que une a los protagonistas con sus duelos y deseos, y desde donde, al final, hace confluir las diferentes épocas por medio de las imágenes. El montaje de *El fondo del aire es rojo*, concluye Didi-Huberman, adquiere la forma de un atlas de conflictos que parte de un filme soviético de 1925 y se reproduce de diferentes formas con las imágenes documentales de otros conflictos en el mundo entre los años sesenta y setenta.

Los levantamientos como potencias del deseo son imágenes que se producen dentro del impoder sin garantías de lograr una jerarquía de victoria, de ahí la diferencia que pronuncia Didi-Huberman entre imágenes de poder y la potencia de las imágenes. Los levantamientos como sublevación son un gesto potente, no son el gesto de quienes ostentan el poder; es la realización del impoder mediante la potencia, visto desde la perspectiva aristotélica, la potencia se define como el principio del movimiento o del cambio en un mundo donde todo se mueve o tiene la capacidad para hacerlo. Los levantamientos de sublevación se categorizan siempre como posibilidad de representación por el puro impulso liberador del deseo y nunca necesariamente como un proceso a instauración al poder. Deseo que como impulso nos levanta, nos mueve y brinda la fuerza necesaria para producir el acto de desobediencia, pero que al final no resulta suficiente si se queda en lo individual porque es necesario transmitirlo en el espacio público y producir la imagen que técnicamente sugiera su reproducción y su analogía con otras imágenes producidas en la historia que cuenten con

el mismo deseo por levantarse contra el miedo, y hacer con esos gestos anacrónicos, todos ellos, un verdadero discurso crítico sobre la historia como lo buscaron Nietzsche y Benjamin, como le resultó casi imposible de representar a Warburg por la pesadez de la cultura occidental que a inicio del siglo XX le tocó imaginar desde la tragedia y sin los avances de una técnica como la fotografía y el cine que, en las siguientes décadas, se encargaron de producir las imágenes como posibilidad de mirar y registrar los levantamientos como una categoría crítica y político-estética de la historia como montaje de imágenes anacrónicas de los levantamientos y conflictos en la historia del mundo como gesto sublevante del impoder.²⁶

Conclusiones

La historia como collage de heterogeneidades dialécticas

El presente trabajo realiza un discurso crítico a lo que entendemos por historia oficial, su manera de contarla y el orden de sus narraciones, esto a partir un estudio minucioso a las

²⁶ El término “impoder” es mencionado de manera recurrente por Didi-Huberman en su propuesta museográfica de *Sublevaciones*, entendido como referencia a las manifestaciones de aquellos que, en su levantamiento contra distintas opresiones, dan origen a las imágenes del deseo de liberación mediante el gesto corporal.

formas narrativas que propicia la técnica cinematográfica, comprendiendo que dicha técnica inaugura sus propias metodologías narrativas como dispositivo de discursos históricos, pero la finalidad del trabajo no es sólo plantear los discursos historicistas que el lenguaje cinematográfico nos puede ofrecer, sino plantear que este mismo esquema de composición de imágenes y discursos puede dialogar con la práctica museográfica de cierto tipo de exposiciones aludiendo al análisis de temporalidades conflictivas en la historia del siglo XX. Esta analogía es presentada gracias al estudio de la imagen a la hora de articular discursos potentes mediante un montaje que nos permite repensar su continuidad de manera discontinua como una manera de discutir con el pasado desde lugares distintos a la cronología que lo legitima como una oficialidad sirviendo al discurso jerárquico del poder.

Partiendo de las hipótesis del primer capítulo, la historia dosifica su línea de tiempo dejando fuera las imágenes que ponen en conflicto a un sistema de orden con tendencia al progreso, -noción que desde el principio de esta tesis es problematizada por Benjamin al referirse al Ángel de la historia que es arrasado por el futuro y le impide volver para reconstruir las ruinas del pasado-. Este esquema depurador, censor y arbitrario, pero por supuesto conveniente para el poder, es el sistema que pone en conflicto la técnica cinematográfica de mitad de siglo al crear metodologías de edición y montaje de las imágenes que filma como producto de su creación articuladora de discursos. En el caso de Godard, como el ejemplo más claro y vivo de esa generación preocupada por alentar ajustes al lenguaje cinematográfico en sus narrativas lineales, su trabajo consiste en elaborar montajes que presuponen -a decir de Rancière en *El destino de las imágenes*- un conocimiento de lo que algunos llamarían “modernidad”, pero él prefiere llamar “régimen estético del arte” para evitar teleologías inherentes a los indicadores temporales. Esta

modernidad le permitiría también proponer nuevas técnicas de montaje, concebidas como el conocimiento que tomaba distancia frente a cierta forma de entender la historia en ese “conjunto de acciones” que a partir de Aristóteles definía la racionalidad del poema como una forma de medida común y que se institucionaría en la literatura, la novela y el discurso historiográfico. “Esta medida antigua del poema según un esquema de causalidad ideal -el encadenamiento por necesidad o verosimilitud-, era también cierta forma de inteligibilidad de las acciones humanas. Esta medida instituía una comunidad de signos y una comunidad entre los “signos” y “nosotros”: combinación de elementos según reglas generales y comunidad entre la inteligencia productora estas combinaciones y las sensibilidades convocadas para experimentar el placer. Esta medida implicaba una relación de subordinación entre una función dirigente, la función textual de inteligibilidad, y una función imaginante puesta a su servicio” (Rancière *El destino* 56).

En este acontecer de medida e influencia causal de la narrativa se llevaba al nivel más alto de expresión sensible los pensamientos y sentimientos, a través de los que se manifestaba el encadenamiento causal suscitando los afectos que reforzaban su efecto en la percepción de acuerdo a este modelo. Tal subordinación de la imagen al texto en la lógica del poema también terminaba subordinando a las artes bajo la misma dinámica de comprensión y asimilación.

Si consideráramos que este orden jerárquico habría sido abolido desde hace dos siglos -a continuación haré la aclaración a cerca de esta temporalidad-, liberando así la potencia de las palabras y lo visible, la pregunta que dicta Rancière es: ¿cómo pensar el efecto de esta desvinculación? La autonomía del arte de las palabras, del arte de las formas visibles y de todas las artes en general cuenta con su antecedente histórico en 1760 con la imposibilidad

de traducir en piedra la visibilidad del poema de Virgilio sobre el sufrimiento de Laocoonte. Esta medida como posibilidad de plantear lo común bajo distintas prácticas artísticas que aún no estaban asimiladas en los registros de expresión resulta ser una prueba de disyunción planteada por Laocoonte de Lessing, volviéndose el núcleo de la teorización modernista del régimen estético de las artes y como la ruptura con el régimen representativo en términos de la autonomía del arte de acuerdo con el análisis comparativo rancieriano. Este núcleo es traducido por Rancière en tres versiones que resume de la siguiente manera: La versión racionalista optimista que define la separación de las artes no sólo por una falta de medida común entre la palabra y la piedra sino por una racionalidad característica de las sociedades modernas que propicia una razón comunicacional; la versión dramática y dialéctica de Adorno que pone en escena dos inconmensurabilidades descartando las formas puras del arte de las formas de la vida cotidiana y mercantil estetizada que oculta la fractura, hace aparecer la imagen de lo reprimido y recuerde la exigencia de una vida no separada; y la versión patética en los últimos libros de Lyotard en los que la ausencia de una medida común es llamada catástrofe, donde ya no se trata de oponer dos separaciones sino dos catástrofes, la separación del arte se asimila aquí a la ruptura original con lo sublime, a la deserción de cualquier relación estable entre idea y representación sensible.

Esta inconmensurabilidad se piensa como la marca de esta potencia del Otro cuya negación, en la razón occidental, ha producido la locura exterminadora. Si el arte moderno debe preservar la pureza de sus separaciones, es para inscribir la marca de esta catástrofe sublime cuya inscripción es testigo contra la catástrofe totalitaria -la

de los genocidios, pero también la de la vida estetizada, es decir, en efecto, anestesiada- (58).

Con este análisis a la inconmensurabilidad, la obra de Godard parece problematizarse cuando éste es un ejemplo de tal modelo modernista que critica Rancière, sin embargo, su cine y el lenguaje que se puede producir a partir de éste -como característica esencial de su técnica narrativa- se ve salvado cuando descubrimos que en su obra filmica - particularmente en *Historia(s) del cine* y *El libro de imagen*- sus narraciones funcionan desde la apropiación de otras artes presentando un entramado de palabras, textos, fragmentos, cuadros de filmes icónicos en la historia del cine, imágenes de noticieros mezcladas con fotografías, obras pictóricas y cuadros completamente en negro que suelen irrumpir la continuidad de imágenes acompañadas de diferentes piezas musicales de fondo y audios también irruptivos de *voz en off*; una práctica metamórfica que cruza las fronteras de las artes negando la especificidad de los materiales. Es importante mencionar que esta mezcla de las materialidades, refiriéndonos a las formas artísticas de visibilidad, es conceptual y la pantalla de proyección cinematográfica termina siendo el lienzo o el espacio de su realización. Lugar donde las inconmensurabilidades, las materialidades, las formas artísticas, confluyen en un nuevo relato y en donde la nueva medida común la traducimos en ritmo.

La nueva medida común, así contrapuesta a la antigua, es la del ritmo, la del elemento vital de cada átomo sensible desvinculado que hace pasar la imagen en la

palabra, la palabra en la pincelada, la pincelada en la vibración de la luz o del movimiento. Dicho de otra manera, la ley del “profundo hoy”, la ley de la gran parataxis, es que ya no hay medida, sólo existe lo común. Es lo común de la desmesura o del caos que, en adelante, da su potencia al arte (61).

Esta lógica que parece describir el montaje cinematográfico expuesto por Godard en los filmes antes analizados y parece también cruzar la práctica museográfica, cuando hablamos de exposiciones colectivas donde además se mezclan diferentes técnicas artísticas, además de un anacronismo de temporalidades como lo hemos corroborado con las exposiciones de Didi-Huberman. Prácticas que podemos describir como collages de heterogeneidades que guardan entre sí el carácter dialéctico que se presenta como producto de la ardua labor de edición y montaje, y donde las historias que ambas propuestas artísticas nos proponen pueden concebirse como dos cosas contradictorias al mismo tiempo: la línea discontinua y el continuum de la copresencia que refleja la conexión de heterogeneidades construyendo un sentido de narratividad entre ambos polos dialogantes y que remiten a una visión de historia como lugar de representación por asociación conceptual.

Un ejemplo de mezcla entre texto y la imagen, la historia y el arte contemporáneo mediante recursos técnicos cinematográficos, es la obra del artista alemán Julian Rosefeldt. Su trabajo consiste principalmente en instalaciones de video; películas armadas de manera meticulosa entre cortometrajes y medimetrajes que suele presentar como proyecciones panorámicas multicanal donde la narrativa documental y teatral dialogan con el espacio arquitectónico no sólo dentro de la filmación sino a la hora de instalar la obra en el espacio de exposición. Con *Manifiesto*, (2015), una video instalación de trece canales proyectados

en gran formato, el artista alemán realiza un collage que habla sobre la historia de las utopías artísticas desde una nueva literariedad narrativa donde, a partir de la exposición simultánea de pantallas de grandes dimensiones que ocupan una sala monumental de exhibición, imprime la sensación de presenciar un montaje escénico como artefacto de espectacularidad. En la videoinstalación, la actriz australiana Cate Blanchett encarna, de manera camaleónica, doce personajes proféticos como prototipos sociales expresando su disgusto y/o crítica a la sociedad moderna capitalista, interpretando un pepenador, una periodista, una obrera, una punk, una directora escénica, una profesora de escuela, una ama de casa conservadora, una alta ejecutiva, una fabricante de muñecos, entre otros personajes, con un guión compuesto por fragmentos de distintos manifiestos como el comunista, surrealista, dadaísta, futurista y citas de personajes claves de la historia política, artística y social del siglo XX como Marx y Engels, Tristan Tzara, Guy Debord, Dziga Vertov, Marinetti, Paul Éluard, Louis Aragon, Francis Picabia, Jim Jarmusch, Werner Herzog y el colectivo cinematográfico danés Dogma. El ensayo filmico concebido como una representación performática compuesta por once historias, un prólogo y un epílogo, muestra un orden heterogéneo pero no por ello completamente caótico, al existir una homogeneidad que logra filtrarse entre las pantallas, de acuerdo a lo planeado por el artista alemán en entrevista;

... en un momento milimétricamente calculado, todos los rostros de las diversas Blanchetts miran a cámara y el cántico individual se transforma en una voz coral monótona, misteriosa y robótica, como si fuera el propio manifiesto de la obra. "Ese momento es como una armonía que rompe la cuarta pared y en la que todos esos

manifiestos se convierten en uno: tal vez la voz del arte en la sociedad", reflexionó Rosefeldt, cineasta y videasta cuya producción propone un cruce entre el ensayo filmico y la representación performática.²⁷

Luego de su presentación en el Australian Centre the Moving Image Sidney, 2015, el Hamburger Bahnhof de Berlín y el Armony de NY, 2016, la obra de factura fragmentada diseñada para crear un efecto narrativo y visual al visitante a la sala de exhibición en diferentes recintos museísticos, se volvió también un filme, a petición del autor, con el fin de darle una salida distinta a la obra y facilitar su recepción al público. El filme omite los coros finales de la cacofonía y reduce su tiempo para volver el montaje original en uno tradicional -originalmente de 135 min. -por lo que su edición y nuevo montaje cambian la recepción de la obra puesta en cine, ya que en la videoinstalación el orden se vuelve libre y a gusto de mirarse como mejor le parezca al espectador. En el filme el orden está impuesto, rompiendo con su propia ideología irruptiva de desordenar la narrativa dislocando la historia en utopía.

El resultado adquirido por esta obra puede ser percibido de ambas formas, el anacronismo heterogéneo no sólo de tiempos sino de posibilidades de percibir, de visualizar y racionalizar las imágenes en una sala de exposición o una sala de cine genera un recorrido, primeramente, discontinuo por la sala de exposición y una heterogeneidad continua editada para mostrarse no en trece pantallas ocupando un espacio arquitectónico monumental, sino una sola pantalla como único ojo racionalizador y canalizador de la historia fragmentada

²⁷ Cruz, Alejandro. "El manifiesto de los manifiestos, en el rostro camaleónico de Cate Blanchett". *LA NACIÓN. Argentina*. 22 de agosto de 2017. Cultura. Web: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-manifiesto-de-los-manifiestos-en-el-rostro-camaleonico-de-cate-blanchett-nid2055301>

que nos presenta como filme, en ambos diseños el anacronismo, la mezcla de tiempos y las materialidades entre el texto y la imagen resultan eficientes, aunque la videoinstalación pareciera ser más propositiva e irruptiva al fragmentar las imágenes de esas pequeñas historias interpretadas por la misma actriz aludiendo a temporalidades distanciadas por los temas que narra en su crítica política, social y artística de la modernidad del siglo XX.

En Latinoamérica la mezcla de temporalidades y la heterogeneidad compuesta como una historia no lineal pero sí continua en su reflexión artística contemporánea tampoco es un tema nuevo. Recientemente puedo citar la obra de la artista argentina Adriana Bustos, presentada en la Galería Nora Fisch de la Ciudad de Buenos Aires. Con la obra *Ceremonia Nacional*, (2016), una videoinstalación a dos canales, compara dos proyecciones yuxtapuestas en donde muestra, por un lado, un fragmento del documental *Olympia*, dirigido por la cineasta alemana Leni Riefensthal en 1938, siendo el primer largometraje filmado en unos Juegos Olímpicos (Juegos Olímpicos de Berlín en 1936) utilizando además técnicas cinematográficas sofisticadas para su época como determinados ángulos de cámara, cortes abruptos, primeros planos extremos, fijación de cámaras en el estadio para filmar al público; una verdadera obra de innovación técnica aunque con una contundente controversia por su contexto político, mientras, por otro lado y de manera simultánea, se transmite un fragmento televisivo del Mundial de fútbol de 1978 en el periodo de la dictadura cívico-militar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que gobernó en Argentina entre 1976 y 1983. Ambos videos cronometrizados con imágenes casi exactas ponen en evidencia los modelos de propaganda fascista entre ambos periodos, por la similitud de sus estructuras formales y estéticas entre el régimen nazi y la dictadura argentina como sistemas de control y censura; principios de una epistemología de masas

que mediante el espectáculo traduce las ideologías de control y sometimiento. La yuxtaposición de ambos videos -uno de naturaleza cinematográfica y el otro en formato televisivo pero digitalizados para su exposición- reafirma el poder de sus imágenes, mediante los dos formatos originales de proyección con acceso al público de cada época, exaltando la innegable pretensión legitimadora del discurso visual que transmiten sus imágenes. Con esta obra la artista nos muestra un claro ejemplo de anacronismo heterogéneo que a pesar de todo produce un discurso homogéneo en contra del autoritarismo como discurso de poder.

Con las exposiciones curadas por Didi-Huberman, el poder de estas imágenes es justo lo que yace ausente, no así los efectos que estos conflictos sociales suscitan, pues en su momento alentaron el nacimiento de gestos corporales traducidos como sublevaciones, contradiciendo su marginalidad y haciendo nacer las imágenes del impoder que sólo pueden surgir de los reprimidos, de los pueblos sometidos y que museografiados en una sala de exposición enaltecen la potencia de su imagen al proponernos, en su conjunto, una homogeneidad heterogénea y anacrónica como formas distintas de contarnos la historia de los conflictos sociales del siglo XX, con una museografía que hace del anacronismo afectivo un espacio común que actualiza el pasado para cuestionarlo con los discursos que producen sus imágenes en determinados montajes de la historia.

Los procedimientos de conexión de heterogeneidades que aseguraban el choque dialéctico producen ahora su opuesto exacto: la gran capa homogénea del misterio en la que todos los choques de ayer se convierten, contrariamente, en manifestaciones de co-presencia fusional (77).

Bibliografía

Libros:

- Barrios Lara, José Luis. El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso. Textos Texturas Textualidades. Universidad Iberoamericana: 1ª edición, 2010.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Echeverría, Bolívar.
- Carro, Nelson, “Nueva ola / Nuevo cine”, en: *Nouvelle Vague. Una visión mexicana*. Cineteca Nacional, México, 2008.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. 2ª ed. – Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018.
- Didi-Huberman, Georges, *Sublevaciones*. Catálogo de la exposición. Jeu de Paume - MUAC UNAM, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. Segunda consideración intempestiva. *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. 1ª edición, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Obras Completas, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo. Libros, 2011.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo. Libros, 2014.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. 1ª edición. El cuenco de plata / cine. Buenos Aires, Argentina, 2018.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2010.

Revistas digitales:

- Entrevista con João Moreira Salles. ENFILME.CINE TODO EL TIEMPO. Sección: Entrevista - 18 de mayo 2018: <https://enfilme.com/entrevista/joao-moreira-salles-el-intenso-ahora>
- Gradowski, Zalmen. “En el corazón del infierno”. Letras Libres. 31 Octubre 2006: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/en-el-corazon-del-infierno>
- J. Hoberman . “Godard’s Conflagration of Images”. The New York Review of Books. January 26, 2019: https://www.nybooks.com/daily/2019/01/26/godards-conflagration-of-images/?fbclid=IwAR07q-K8hlVsoWryz7qdoyTJijI2L6N_GD-lmV27BNWRRXN0S4-aB9x1N5w
- *No intenso agora*. João Moreira Salles. VideoFilmes, 2017. Cine. Cita extraída del filme en: Interior XIII 2018: <http://www.interior13.com/portfolio-item/no-intenso-agora/>
- Otero, Eloísa. “MUSAC / Adriana Bustos o el relato crítico de una artista observadora de la historia”. Tamtampress.es. 16 de junio de 2017: <https://tamtampress.es/2017/06/16/prosa-del-observatorio-adriana-bustos-explora-los-trafficos-que/>
- Zarandieta, Julio Feo. “Cannes 2018: Godard en competición con El libro de imagen”. PERIODISTAS en español.com. 12 de mayo de 2018 en: <https://periodistas-es.com/cannes-2018-godard-en-competicion-con-el-libro-de-imagen-103514>

Hemerografía:

- Cruz, Alejandro. “El manifiesto de los manifiestos, en el rostro camaleónico de CateBlanchett”. LA NACIÓN. Argentina. 22 de agosto de 2017: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-manifiesto-de-los-manifiestos-en-el-rostro-camaleonico-de-cate-blanchett-nid2055301>
- Molina, Ángela. “Un ‘Manifiesto’ demasiado desnudo”. El País. Cultura. 5 de mayo de 2018: https://elpais.com/cultura/2018/05/04/actualidad/1525454904_297977.html

Videografía:

- “Cómo el director de "El señor de los anillos" le puso color a la Primera Guerra Mundial”. BBC NEWS. MUNDO. 16 de octubre 2018: https://www.youtube.com/watch?v=rKSb6yzhd_U

- Documental: *Michelangelo Antonini. La mirada que cambió el cine*. Italia, (2001). Dir. Sandro Lai: https://www.youtube.com/watch?v=c_4mCJHaM5Q
- Entrevista a Alfred Hitchcock para el programa TELESCOPE, conducido por Fletcher Markle. Canadian Broadcasting Corporation. 13 enero. 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=8Q3eiGJBHPw>
- “Peter Jackson revive las voces de la Primera Guerra Mundial”. Cambio16.com. 10 de octubre 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=PJS3r0MpWd0>

Sitios de museos y galerías:

- “ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 21 dic. 2010: <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>
- Didi-Huberman, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo acuestas?*, Catálogo de la exposición. TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010. Fragmento citado del texto: “II ATLAS. Portar el mundo entero de los sufrimientos”:
<file:///C:/Users/Roberto/Desktop/atlas%20museo%20reina%20sofia.pdf>
- Dossier de la exposición: *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010:
<https://studylib.es/doc/1802124/dossier.-atlas-¿cómo-llevar-el-mundo-a-cuestras%3F>
- Didi-Huberman, Georges. Conferencia, introductoria, antes de iniciar un recorrido por la versión de Sublevaciones en Argentina. Diálogos transatlánticos II: Georges Didi Huberman y Gabriela Siracusano - Canal Encuentro. 30 de julio 2018:
<https://www.youtube.com/watch?v=EyJDSj-ekuU>
- Exposición Sublevaciones MUAC UNAM:
<https://muac.unam.mx/exposicion/sublevaciones>
- Galería Nora Fisch:
http://www.norafisch.com/artistas_ver.php?i=52&about=1
- Julian Rosefeldt: <https://www.julianrosefeldt.com/>

Películas:

- *Adieu au langage (Adiós al lenguaje)*. Dir. Jean-Luc Godard. Wild Bunch, Suiza. Francia, 2014.

- *Au hasard Balthazar (Al azar de Baltasar)*. Dir. Robert Bresson. Coproducción Francia-Suecia; Argos Films / Parc Films / Athos Films / Svensk-Filmindustri. Francia, 1966.
- *Blow-Up*. Dir. Michelangelo Antonioni. MGM. Italia, Reino Unido, 1966.
- *Germania, anno zero (Alemania año cero)*. Dir. Roberto Rossellini. UGC. Italia, 1948.
- *Histoire[s] du cinéma (Historia(s) de cine)*. Dir. Jean-Luc Godard. Gaumont / Canal+ / La Sept / France 3 (FR 3) / JLG Films / CNC / Télévision Suisse-Romande (TSR) / Vega Film. Suiza, Francia, 1988.
- *Il mio viaggio in Italia (Mi viaje por Italia)*. Dir. Martin Scorsese. Coproducción Italia-Estados Unidos; Cappa Production / Meditrade / Paso Doble Film. Distribuida por Miramax. Italia, 1999.
- *L'Année dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad)*. Dir. Alain Resnais. Studio Canal. Francia, Italia, Alemania, Austria, 1961.
- *Le Livre d'image (El libro de imagen)*. Dir. Jean-Luc Godard. Wild Bunch. Suiza, Francia, 2018.
- *Manifesto*. Dir. Julian Rosefeldt. Bayerischer Rundfunk (BR) / Ruhr Triennale / Schiwago Film. Australia, Alemania, 2015.
- *Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta)*. Dir. Roberto Rossellini. Minerva Film. Italia, 1945.
- *Suspicion (La sospecha)*. Dir. Alfred Hitchcock. RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 1941.
- *The Unknown (El desconocido)*. Dir. Tod Browning. Estados Unidos, 1927.
- *They Shall Not Grow Old (Nunca llegarán a viejos)*. Dir. Peter Jackson. Coproducción Reino Unido-Nueva Zelanda; House Productions / Wingnut Films / Trustees of the Imperial War Museum, London. Distribuida por BBC One. Reino Unido, 2018.
- *Vértigo*. Dir. Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, Universal Pictures. Estados Unidos, 1958.