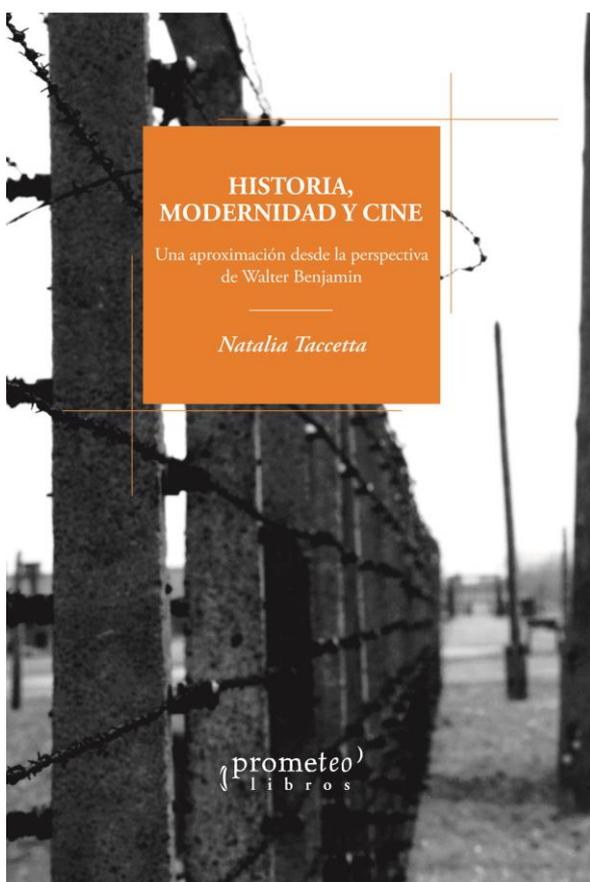


Sobre Natalia Taccetta. *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017, 380 pp., ISBN: 978-987-574-826-2.

Por Julia Kratje*



La fotografía de un campo de concentración: esta es la imagen de la portada de la obra de Natalia Taccetta. La perspectiva con la que fue tomada dirige el recorrido de la mirada hacia un punto de fuga que se pierde en la profundidad de campo. No hay otra imagen presente a lo largo de los nueve capítulos de *Historia, modernidad y cine*. La posición que define el encuadre de esta captura en blanco y negro muestra las líneas que demarcan el perímetro del campo. La superficie de la imagen pone en evidencia el escenario del horror que recubre todos los

acontecimientos del siglo. La atención vuelve, pues, al registro del exterminio como lo primero que debe mostrarse.

“Si la verdad de la continuidad histórica está sospechada en las formas normativizadas, el cine puede constituir un soporte privilegiado para representar la dialéctica de la historia, no tanto por la ambigüedad que introduce la imagen en la dialéctica, sino por su insistencia en el anacronismo”

(p. 364), escribe la autora hacia el final del libro para indagar la figura de la subjetividad del cineasta como un *contemporáneo* cuya pertenencia a su tiempo no coincide totalmente con las exigencias de lo actual. En cierto modo, se podría afirmar que este desafío anacrónico y contemporáneo también define la tonalidad del estudio crítico de Taccetta: pensar el problema de la estética en la reconstrucción histórica de los acontecimientos traumáticos a partir de cuatro obras que se sitúan en las antípodas de los modos historiográficos convencionales de representación. *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma)*, documental de ocho capítulos realizado por Jean-Luc Godard entre 1988 y 1998; *Berlin Alexanderplatz*, serie de televisión de trece capítulos y un epílogo dirigida por Rainer Werner Fassbinder en 1980; *Hitler, un film de Alemania (Hitler, ein Film aus Deutschland)*, serie de 442 minutos divididos en cuatro partes que Hans-Jürgen Syberberg realizó en 1977; y *Shoah*, de Claude Lanzmann, documental de nueve horas y media de duración presentado en 1985. Estas obras constituyen un corpus ambicioso, sin lugar a dudas ineludible, para explorar el vínculo entre el genocidio, los crímenes nazis y sus representaciones.

La filosofía de la historia, enfocada desde el pensamiento de Walter Benjamin, enmarca el trabajo de Taccetta, que forma parte de la colección “Imagen e Historia”, dirigida junto a Mariano Veliz, para la editorial Prometeo, que ha publicado títulos fundamentales para investigar la noción de archivo con relación a la imagen y las formas de ver el mundo a través de películas y fotografías, como *Noche y niebla. Un film en la historia* de Sylvie Lindeperg, los dos volúmenes de *Cuerpo y cuadro* de Jean-Louis Comolli, *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya* de Vicente Sánchez Biosca, *El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas* de Jean-Louis Déotte.

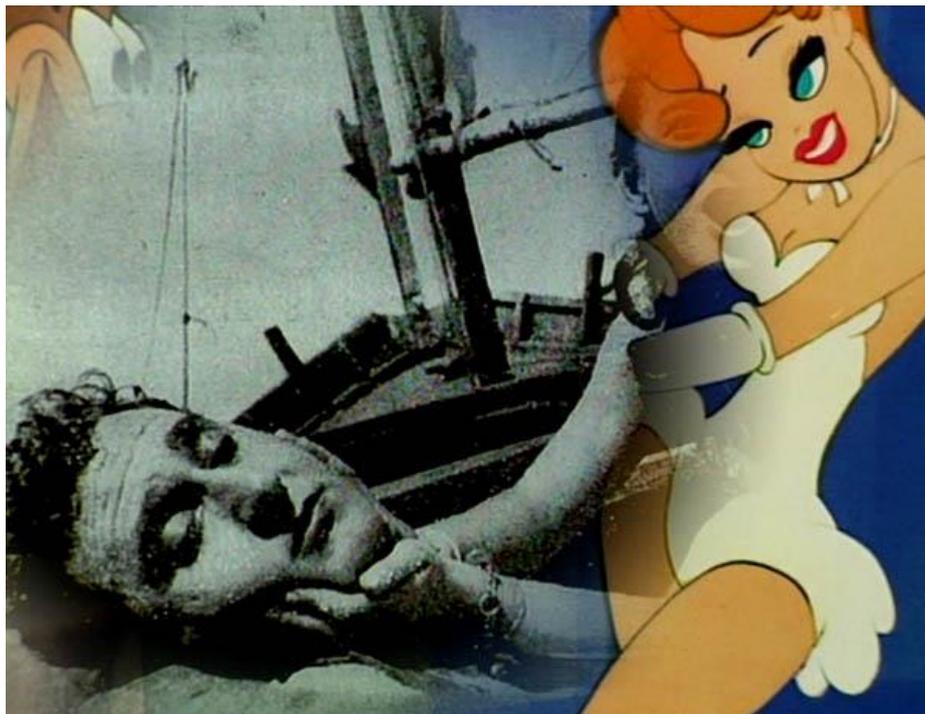
Los primeros cuatro capítulos de *Historia, modernidad y cine*, titulados: “La construcción del sentido histórico. Cuestiones de época”, “La experiencia de la

modernidad. *Shock* y melancolía”, “La crítica del historicismo. Hacia una estética de la redención” y “Las lecturas ‘a contrapelo’ de la historia”, presentan los aportes del pensamiento benjaminiano para interrogar el paradigma del progreso, las figuras urbanas, los estados de ánimo de la vida moderna y la estética como ámbito de realización de la revolución. Las cuestiones teóricas y metodológicas son consideradas a partir de una constelación luminosa de abordajes afines a la perspectiva del autor de las tesis de *Sobre el concepto de historia*, conformada, principalmente, por los aportes de Aby Warburg, Reinhart Koselleck, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Susan Buck-Morss, Hyden White.

El recorrido exhaustivo para pensar las prácticas historiográficas desde formas inéditas de narrar –parciales, subjetivas, contingentes– ofrece un desarrollo de las categorías epistémicas poniéndolas al alcance de un público que, desde luego, se adscribe al ámbito de las humanidades, aunque no necesariamente esté especializado en los debates filosóficos en torno a la disolución de los metarrelatos y la llamada “poshistoria” que enmarcan el trabajo (debates que no cancelan, como la autora se ocupa de señalar, el interrogante por la verdad y la autenticidad en la relación entre cultura, experiencia e historia; más bien, conciben la representación del pasado en el presente como una “imagen dialéctica”, un campo de fuerzas que las obras de arte tienen la virtud, y el deber, de materializar).

Resulta de sumo interés el desarrollo de una “cairología”, entendida como una nueva cronología capaz de transformar cualitativamente la concepción predominante del tiempo como un *continuum* regido por las ideas de progreso, linealidad y teleología. Se trata de posar la atención en los ritmos y las duraciones que marcan el *tempo* heterogéneo de las discontinuidades sociales. “Los futuros del pasado dejan ver con perspectiva ventajosa los aciertos y errores de la imaginación del porvenir y ayudan a revisar las certezas del

presente oportunamente alertados sobre su irremediable fragilidad” (p. 31), escribe Taccetta desde una mirada sensible hacia las energías inherentes a las imágenes de la cultura.



Fotograma de *Histoire(s) du cinéma* (Jean Luc-Godard, 1988-1988)

El montaje permite el dislocamiento del orden establecido al introducir una “impertinencia de las imágenes” (p. 49), como indica la autora. El trabajo del montaje se podría pensar también como una operación que participa activamente de la construcción de *Historia, modernidad y cine*. Sus diferentes apartados parecen responder a una “lógica” que acentúa una trama de relaciones entre textos y contextos cuya exposición no reside en secuencias aditivas, sino en el procedimiento del *découpage* como “micro-estrategia” acorde a las imágenes que se propone investigar. La potencia de esta perspectiva se despliega a lo largo de los capítulos dedicados al análisis de las obras cinematográficas.

En “La gramática (o del montaje). A propósito de *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1988)”, el quinto capítulo, se indagan los contrapuntos entre las imágenes y los sonidos (sobreimpresión, disyunción, yuxtaposición, reencuadre, fundido), que Godard utiliza para montar el discurso sobre las tecnologías bélicas y los modos de representación después de la Segunda Guerra Mundial, vista como la “escena originaria” de los acontecimientos catastróficos del siglo pasado. Desde una “teoría del intervalo” que Taccetta detecta en el trabajo arqueológico de Godard, pinturas, fotogramas, diversos materiales de archivo son intervenidos, profanados, ensamblados; el producto es un “mosaico imaginario” inestable, políticamente responsable, que propone una dialéctica visual y afectiva entre recuerdo y olvido, disponiendo las bases posibles de una “contramemoria”.

Como si escribiese la historia a través de un entramado tele-tecno-mediático de imágenes que contrarían los regímenes hegemónicos de la representación, el sexto capítulo, “Representación e historiofotía. Un acercamiento a la historia desde *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, 1980)”, explora en la serie televisiva del director del Nuevo Cine Alemán las estrategias modernistas historiográficas. La noción de “historiofotía”, forjada en *Trópicos del discurso* de White, habilita la reflexión sobre el pasado –para el caso de *Berlin Alexanderplatz*, la corrosión económica, social, moral y política en el pasaje de los años veinte a los treinta– por medio de imágenes y relatos de ficción. En este punto, Taccetta enfatiza el carácter retórico de toda representación: “algunas informaciones sobre el pasado solo pueden provenir de imágenes (audio)visuales que ayudan de un modo específico a la reconstrucción de climas y eventos mucho más que los testimonios orales” (p. 201). Una vez más, la tensión irresuelta entre ficción y verdad, discurso y realidad, envuelve las (in)distinciones entre escribir historia y escribir literatura, teatro, cine, televisión, cuando son las imágenes las que toman la palabra (incluso en el *collage* antinarrativo que asume el estilo “punk post-totalitario” de Fassbinder).

Tras una lúcida reflexión sobre el desconcierto que produce la estética radical e inclasificable de las imágenes audiovisuales que componen el epílogo de *Berlin Alexanderplatz*, la autora analiza en “*Hitler, un film de Alemania (1977) de Hans-Jürgen Syberberg o de la interpretación*”, el séptimo capítulo, los procedimientos historiadores benjaminianos y las operaciones de sincronía y diacronía inconciliables con la narración historicista y continuista. El uso extendido del mecanismo del simulacro, en efecto, bordea lo “infigurable” y los estereotipos en la “obra de arte total” que Syberberg pretende erigir.



A igual distancia de la identificación empática o de la crítica reflexiva, “una suerte de pornografía del nazismo”, como dice Taccetta, prepara el camino para la estetización de la política mediante la

fantasmagoría melancólico-melodramática de la distópica, elegíaca y a la vez exaltada película: “El problema en este relato sobre el genocidio es evidente: sólo unas fotos. Esta es la única presentación de las víctimas que elige Syberberg para su pastiche sofisticado. El relato se lleva a cabo por las voces de los victimarios, una fantasía sobre Himmler, la remisión a su osadía heroica que refuerza la germanidad que destila toda la composición” (p. 273). La indistinción entre víctimas y victimarios es el resultado de un tratamiento acríptico de la atemporalidad que se diferencia drásticamente del anacronismo para la figuración de alguna experiencia posible.

Fotograma de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

¿Cuáles son las formas y los límites de la representación fílmica del Holocausto? El problema de la visibilidad del sufrimiento extremo compromete el debate sobre las dificultades de la representación, desde posiciones que reclaman la necesidad de mostrar imágenes del horror, como exponen desde distintos ángulos Jacques Rancière, Didi-Huberman, Agamben, Jean-Luc Nancy, hasta autores, como Gérard Wajcman, que postulan la interdicción de la representación a causa de lo indecible y por eso mismo irrepresentable del exterminio. A partir de esta discusión, el capítulo siguiente, “Campos y memoria. Una aproximación a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)”, desanda la relación estrecha entre ética y estética que impone la memoria del Holocausto para asumir el “vínculo inescindible entre los recuerdos, el modo en que se perciben y la forma en que se procesan y representan para construir una identidad individual y una comunitaria” (p. 282). Pese a que Lanzmann no muestre cámaras de gas ni escenas de exterminio, su documental constituye un auténtico archivo audiovisual sobre el testimonio de sobrevivientes de diversos campos: no sólo pone en imagen el valor del testimonio, sino que

despliega una puesta en escena de la imagen (como sucede con las secuencias de Abraham Bomba, el antiguo peluquero de Treblinka, que cortaba el pelo a las mujeres y los niños antes de su exterminación, rodadas en un salón alquilado de Tel-Aviv).

Así, el problema del tiempo que anuda la relación entre el arte y la política encuentra en el cine una formulación necesaria puesto que sus formas perceptivas permiten “escuchar” las resonancias de la historia. La tesis central de Taccetta comunica una exigencia de politización contra la creciente estetización de la vida: el cine es un dispositivo que ha sido apropiado por el fascismo, pero que puede proporcionar nuevas coordenadas para imaginar una emancipación. Por su potencia para abrir nuevas temporalidades al margen de los relatos omnicomprendidos, es capaz de construir sentidos históricos que no arrojen sobre el pasado, el presente y el futuro una red de causalidades crononormativas. El imperativo político y ético consiste, justamente, en poner de relieve los sujetos marginados de los discursos hegemónicos que sólo contemplan el triunfo de las clases privilegiadas.

Para volver a la imagen desgarradora de la portada, pensar los campos en el cruce entre la estética y la filosofía de la historia implica la identificación de un *límite* de la representación, una escisión radical, que compromete al lenguaje, al pensamiento y al arte en la transmisión de la memoria traumática. El recorrido de Natalia Taccetta por las obras que constituyen *acontecimientos* en la historia del cine para expresar y reelaborar las heridas sociales parece señalar que después de Auschwitz “lo imposible no es el arte, sino el arte como *antes*” (p. 306).

* Julia Kratje es Doctora en Ciencias Sociales (FSOC-UBA), Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM), becaria postdoctoral del CONICET con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE-FFyL-UBA). E-mail: juliakratje@gmail.com