

NOTAS SOBRE EL CINE Y LA HISTORIA

POR MANUEL MICHEL

A José Emilio Pacheco

1. Toda película es, en sí, un documento *memorable*, un hecho único, irreversible. Las cinematecas conservan en sus bóvedas, o por lo menos es posible que así sea, *Luces de la ciudad* y *Sor Tequila*, *Los olvidados* y *Las ficheras*, *El acorazado Potiomkin* y *La profesora libertina* y otros contrastes de monstruosidad semejantes. Hay quienes afirman que para los estudiosos de mañana ambas categorías de documentos tendrían valor y utilidad semejantes. Como en la vida de los individuos, la memoria social acumula indiscriminadamente todo lo que le acontece o realiza, lo trascendental e insignificante, lo vergonzoso y glorioso: la Historia, (se le supone y se le achaca tal responsabilidad), acomodará todo en su sitio para que podamos constatar la unidad del devenir.

El cine de ficción contribuye a conservar determinados matices de su época: la moda, los peinados, la belleza, los conceptos estéticos propios de todo ello y del cine mismo. Guardará testimonio también de los gustos del público, de la mentalidad de los productores, de las políticas del Estado: respecto a la censura, por ejemplo, o respecto a la imagen que se quiere propiciar del país, o incluso de su gestión como patrocinador de la cultura.

Su testimonio es involuntario e indirecto. Sin embargo, es posible a través de él detectar un impulso nacional confinado en los límites de un tiempo preciso. Durante los años treinta, el cine de Hollywood estableció, por una parte, una censura puritana arbitraria y, por la otra, una tipología y unos esquemas de comportamiento muy claros. Se trataba de exaltar el éxito gracias al esfuerzo, el *self-made man*, el antiderrotismo y la anti-depresión de la quiebra de la bolsa en 1929. Surgen simultáneos los héroes del cine negro y obras extraordinarias de análisis social. Detrás de todo este cine no es difícil advertir un "proyecto nacional", a través del cual y con el paso de los años se consolidaron los arquetipos básicos del sueño americano, dentro y fuera del cine.

El cine soviético de la misma época propone sus modelos: el héroe positivo, la negación de aspiraciones individualistas, lo cotidiano vivido como la epopeya permanente. La rigidez de la censura vigila para que los ciudadanos no tengan distracciones eróticas porque el sexo es reaccionario y un obstáculo para la producción. Quedan, sin embargo, testimonios admirables de la primera Revolución Socialista, hecha en el sufrimiento y la solidaridad.

2. Pero esas imágenes forman parte de la ficción, de la leyenda, hasta de la mitología. Muchas veces responden a exigencias del inconsciente colectivo. En ambos casos coinciden de manera explícita con lo que podríamos considerar un *proyecto social*: abolir el pasado y rescatar el presente. Esas películas son *soviéticas* o *norteamericanas* porque en ellas

se manifiesta la originalidad de la sociedad que las planea, las produce, las acepta, las incorpora a su existencia. Hay en ellas, más allá de las peculiaridades creativas, un denominador colectivo que podría entenderse como el acuerdo sobre los principios capaces de dar cohesión al cuerpo social y razón de existir a los individuos. Con todo, no es a través de este cine de ficción, como se pone en imágenes la Historia, sino mediante otro género menos ostentoso que es el *cine de actualidades*. El cine fue creado, inventado —es decir, *hallado*— como necesidad imperiosa de una memoria capaz de retener infaliblemente el devenir de los hechos, seres y cosas, por tanto, en principio, incapaz de mentir. Hay quienes se refieren a este rango del cine como a su virtud de captar y reproducir la imagen de la realidad. Parece más conveniente referirse a la imagen del mundo visible.

Cuando contemplamos *La llegada del tren a la Estación de la Ciotat*, film de Lumière de 1895, nos asombra la exactitud y propiedad del encuadre, la composición, la impresión de realidad que nos transmiten la locomotora, el vapor, el movimiento, los pasajeros que descienden y caminan hacia cámara (sin imaginar siquiera qué es esa cajita y para qué sirve), sonrien... Sin embargo la realidad trasciende esos gestos, esos movimientos que no nos hablan de los personajes. Ese film es todavía una especie de balbuceo, de sustantivo sin calificar, de trazo inconcluso. Es una imagen del mundo visible pero es palabra aislada que señala en parte la realidad sin definirla.

3. Más fiel e inflexible que el recuerdo, esa imagen filmada del tren y los pasajeros aparecerá cuantas veces sea evocada por la proyección. Se podrá alterar su velocidad, se podrá ver cuadro por cuadro: nunca el ojo humano será capaz de percibir de un golpe cuanto capta el objetivo de la cámara, cuanto registra la película. Nuestro *recuerdo* no hace consciente todo lo que se grabó en nuestra *memoria*.

Recuerdo y memoria, sin embargo, sólo tendrán sentido si están interpretados e incorporados a una continuidad que los unifique. En el cine, el montaje cumple esta función. Las imágenes aisladas— los recuerdos— son signos cuyo significado en sí no es completo aunque transmiten una información y estimulan la emotividad.

A diferencia del cine de ficción, el cine *no ficticio* se erigió como memoria visual: más aún que la foto fija, puesto que la animada es imagen y semejanza de la vida. El dominio del medio técnico de reproducción, permitió que los cineastas desarrollasen sus posibilidades de ver y expresar el mundo, de analizarlo y de investigarlo, de buscar el sentido íntimo de la Historia (si es que tiene alguno). Pero el verdadero testimonio sobre el mundo real, sólo adquiere significado cuando esa *materia prima* que son las imágenes, haya sido puesta en orden y co-



mentada. Un orden, y un comentario decididos por la visión y concepto de la realidad que tengan los cineastas.

4. Desde que se conoció, hubo quienes pensaron en el cine como instrumento ideal para el "registro de la Historia". A decir verdad la idea subyacente era conservar anécdotas, hechos públicos, ceremonias, personajes, como si éstos contribuyeran en sí al fluir histórico. Era lo que W. Benjamín llama "el procedimiento de adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío".

Esto nos lleva a considerar que la Historia como realidad es sólo la evolución infinita de la materia; como área del conocimiento es un concepto que ayuda a interpretar el devenir, el pasado y el permanente tránsito al futuro. Es sólo el punto de apoyo de esa palanca que es la *esperanza de que todo tenga sentido*: desde la reproducción celular hasta la creación de la más alta cultura.

"La Historia —dice Roland Barthes*— es una memoria fabricada, un puro discurso intelectual que cancela el tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro pero fugaz..."

¿Qué representan entonces las imágenes filmicas de los noticieros de actualidades? ¿Qué lugar les corresponde en esa "Memoria fabricada"? Imágenes de "astillas del tiempo".

Recien llegado a la existencia —al fluir de la evolución que se llama Historia— puede añadirse, como sugiere Sir Arthur Elton, "al palimpsesto y al pergamino, al jeroglífico y la escritura rúnica, a las tabletas de arcilla y los rollos: fragmentos —a veces fragmentos de fragmentos— con frecuencia mutilados por el tiempo".

¿Cómo armar y estructurar esos pedazos?; ¿qué mensajes nos transmiten? ¿Qué lectura nos proponen?

Existe una filmación, en *super 8*, del asesinato del Presidente Kennedy, lograda casualmente por un espectador. Se han hecho todos los análisis que per-

* R. BARTHES. *La Chambre Claire*. Ed. du Seuil- Cahiers du cinéma. Paris. 1980.

miten las técnicas más avanzadas; se ha estudiado esa película de aficionado cuadro por cuadro, con las mayores ampliaciones que permite el grano del film. Quizás esas fotografías han revelado más de lo que se ha querido informar. ¿Qué podemos saber? Briznas del verdadero drama y misterio político. No más de lo que saben los médicos que examinaron a la víctima y atestiguaron su muerte. ¿Quiénes fueron los asesinos verdaderos? ¿Quiénes los que pagaron? ¿Por qué ese crimen? ¿Cuáles fueron sus consecuencias? Podríamos seguir planteándonos preguntas sin respuesta. Ese film sin duda indicaría si la versión oficial del asesinato es falsa o verdadera; el hecho mismo de que inquiete, de que siempre dudas es un logro importante.

Briznas, fragmentos, astillas... Hay quienes son capaces de reconstruir un mastodonte a partir de un fragmento de molar, pero se hace a partir de un sistema de referencias; entre otras, porque se han encontrado ya restos mayores, más completos, con los que se armó el esqueleto. Suponemos y aceptamos que lo demás lo hace la lógica de la "ingeniería anatómica".

Los hechos en la Historia son ejemplares únicos. Sin embargo, inclusive los accidentes, están inscritos en un flujo continuo y por tanto ligados al pasado y al futuro: son explicables. La lógica y la imaginación pueden descifrarlos.

5. "El cine es el presente contemplado" dice el filósofo Alain. Las imágenes filmicas: huellas de la memoria que hacen posible la conciencia. ¿Proposiciones contradictorias? No, si pensamos en que cada *acto de memoria* es en realidad traer al momento actual un hecho, una sensación pasada. No, si pensamos que en el inconciente no existe el tiempo. De esta manera el cine de "actualidades", organizado por el montaje tiene la virtud de enlazar y confundir el pasado y el presente, les da unidad y coherencia.

Cuando se hace "cine de la historia" con materiales antiguos, vemos siempre esas imágenes en presente. Lo importante es definir su lectura de acuerdo al pensamiento del autor. Con un criterio historicista el cineasta se contentará con endilgar-nos un amontonamiento de datos, visiones anecdóticas y nostálgicas, nos hará ver el pasado perdido en el vacío del tiempo. Hay otra manera de organizar esa memoria presente. Es como la visión de quien maneja un auto: en el espejo retrovisor mira lo que se está alejando y al frente, lo que pasa y lo que viene en el camino.

Alain Resnais, en su obra acerca de los campos de concentración nazis —profética porque histórica—, *Noche y niebla*, logra ese prodigio de unidad: el pasado oscuro, denso, sangriento, racional, no se desvincula del presente y nos dispone a recibir o resistir el futuro, igualmente denso y sangriento y racional. En los campos de concentración *nadie* fue responsable del genocidio. O más bien, solo un res-



ponsable: el hombre mismo, creador absoluto del fascismo.

“Es un error craso creer que la Historia del hombre ha sido regida por la ‘razón racionante’” (A. Reyes dixit), sino que se demuestra lo contrario al constatar que ahora, más que nunca, el mundo se divide en dos únicas categorías de seres: *dominados y dominados*.

Esta tendencia no sometida es un residuo fósil del *homo sapiens* del magdalenense, incrustada sin evolucionar en la mente y en la oscuridad de los impulsos inconcientes del ser humano de todas las épocas.

6. Por lo pronto, los hombres no tenemos otro río en que nadar sino el tiempo. En él existe todo cuanto percibimos: origen y destino, principio y fin. En sus escasos años de vida, el cine nos permite bañarnos más de una vez en ese río.

7. Hay una imagen banal de noticiero que podría convertirse en un motivo reincidente, intercalado casi en cualquier momento de nuestra historia mexicana: muestra a Porfirio Díaz, *dictador-padre-saturno*, despidiéndose desde la plataforma del tren que lo lleva al puerto donde se embarcará en el *Ipiranga* hacia el exilio. Parece bendecir.

En cualquier montaje convencional historicista ocupa su lugar cronológico: provocará quizás nostalgia, o indiferencia. Pero si esa imagen de la memoria la colocamos en un montaje materialista que intente unificar el tiempo histórico, para *ver* entrelazados lo que en apariencia es pasado y presente, la nostalgia podrá convertirse en horror, la indiferencia en estupefacción. Esa brizna, esa astilla tomará su lugar en el tronco que es el bloque del tiempo y nos hará ver que sigue ocupando su sitio y que ningún viento la arrastró aún. De ser un mero signo, una mera huella, —como *La llegada del Tren a la Ciotat*— gracias al montaje en que puede colocarlo la inteligencia podrá ser una auténtica imagen de la realidad en que persisten todos los tiempos. ¿Será necesario decir que Porfirio Díaz ni se ha ido ni está muerto y que sigue bendiciendo?

8. Un gesto, una actitud registrados por el film nos hacen *evidentes* muchos datos conocidos: Vittorio

Emmanuelle entregando el poder a Mussolini y corriendo a su zaga; Hindenburg poniendo en manos de Hitler y su gavilla de fascinerosos el destino de Europa. La emotividad que traspasa el hecho nos revela que esos logros individuales son confabulaciones de casta, de la casta dominadora. Nos sumerge en la conciencia a través de la memoria. Nos devela que Hitler fue el capataz que puso en movimiento la aniquilación que fue —que es aún— el fascismo, orondo y soberbio en sus reuniones multitudinarias, estrepitosas e irracionales. Si unimos esas imágenes con las de la represión en cualquier país de América Latina de ayer y de hoy, si las hacemos coincidir en el tronco temporal, comprenderemos que no hay discontinuidad entre aquel fenómeno y éstos

9. En un párrafo de lucidez genial, Walter Benjamin* parece tener una visión: “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esa tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso”.

10. Las imágenes que el cine pone al resguardo, presente infinito son elementos de un lenguaje visual que encontró forma en el transcurso de la evolución. Hace 15,000 años un hombre del neolítico dejó la huella de su mano pintada en la pared de una caverna. Es afirmación, testimonio, simiente. Entre esa mano y las imágenes del cine no hay solución de continuidad: las anima la misma voluntad de afirmación y de testimonio.

La visión de esa *catástrofe única* que es el pasado puede hacernos perder la razón. Por ello la historia como concepto explicativo es el punto de apoyo de la Esperanza. Quizás cuando asimilemos que nuestra existencia como especie no es sino una parte ínfima en el espacio y en el tiempo de la Evolución Cósmica lograremos aceptar humildemente subsumirnos en la naturaleza: renunciaremos al impulso fósil de “dominarla”.

La huella de la mano, las imágenes filmicas como huella, quizás puedan contribuir a despertarnos —por fin— a la conciencia y a la conquista de nuestra unida heredad: el tiempo.

* WALTER BENJAMIN. *Tesis de filosofía de la historia*. Ensayos escogidos. SUR. Buenos Aires. 1967.