

David Oubiña

# Ceremonias de lo invisible

Apuntes sobre el cine y la guerra



laFuga

ediciones / metales pesados

David Oubiña

# Ceremonias de lo invisible

Apuntes sobre el cine y la guerra

laFuga

ediciones / metales pesados



Registro de la Propiedad Intelectual N° 2020-A-5938

ISBN edición impresa: 978-956-6048-35-0

ISBN edición digital: 978-956-6048-36-7

Imagen de portada: Daniela Palai, Fotografía. Imagen de dominio público, 2017.

Disponible en <https://pixnio.com>

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

© ediciones / metales pesados

© laFuga

© David Oubiña

E mail: [ediciones@metalespesados.cl](mailto:ediciones@metalespesados.cl)

[www.metalespesados.cl](http://www.metalespesados.cl)

Madrid 1998 - Santiago Centro

Teléfono: (56-2) 26328926

Santiago de Chile, noviembre de 2020

Diagramación digital: ebooks Patagonia

[www.ebookspatagonia.com](http://www.ebookspatagonia.com)

[info@ebookspatagonia.com](mailto:info@ebookspatagonia.com)



Proyecto Financiado por el Fondo del Libro y la Lectura,  
Convocatoria 2020.

# Índice

Prólogo

El cine y el mal (sobre *Shoah*, de Claude Lanzmann)

Una muerte insignificante (*Ugetsu*, Kenji Mizoguchi y la moral de la cámara)

Bibliografía

Films citados

Agradecimientos

## Prólogo

La muerte de Belmondo en *Sin aliento*; la muerte de Nicholson en *El pasajero*; la muerte de Dominique Sanda en *El conformista*; la muerte de Welles/Falstaff en *Campanadas a medianoche*; la de Paulo Martins en *Tierra en trance* o la de Dirk Bogarde/Von Aschenbach en *Muerte en Venecia*; la de Lautaro Murúa en *Invasión*; la agonía de Harriet Andersson en *Gritos y susurros*; la demorada muerte de Raúl Salas en *El ausente*; la muerte de Anna Magnani en *Roma, ciudad abierta*; la de Brando en *Apocalypse Now*; la de Gorchakov en *Nostalgia*; la muerte de Bebán intentando trepar un muro infranqueable en *Juan Moreira*, y la de Cybulski revolcándose entre la ropa que se seca al sol en *Cenizas y diamantes*; la muerte inconsolable del replicante en *Blade Runner*; pero también la muerte feliz de los crucificados mientras imaginan el lado luminoso de las cosas en *Life of Brian*; la larga muerte de la madre acompañada por el hijo en el film de Sokurov; la de William Blake en *Dead Man*, cuando inicia su viaje órfico por ese río que lo llevará hasta donde habitan los espíritus; la muerte cruel e inesperada del viejo oso en *Noche de circo*, cuando el domador descarga su furia sobre él; la muerte de la Falconetti en *La pasión de Juana de Arco*, y la de Anna Karina en *Vivir su vida*; la muerte demasiado real de Nicholas Ray en *Relámpago sobre el agua*; la terrible muerte del niño en *Alemania año cero*; la muerte de Jeanne Moreau en *Jules et Jim*, y hasta la de King Kong en el film de Cooper y Schoedsack (porque, como decía Borges, «un mono de 14 metros de altura es evidentemente encantador»). Recuerdo todas esas muertes tal como las vi

alguna vez en el cine y se me quedaron grabadas para siempre en la memoria.

Los dos ensayos de este libro avanzan por ese territorio fúnebre, pero son muertes de otro tipo. Uno de los textos se ocupa de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) y estudia la totalidad de la película (y solo esa película): un documental muy extenso sobre la aniquilación sistemática de judíos durante la Segunda Guerra Mundial, cuyos efectos atraviesan el siglo XX. El otro texto se concentra en un breve momento de *Ugetsu, cuentos de la luna pálida después de la lluvia* (Kenji Mizoguchi, 1953), aunque a partir de allí, como si fuera un prisma, intenta proyectarse sobre la obra entera de su director: se trata de una escena de ficción, sobre una muerte singular y fortuita, en medio de una guerra civil en Japón, en el siglo XVI. Sería difícil encontrar dos films más diferentes; pero precisamente por eso me interesó organizarlos como un díptico: me pareció que funcionaban de manera complementaria, como si fueran los extremos de una misma ecuación. ¿Qué hay en ellos que no se parece a las demás muertes que recuerdo? En las otras películas, los personajes han ido al encuentro de su muerte, se la han buscado: se trata de un acto merecido, reparatorio o heroico. Hay siempre alguna forma de justicia poética o alguna necesidad de la curva dramática que lleva invariablemente hacia allí. En *Shoah* y en *Ugetsu* no se trata de la muerte representada en la imagen, sino del modo en que la imagen reflexiona sobre la muerte. No es la muerte encarnada, sino lo que el cine puede decir sobre ella. Sobre la muerte en general. Ya sea porque hay una minuciosa planificación (la compleja logística donde se apoya la maquinaria burocrática del exterminio) o porque sobreviene una contingencia (la herida fulminante, como un rayo, que derriba a la mujer en medio del bosque dejándola más perpleja que horrorizada), todo tiende a la abstracción, a lo evanescente, a lo inefable. Como si la película fuera insuficiente y admitiera que

fracasa al mostrar. O como si, justamente, descubriera su sentido en la incapacidad para hacer visible eso que -como dice Norbert Elias- siempre les sucede a los otros<sup>1</sup>. No se ve nada, o se ve muy poco: lo que se muestra importa por su valor conceptual. Nada del carácter espectacular y dramático con que los crímenes suelen desplegarse sobre la pantalla. Entonces, tal vez, habría que admitir que la resistencia a ver también forma parte de la imagen (o, al menos, de algunas imágenes).

La muerte no cabe completamente en ninguna representación. Es lo contrario de hacer imágenes. Todo fallecimiento supone, en primer lugar, una incredulidad: eso no es posible. La representación, entonces, viene a negar la ausencia. Es un modo de supervivencia *in effigie*. Por eso la necesidad de las máscaras funerarias, por eso el éxito de las fotografías de espíritus, por eso los films primitivos que se promocionaban como una manera de retener a «los seres queridos mucho tiempo después de haberlos perdido». Apenado por la muerte de su madre, Barthes revisa viejas fotos familiares y escribe un libro entero sobre la fotografía, pero la única imagen que no muestra es la de ella: «No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto solo existe para mí solo»<sup>2</sup>. El duelo es, en efecto, privado. No se ven realmente estas imágenes excepto para encontrar allí lo que ellas intentan reponer; se rememora la imagen del difunto -se rememora al difunto gracias a la imagen- para abrirle las puertas de la transmigración y darle una nueva existencia en la memoria. En eso consiste el trabajo de los deudos: acostumbrarse al recuerdo (pero justamente: ¡uno no quiere acostumbrarse!).

La pérdida de los seres queridos es inevitablemente absurda e injusta. Un sinsentido. ¿Cómo pudo ocurrir? ¿Por qué tenía ella que morir? ¿Por qué justo él? Imposible entenderlo. En cambio, las bajas durante una batalla tienen una motivación y un objetivo. Siempre se muere por (en

defensa de) una causa. Y todas las causas se proclaman justas. El desafío del cine frente a las guerras, las catástrofes o las masacres consiste en mostrar aun sabiendo que las imágenes corren el riesgo de contribuir a que el horror se vuelva más aceptable. La posibilidad de ver mitiga la angustia que provoca lo desconocido y, con frecuencia, las películas colaboran para que la muerte de los otros resulte más tolerable. Didi-Huberman debate con Gérard Wajcman sobre la pertinencia o no de mostrar unas pocas imágenes del exterminio judío. Esas fotos mal encuadradas, borrosas, arruinadas (esas fotos que son ruinas), tomadas a escondidas frente a las puertas de un crematorio, dejan ver poco; por lo tanto, dice Wajcman, no dejan ver nada, porque la totalidad monstruosa y absoluta del holocausto permanece invisible. Para Didi-Huberman, en cambio, siempre será preferible ver a no ver: hay que «mostrar lo que no puede ser visto»<sup>3</sup>. ¿Pero cómo mostrar, si cualquier imagen -incluso involuntariamente- contribuye al hábito, a la insensibilidad y, finalmente, al olvido? Los espectadores se acostumbran rápido a la sangre, la violencia, los vejámenes (pero justamente: ¡uno no debería acostumbrarse!). Lo que Didi-Huberman comprende es que *mostrar* no es meramente *exhibir*, sino disponer las imágenes de modo que eso invisible resulte, sin embargo, evidente. ¿Por qué esperar a que las imágenes dejen sus secretos a la vista? Habría que interrogarlas como a un testigo valioso, habría que trabajar con ellas, habría que ver en ellas lo que ellas han visto.

¿Pero qué puede recordar una imagen? Walter Benjamin dice que «la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido tal como la tierra es el medio en el que yacen sepultadas las ciudades muertas»<sup>4</sup>. Ir hacia el pasado significa convertirse en un excavador. Cuando Hannah Arendt visita el cementerio de Portbou buscando la tumba de Benjamin, se sorprende porque su nombre no está escrito en ninguna

parte. Probablemente sus restos fueron a dar a una fosa común. Sin embargo, ahí mismo, sobre una roca, hay una placa donde se ha inscripto una famosa cita del filósofo: «No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie». Quizás Benjamin encontró su lugar allí, entre los NN, junto a esos huesos sin nombre, mezclado con aquellos que fueron excluidos por la historia. El excavador, entonces, no restituye el pasado pero puede trazar una topografía de la memoria que haga alguna justicia a los olvidados. En *Profit Motive and the Whispering Wind* (2007), John Gianvito recorre la historia de las luchas políticas y sociales en Estados Unidos a lo largo de cuatro siglos. Lo hace exclusivamente a través de una impresionante acumulación de lápidas y placas conmemorativas. No hay personas, no hay entrevistas, no hay acciones, no hay locución. Solo la enumeración de monumentos funerarios. Para que se entienda: durante 58 minutos, la película no hace más que enhebrar una sucesión de imágenes que se mantienen en la pantalla el tiempo necesario para leer un nombre, unas fechas y un breve epitafio que deja constancia de una lucha ineludible. Gianvito construye una historia de Norteamérica a partir de aquellas luchas populares que fueron suprimidas y olvidadas en los libros tradicionales: los indios, los negros, las mujeres, los pacifistas, los libertarios, los anarquistas. *Profit Motive and the Whispering Wind* es un film apasionadamente político porque, a través de la simple observación, logra poner de manifiesto en la imagen una dimensión profundamente cuestionadora. Puesto que han sido registrados por una cámara, ahora conocemos todos esos nombres que habían quedado en el margen de la historia.

No hay ninguna ostentación en el ademán de Gianvito. Se trata de una imagen empobrecida (así como, en un sentido inverso, se habla del *uranio enriquecido* para la fabricación de armas nucleares), no porque sea débil o vulnerable, sino

porque se ha despojado de todo afeitado, toda pose, toda espectacularidad que inevitablemente fijaría lo que se ve como una forma del olvido. Ese riesgo ya se había planteado en el final de *Noche y niebla*: «Estamos nosotros, que miramos sinceramente estas ruinas como si el viejo monstruo concentracionario hubiese muerto bajo los escombros; nosotros, los que fingimos recuperar la esperanza ante esta imagen que se aleja, como si nos curásemos de la peste de los campos; nosotros, que aparentamos creer que todo esto proviene de un único tiempo y país, y que no pensamos en mirar a nuestro alrededor ni oímos que se grita sin fin». Hay una separación fundamental entre creer que *ya se ha mostrado* y saber que *nunca se terminará de mostrar* (aunque, precisamente por ello, sea necesario seguir intentándolo). En esa perseverancia hay una ética de la imagen. Pero no porque pretenda ver cada vez más. Las películas existen porque algunas cosas –ciertamente no las que están más a la vista– solo pueden intuirse cuando son proyectadas sobre la pantalla. Puesto que los films están hechos de imágenes, damos por sentado que tienen la obligación de reflejar ante nosotros cómo es el mundo. Pero aunque están ahí para ser vistas, las imágenes no tienen por qué exhibir nada: quizás lo que importa es justamente lo que no aparece en ellas. Como señala Michael Taussig, que sigue los pasos de Arendt y llega hasta el cementerio de Portbou para rendir homenaje a Benjamin, «¿qué monumento de piedra o vidrio, qué nombres de personas o qué elevadas citas literarias podrían competir con la invisibilidad?»<sup>5</sup>. Hay ciertos fenómenos (la muerte es uno de ellos) que solo pueden atisbarse desde la distancia y sin aspavientos porque, ante cualquier embate demasiado ostensible, se escabullen como animales recelosos. ¿Hasta dónde acercarse? ¿Desde dónde observar? ¿Cuál es la justa distancia que debería adoptar la cámara? La visibilidad total muy pronto se confunde con los sueños despóticos del