

**AVANZAR HACIA EL PASADO.
Experiencias de la historia en Godard y Sokurov.**

**Santiago Fillol.
Universitat Pompeu Fabra.
santiago.fillol@upf.edu**

I-

Señala Agamben que la vida contemporánea se caracteriza por una flagrante incapacidad de traducir lo vivido en experiencia. Los actos cotidianos de los hombres están, cada vez más, vacíos de experiencia. Si estas experiencias ocurren, se producen fuera del hombre¹.

Ante esta situación, ¿cómo plantear una experiencia con el pasado? ¿cómo restablecer una experiencia histórica si el hombre es incapaz de establecer una experiencia con su propio presente?

A este tipo de preguntas intentan dar respuesta dos de las obras cinematográficas más radicales producidas en Europa en los últimos años: *Histoire(s) du cinéma* (1998) de Jean Luc Godard, y *El Arca Rusa* (2002) de Alexander Sokurov. En estos films, ambos cineastas vuelven su mirada hacia el pasado y se introducen en la historia asumiendo la titánica tarea de restablecer no el pasado, sino una “experiencia” del presente con lo sido. La persecución de semejante vínculo entre presente y pasado, vínculo producido en el fulgor de lo sido sobre lo que es, corresponde a lo que Benjamin definió como “imagen dialéctica”: es decir, una verdadera “imagen de la historia” alcanzada en una experiencia única con el pasado: “El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia. En ella se liberan las fuerzas poderosas que en el *érase - una - vez* del historicismo permanecen

¹ “Desde este punto de vista, resulta particularmente instructiva una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico. Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el *Patio de los leones* en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. Naturalmente, no se trata de deplorar a esta realidad, sino de tenerla en cuenta.” Agamben, G. 2001. *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. Pág: 10.

atadas. La tarea del materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente”².

En este sentido, la actual “in-experiencia” del público en sus visitas al museo, subrayada por Agamben, adquiere un significativo contraste con los intensos recorridos que proponen Sokurov por el museo del Hermitage, y Godard por “Le Musée du Réel” (denominación que da el director francés a la historia - aún viva- en las imágenes del cine). La presente comunicación propone un estudio comparado de los principales rasgos que vinculan y diferencian a las obras citadas de Godard y Sokurov, entendiendo a ambas como dos operaciones tendientes a generar una “experiencia histórica” desde la imagen. Por este motivo, se prestará especial atención a la *forma* que cada director establece en su particular relación con el pasado.

II- *La Experiencia Histórica:*

En la etimología misma de la palabra *historia* amanece el conflicto de la “experiencia histórica”: *hístôr* es el testigo ocular, quien ha visto. Por tanto, desde su raíz, la historia presenta una escisión insalvable entre el pasado y presente. La aporía de una historia cuya verdad se revela en una experiencia única con el pasado, y la imposibilidad de alcanzar desde el presente una experiencia con aquello ya acontecido, constituye el núcleo que ha ocupado a la filosofía de la historia durante el siglo XIX y buena parte del XX. En este sentido, Gadamer sostiene que el problema esencial no radica en saber cómo nuestra “conciencia evocadora” puede conocer de modo fehaciente un hecho de la historia, sino en la definición misma del concepto de *historicidad*: “El concepto de *historicidad* no enuncia algo sobre el modo de ser de una estructura procesual, sino sobre el modo de ser del hombre que está en la historia, que sólo puede ser comprendido a fondo en su ser mismo mediante el concepto de historicidad. El concepto de instante pertenece a este contexto. No designa un punto temporal históricamente significativo, decisivo, sino el momento en que se vive la historicidad de la existencia humana”³.

² Benjamin, Walter: “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, en: Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Aguilar. Págs: 87-135.

³ Gadamer, Hans-Georg. 1992. *Verdad y Método II*. Ediciones Sígueme. Salamanca. Pág: 135.

Vivir la *historicidad* de la existencia humana, en esto radica una experiencia histórica: el instante histórico, por tanto, no es un punto, sino una “vivencia”⁴. La idea de vivencia, es decir, el contenido de la experiencia histórica, resulta fundamental para comprender la envergadura de las operaciones de Godard y Sokurov. Tener una experiencia de la historia es alcanzar una percepción intensa de la discontinuidad en su aparente continuidad. Esto es, la conciencia que se obtiene ante sus movimientos y cambios; idea que está encarnada en la palabra *época* (del griego *epokhé*: intervalo, discontinuidad). Experimentar una época es, entonces, sentir su vibración de intervalo: Sentir que se está parado sobre la mismísima falla que provoca el sismo histórico. Ver la caída de las Twins Towers de New York, en el “instante” que ocurría, produjo un vértigo de este tipo. Aún admitiendo una gran indiferencia, allí hubo una *epokhé* innegable. Por tanto, y asumiendo incluso que esta imagen resultó fugaz y peligrosamente equívoca para constituir una conciencia histórica general de nuestro presente, es prácticamente inconcebible la idea de establecer una conciencia histórica en la relación entre un presente y su “pasado pendiente”⁵. Y este tipo de experiencias son las que intentan restablecer con el pasado Godard y Sokurov en sus films: Una búsqueda de verdaderos instantes en los que aflore una conciencia histórica. Una percepción de movimiento que haga posible una constitución crítica de un presente. ¿Cómo tener, en definitiva, una experiencia histórica con el pasado que resulte constitutiva del propio presente?

El sugerente ensayo de Agamben, *Infancia e historia*, resulta una guía imprescindible para situar brevemente las problemáticas de la *experiencia histórica* que conducen a la reformulación benjaminiana, que me interesa tratar aquí en relación a las operaciones de Godard y Sokurov.

⁴ Con ejemplar erudición, Gadamer señala que el concepto de “vivencia” (*erlebnis*) surge en Alemania en el siglo XIX en el contexto de la literatura biográfica. Es decir, surge de una “experiencia” de pasado significativa para el autor que escribía su autobiografía. En este marco se entiende por una vivencia aquello que se separa de lo simplemente vivido, y adquiere por tanto un carácter duradero: una “experiencia pura”. El *erlebnis* será un concepto clave en la filosofía de la vida desarrollada por Dilthey, en sus intentos de superar las aporías de la historia, y ocupará un lugar central en el pensamiento de autores como Bergson y Huserl. Ver: Gadamer, Hans-Georg. 1992. *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme. Salamanca. Págs: 96-97. Ver también: Agamben, *Op. Cit.* Págs: 45-48.

⁵ Según Benjamin, aquel pasado trunco que no pudo realizarse en su presente.

Este tipo de planteamientos nacen como respuestas al avasallamiento producido por las concepciones modernas (aún actuales en muchos campos) de una historia lineal, rectilínea, que no hace más que reproducir la experiencia del trabajo industrial. “Bajo la influencia de las ciencias de la naturaleza, ‘desarrollo’ y ‘progreso’, que simplemente traducen la idea de un proceso orientado cronológicamente, se vuelven las categorías rectoras del conocimiento histórico. Semejante concepción del tiempo y de la historia priva necesariamente al hombre de su propia dimensión y le impide el acceso a la historicidad auténtica”⁶.

La revisión de la dialéctica hegeliana por parte del materialismo histórico, se introduce directamente en esta problemática. En Hegel tiempo e historia tenían un carácter homogéneo, y la experimentación de la historia era la conciencia de sí misma que podía tener una época. Pero tal conciencia era sólo concebible como el *resultado* de un proceso global, con lo cual la posibilidad de experimentar un momento histórico quedaba excluida de la esfera del sujeto individual. Para Hegel “el sujeto real de la historia es el Estado”⁷. El materialismo histórico, por el contrario, no concibe un tiempo homogéneo sino una diversidad de tiempos: “cada estructura de un modo de producción tiene un *tiempo propio*, tiempo que no es visible inmediatamente sino que debe ser construido en cada caso”⁸. Modo de producción y tiempo no pueden ser vistos como instancias separadas, sino que forman una y la misma cosa que se manifiesta en la *praxis*. Para el materialismo histórico la actividad concreta del hombre (*praxis*) es el acto originario de la historia⁹. Benjamin parte de esta noción de *praxis* (a esto se refiere cuando habla de “la eliminación del momento épico a cargo del constructivo” como condición de la experiencia¹⁰), pero en lugar de tomarla como un objeto fosilizado, busca reanimar la experiencia histórica en la que se forjó originariamente: “La tarea del

⁶ Agamben, G. *Op. Cit.* Págs: 140-141.

⁷ Agamben, G. *Ibidem.* Pág: 144.

⁸ Harnecker, M. 1971. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. México. Siglo XXI. Pág: 224.

⁹ “Marx anula la distinción metafísica entre animal y ratio, entre naturaleza y cultura, entre materia y forma, para afirmar que en la praxis la animalidad es la humanidad, la naturaleza es la cultura, la materia es la forma. Si admitimos esto, la relación entre estructura y superestructura no puede ser ni de determinación causal ni de mediación dialéctica, sino de *identidad inmediata*. ...El verdadero materialismo nunca ve en la realidad histórica concreta la suma de una estructura y de una superestructura, sino la unidad inmediata de ambos términos en la praxis.” Ver: Agamben, G. *Op. Cit.* Pág: 180.

¹⁰ Ver cita de Benjamin en Pág. 1.

materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente. El materialismo se vuelve a una conciencia del presente que hace saltar el continuum de la historia”¹¹. Reanimar una verdadera experiencia histórica, es decir, hacer posible el pensamiento crítico de un presente, a partir de una relación “experiencial” con su pasado, es la tarea a la que Benjamin dedica sus “Tesis de la filosofía de la Historia”. Y en estas se fundamenta su lucha contra las teorías del progreso y el historicismo¹².

El modo en que Benjamin plantea esta experiencia con el pasado toma forma en su “dialéctica inmóvil” o “dialéctica en suspenso”¹³. Esta es su reformulación de la herencia del materialismo, y es la base esencial para comprender la importancia que otorga Benjamin al hecho no tanto de “detener” el continuo de la historia, sino más bien de “suspenderlo” en su movimiento. La idea de “una dialéctica en suspenso” permite al historiador benjaminiano *experimentar* la gravedad de las tensiones cohesionadas en un objeto histórico, sin subordinar dicho objeto al continuo de la historia¹⁴ (ver la historia viva comprimida en el objeto, y no al objeto engullido en la historia lineal): Esto es entrar en una verdadera relación crítica, constituyente, con lo aún vivo de un pasado, sin restituirlo pero sin tomarlo tampoco como un objeto inerte: “El resultado de su proceder consiste en que la obra entera está [a la vez] conservada y suprimida *en* la obra, *en* la obra entera la época y *en* la época el entero curso de la historia. El fruto nutricional de lo históricamente concebido tiene en su *interior* el tiempo como semilla preciosa, pero

¹¹ Benjamin, W. *Op. Cit.*

¹² “Así como la verdad epistemológica de la teoría del progreso es el idealismo, la de la concepción historicista es el positivismo. Para ambas la verdad de la historia no es en sí misma histórica, sino intemporal, “eterna”, ya sea que se localice en la eternidad del pretérito, como hace el historicismo, ya en la eternidad del futuro, como hace el progresismo. Pero justamente esto significa que ninguno de los dos posee un concepto crítico del presente. Por esto, en última instancia, y a despecho de la diversidad de sus intenciones, conspiran en promover una visión de la historia desde el supuesto de un presente de identidad, que inevitablemente se distiende como “tiempo homogéneo y vacío”. Esto implica (...) una ontologización del presente, bajo la cual se consolida una naturalización de la historia, cuyo remate es la idea de la continuidad. Pero la continuidad sólo es posible en virtud del olvido de lo truncado, y este olvido, que de ningún modo es “natural”, es provocado y mantenido por la fuerza que domina (en) el presente. De esta suerte, tanto el progresismo como el historicismo consagran como conocimiento histórico, no el recuerdo, sino el olvido, y al hacerlo, sellan su complicidad, voluntaria o no, con los dominadores.” Oyarzún Robles, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad” (Introducción a las “tesis de la filosofía de la historia”), en: Benjamin, W. 1995. *La dialéctica en suspenso*. Ed. Arcis – Lom. Santiago de Chile. Págs: 40-41.

¹³ Según las traducciones respectivas de Agamben y Oyarzún Robles de “*Die Dialektik im Stillstande*”.

¹⁴ Es necesario “comprender que la dialéctica bien puede ser una categoría histórica sin que deba por ello caer en el tiempo lineal. La dialéctica no debe ser adecuada a una concepción preexistente y vulgar del tiempo, sino que por el contrario esa concepción del tiempo debe ser adecuada a una dialéctica que verdaderamente se haya liberado de todo “abstramiento”. (Agamben, pág. 186).

insípida”¹⁵. La tarea del historiador, en el sentido benjamineano, será por tanto agitar al objeto histórico para que la semilla del tiempo permita una experiencia “única” con el presente. No se trata de una restitución del pasado, ni de un análisis forense de él: Sino de una experiencia constituyente con el mismo: la experiencia producida por el fulgor de lo que aún no pasa del pasado, sobre lo que está pasando.

En un breve y sugerente artículo dedicado al cine de Guy Debord, Agamben subraya la importancia de la imagen fílmica para encarar una operación como la que aquí se está intentado describir: “On peut définir le *déjà vu* comme le fait de ‘percevoir quelque chose de présent comme si cela avait déjà été’, et l’inverse, le fait de percevoir comme présent quelque chose qui a été. Le cinéma a lieu dans cette zone d’indifférence. On comprend alors pourquoi un travail avec des images peut avoir une telle importance historique et messianique, parce que c’est une façon de projeter la puissance et la possibilité vers ce qui est impossible par définition, vers le passé”¹⁶. Estas ideas son claramente identificables en el planteo de las *Histoire(s)* de Godard. La forma en la que Godard hace regresar los planos del pasado del cine, las imágenes de lo sido, se acerca a la “dialéctica en suspenso” benjamineana: la imagen recuperada por la moviola godardiana es desconectada del tiempo original del film al que pertenecía, (es sustraída de su linealidad) para ser montada con la de otro tiempo (el de ese pasado que no pasó). Ejemplo: la llegada de un tren en *La bête humaine* de Renoir es parpadeada con la imagen de los trenes que van hacia Auschwitz. La fragmentación del montaje sirve a Godard para desarrollar el movimiento crítico de la dialéctica, en una *suspensión* del tiempo histórico de esa imagen original: Sirve para darle un *shock* a la imagen sida que permite experimentar en una nueva imagen destellante su verdadera historia: “Para Godard, el presente que nos mostraban los planos de aquel momento del cine es un presente culpable, puesto que sirvió para disimular el de los campos. Si el cine falló aquel único presente que era importante mostrar entonces, como decía Serge Daney, Godard se ha condenado a sí mismo a buscar obstinadamente, plano por plano, el punto exacto en que se produjo el error en la trama, el momento en que el cine se dejó

¹⁵ Benjamin, W. Tesis XVII, de las “Tesis de la filosofía de la historia”, en: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus.

¹⁶ Agamben, G. 1998. *Image et Memoire*. Editions Hoëbeke. Francia. Pág: 70.

desconectar del presente, se dejó desincronizar”¹⁷. Y esta búsqueda no puede ser más que una búsqueda desde el montaje. Porque para Godard la historia no se produce más que en la acción del montaje: “l’histoire n’est que là. Elle est rapprochement. Elle est montage”¹⁸. Es el parpadeo del montaje el que permite reavivar en la imagen del pasado ese tiempo de lo sido que relampaguea fugazmente *entre* una imagen y otra: En ese *entre* (dialéctico y suspensivo) está la experiencia histórica generada desde la moviola. La “dialéctica suspendida” se alcanza en Godard a través del montaje. La experiencia histórica *es* montaje.

Las imágenes de las *Histoire(s)*, tullidas de su tiempo original, vibran en el montaje godardiano como vibran los muñones recordando el movimiento de los miembros cercenados. Esa vibración es una conmoción. Y en esa *con-moción* alcanza Godard una experiencia histórica.

Nada más alejado en formas de Sokurov, y nada a la vez más próximo en cuanto a la concepción de cómo establecer el vínculo con el pasado. El *único* plano secuencia del *Arca Rusa*, parece, a priori, una operación que se aproxima a la historia de un modo totalmente opuesto al godardiano. Mi idea es que aquí también se produce una “dialéctica en suspenso” como la generada en el montaje de las *Histoire(s)*. Sólo que allí donde Godard parpadea frenéticamente para alcanzar la experiencia histórica, Sokurov no pestañea ni una sola vez.

El plano secuencia con el que Sokurov intenta sumergirse en los 300 años de historia del Hermitage (es decir, en la historia petersburguiana de Rusia, o mejor, la “historia europea” de Rusia) puede parecer, a la luz de las premisas benjamineanas y del descomunal montaje godardiano, un error fatal que en lugar de generar una verdadera experiencia histórica, *reproduce* el tiempo lineal del historicismo. Pero el plano secuencia de Sokurov no está reproduciendo *un* fragmento de pasado (por los pasillos del Hermitage danza una polifonía de tiempos enredados), ni tampoco está intentando restituir el pasado desde un “presente de identidad” totalizador, que se situaría como continuidad de lo sido: El tiempo y espacio en el que se inscribe Sokurov es un tiempo y espacio real en la misma medida que es incierto. Es uno y lo otro. En este sentido

¹⁷ Bergala, A. 2003. *Nadie como Godard*. Paidós. Barcelona. Pág: 217.

¹⁸ Godard, J.L. “Histoire(s) du Cinéma. À propos de cinéma et d’histoire”. En : Godard, J.L. 1998. *Jean - Luc Godard par Jean - Luc Godard*. Ed. Cahiers du Cinéma. Paris. Pág. 402.

resulta esencial considerar que el plano secuencia, el tiempo real, en el que se recorren las salas del Hermitage emplea una *steady cam*: Es decir, *suspende* la mirada en su mismísima continuidad. Si Godard arriba a la “dialéctica suspendida” benjaminiana desde el montaje, Sokurov lo hace desde un plano secuencia con *steady cam*. Desde esta perspectiva ambas operaciones tienen la misma función: “*rapprocher les choses qui n’ont encore jamais été rapprochées, et ne semblaient pas disposées à l’être*”¹⁹. Acondicionar la mirada con una *steady cam* genera una suspensión que diferencia y extraña la acción de mirar de un simple acto de continuidad en el presente: Al suspenderla en la misma contingencia del tiempo real, instala la mirada en el hiato en que presente y pasado, yuxtapuestos en los corredores del Hermitage, acontecen como origen y límite del hecho histórico.

Según Michel de Certeau “la historia se desarrolla (...) en esas fronteras donde una sociedad se une con su pasado y con el acto que lo distingue de él; en las líneas que trazan la figura de una actualidad al separarla de su *otro*, pero que borran o modifican continuamente el retorno del ‘pasado’ ”²⁰. Las miradas de Godard y Sokurov también se instalan allí, donde se desarrolla la historia. Pero en lugar de perseguir el acto distintivo que separa lo actual de lo anterior²¹, intentan alcanzar la instancia constitutiva de lo histórico: es decir, la sensación liminar. En lugar de borrar o modificar el retorno del pasado (de clasificarlo), intentan entablar con él una “experiencia única”.

Ese otro desconocido que es el pasado, se experimenta en la imagen Godardiana por el palpar del montaje; en Sokurov, por la contemplación ininterrumpida propiciada desde un quedo plano secuencia. Estas dos formas de vincularse con el pasado desde un presente (suspendido, alienado), encuentran significativos puntos de contacto con dos géneros muy identificables en la tradición europea: El *ensayo* y la *elegía*.

¹⁹ Texto sobreimpreso en el capítulo 4.B (“les signes parmi nous”) de *Histoire(s) du Cinéma* a la imagen de las manos del propio Godard, empalmando dos tiras de fotogramas. Es decir, montando.

²⁰ De Certeau, Michel. 1993. *La escritura de la historia*. Ed. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. D.F. México. Pág: 53.

²¹ Esta es la acción historiográfica, que utiliza el límite como referencia para la clasificación –aunque se trate de una clasificación siempre inestable–.

III- *Formas de (alcanzar) una experiencia histórica: El ensayo y la Elegía.*

a) *Ensayo:*

Para Alain Bergala, la forma del ensayo le permite a Godard “hallarse en el presente de su conciencia de sujeto y a la vez volver sobre sus pasos hacia su propio pasado y el de la gran Historia”. En pocas palabras, el ensayo permite a Godard dialogar con los muertos, sin tener que morir para hacerlo. La vía por la que se restablece este diálogo es a través de la cita. Y ya se sabe que para Godard “en una película todo son citas”. Pero como ejemplarmente enseña Bergala, el modo en que Godard utiliza la cita “consiste en citar *poco más o menos* la frase original, no por fallo de la memoria o por falta de precisión, sino porque es en este “poco” más o menos, gracias a esta minúscula diferencia, donde la frase puede realmente *re-aparecer*. Ni como invención ni como cita. Ni como algo totalmente nuevo surgido en el presente, ni como algo que sólo fuera la simple reproducción de un fragmento de texto pasado en el presente”²². Se trata, por tanto, de un diálogo, hecho a base de citas desfasadas, que se entabla desde una moviola; es decir: desde la dialéctica en suspenso promovida por el montaje godardiano. Según Agamben, la última obra de la cultura europea que todavía se funda íntegramente en la experiencia son los *Ensayos* de Montaigne. Y esta obra, que inaugura el género ensayístico, pone en evidencia que “la experiencia es incompatible con la certeza, y una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad. No se puede formular una máxima ni contar una historia allí donde rige una ley científica”²³. En este sentido, las citas imprecisas de las *Histoire(s)*, el tecleo godardiano que se va sobreimprimiendo en las imágenes recuperadas de la historia del cine, citadas desde una conciencia de moviola, están íntimamente ligadas a la esencia del *ensayo*: La experiencia es incompatible con la certeza. Por tanto, la experiencia histórica godardiana no se puede fundamentar en la precisión de unas fuentes historiográficas, en imágenes exactas catalogadas desde un archivo... la experiencia de las *Histoire(s)* sólo nace en el tanteo impreciso que atravesando las oscuridades del olvido roza y pone en contacto a pasados desconocidos.

En esta línea, Jacques Aumont enuncia que el montaje godardiano de las *Histoire(s)* suscita una “estética de la citación” (en el sentido barthesiano del término) que permite

²² Bergala, Alain. *Op. Cit.* Pág: 218.

²³ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.* Pág: 15.

introducir en un mismo plano al enunciado y al enunciador, del mismo modo que Montaigne podía ensamblar en sus *Essays* la narración de un recuerdo con los comentarios de las experiencias que estos recuerdos produjeron en él. La diferencia radica en que el montaje cinematográfico posibilita la simultaneidad entre las imágenes montadas y el comentario del montador²⁴. Es decir, permite el diálogo directo entre Godard y las imágenes de lo sido. Esto implica que el pasado, la imagen citada, vuelve mediada por la conciencia (o inconciencia) histórica de quien entabla el diálogo, de quien *monta* el diálogo. En el *ensayo* de un diálogo con el pasado, Godard experimenta ese pasado.

b) *Elegía*:

La elegía, proveniente del término griego *élegos* (llanto, canto de duelo), era en su origen una composición lírica destinada a los actos fúnebres. Este sentido específico del poema elegíaco se va expandiendo, hasta convertirse en una forma de “lamentación” más general que abarca las desgracias familiares, las derrotas militares, etc. Los primeros poetas elegíacos de los que se tiene conocimiento fueron soldados, y sus elegías hacen referencia a la destrucción de las ciudades de Ion y Magnesia, en el siglo VII d.C.²⁵. Sea ésta colectiva o personal, militar o amorosa, la elegía se refiere esencialmente a una pérdida irreparable. Y es en este sentido en el que hay que interpretar el carácter elegíaco del cine de Sokurov. En el año 2003, Giorgio Agamben escribía, en una breve presentación de Sokurov para el Festival de Cine de Turin, “que es necesario tomarse al pie de la letra la obstinación con que el director ruso utiliza la palabra elegía para titular sus films”. En su filmografía aparecen siete *Elegías*. Sin embargo, la forma de la elegía, es decir la mirada que se concentra sobre una pérdida, ronda por toda su obra. En una de sus primeras elegías, *La elegía de Moscú* (1987), la mirada de un narrador invisible, reemprendía el trayecto hacia el aeropuerto que condujo a Andreï Tarkovski al exilio. Esta mirada que vuelve a experimentar, a vivenciar, la partida del director de *Stalker*, posee un eco evidente con la mirada ininterrumpida que flota por el Hermitage en *El Arca rusa*.

²⁴ Aumont, Jacques. 1999. *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris. P.O.L. Pág: 25.

²⁵ Ver “The Origin of the Elegy” (pág: 30), en: Luck, Georg. 1969. *The latin love elegy*. London. Methuen & Co.

Sostener la mirada ante lo que se desvanece, ante lo que se pierde irremediabilmente, exige la utilización del *plano secuencia*: La imagen de la pérdida *ocurre* ontológicamente en un plano secuencia. La elegía de Sokurov acierta su forma fílmica en el plano secuencia: El narrador ingresa junto al Marqués en un amplio y luminoso salón. Catalina II y su gentilhombre están parados frente a un ventanal. Afuera abunda la nieve. El narrador se aproxima hacia la fantasmal Zarina. El marqués, como buen cicerone, previene: “No se acerque tanto, es Catalina, tiene un sexto sentido...”. Catalina abre el ventanal y avanza hacia el blanco y frío exterior del palacio, mientras su gentilhombre sostiene la opulenta cola de su vestido. La mirada del narrador parte tras la figura imperial que se marcha. El marqués permanece dentro: “Señor ¿dónde está? Siento el sonido de sus pasos ¿dónde está? Ah! Los mortales no deberían perseguir a la realeza... Tenga cuidado de no ser alcanzado por ella”... El narrador no logra avanzar por la nieve, y Catalina se va deshaciendo hacia el fin de la imagen. Ella y su sirviente, se van fugando de la historia. En estas imágenes, la forma elegíaca encarnada en el plano secuencia alcanza sus cotas de belleza y sentido. El marqués llama al narrador desde el interior del museo: “¿Qué hace señor? ¡Hace frío! Venga por aquí.” El narrador, tiritando sólo puede balbucear “...desapareció, desapareció...” El marqués responde lacónico: “Sí, ya sé. Venga, entre”. La desorientada mirada del narrador se reintroduce por los pasillos de la historia, por los carriles del Hermitage: Aquí no se puede alcanzar al pasado, tan sólo se puede vivenciar su pérdida, su fugaz (des)aparición. La relación que establece Sokurov con el pasado adopta forma elegíaca. “Entonces ¿sobre quién y sobre qué se lamentan estas elegías? ¿Sobre la Unión Soviética, la libertad de Vilnius, la antigua Rusia, Europa? Sobre todo esto, pero no únicamente. La lamentación de Sokurov tiene un objeto: el poder, o más precisamente su vacío central... La contemplación del poder, en tanto que contemplación de un vacío, no puede ser otra cosa que elegíaca, tal es la lección de Sokurov”²⁶. Observar cómo los fantasmas de la historia se borran de la imagen, cómo desaparecen las figuras de Pedro el Grande, Catalina II, Nicolás I, es contemplar, como bien señala Agamben, el vaciamiento del poder. Pero experimentar el pasado como un vaciamiento, como una pérdida irreparable que sólo puede ser contemplada en tanto cosa que se pierde, produce en ese mismo acto una “experiencia histórica”, allí donde no había más que vacío de

²⁶ Agamben, G. “La elegía de Sokurov”. En: Francia di Celle, Stefano; Ghezzi, E; Jankowski, A. (eds.). 2003. *Eclissi di Cinema. Aleksandr Sokurov*. Torino Film Festival.

experiencia. Cuando los antiguos poetas dirigían sus elegías a las ruinas de la ciudad destruida por la guerra, vivenciaban intensamente a su ciudad. El presente de Sokurov es una mirada suspendida, incorpórea, que sólo puede vincularse con la pérdida de su pasado. Pero la contemplación de esa pérdida, es una experiencia histórica que constituye al presente que la mira.

En esta dialéctica entre un pasado irrecuperable y un presente vacío de experiencia, se sitúan *Las elegías del Duino* de Rilke. En su séptima elegía escribe: “Cada giro insensible del mundo tiene tales desheredados, / que no poseen el pasado, ni tampoco lo inmediato venidero, / pues lo más próximo es también lejano para el hombre”²⁷. Los desheredados de cada giro del mundo, de cada *epokhé*, sin pasado ni futuro, a los que se refiere el poema rilkeano, son los sujetos suspendidos de la historia. Los sujetos de un presente vacío de experiencia. La elegía se dirige hacia tales sujetos y, allí donde la oquedad lo cubría todo, les proporciona la experiencia de la pérdida. Les otorga la vivencia de una despedida. Un pasado que fulgura para ser despedido, y reconocido en esa despedida: Hacia el final del *Arca*, el marqués se funde con todos los fantasmas de lo sido en la última danza de la Rusia europea. Cuando la orquesta deja de tocar, las suntuosas parejas van abandonando el salón, y el marqués, como extraviado, permanece estático en el mismo sitio. El narrador que se había separado de él durante el gran baile le pregunta: “¿Dónde estaba? Lo había perdido...perdido...estoy triste... Vamos” El marqués reconoce con un gesto la tristeza del narrador, pero responde interrogativo: “¿Hacia dónde?”. “¿Dónde? ¿Hacia adelante? Adelante...”, dice el narrador. El marqués, con un nudo en el rostro, compungido, niega moviendo la cabeza: “¿qué vamos a encontrar allí?”. “¿Ahí?”, responde el narrador, “No lo sé”. “Mmm, yo me quedo”, resuelve el europeo marqués luego de un larguísimo gesto. El pasado se queda entre lo sido, como Virgilio se quedaba en el Purgatorio en el viaje de Dante. El narrador estira el momento de la inevitable despedida: “Adiós, entonces, Europa”, pronuncia suavemente, mientras el marqués, va desapareciendo de la imagen. En ese hiato donde se produce la historia, donde presente y pasado se reparan y diferencian; allí, Sokurov decide mostrar la imagen de la pérdida: “Adiós, entonces, Europa”, es la experiencia histórica de un presente que se constituye en la despedida de su pasado.

²⁷ Rilke, Rainer María. 1999. *Nueva antología poética*. Colección Austral. Madrid. Traducción de Ferreiro Alemparte, Pág. 237.

Resumiendo, se puede relacionar y distinguir las operaciones de Godard y Sokurov con respecto al pasado a partir de la consideración de algunos de los rasgos más característicos del ensayo y la elegía. El ensayo es una forma especulativa de vincularse con ese *otro* ausente que es el pasado: Godard quiere seguir dialogando con los muertos y *ensaya* esa relación. En Sokurov, la elegía se presenta como una forma de experimentar la pérdida, y en lugar de mantener un diálogo con el ausente (como en Godard), aquí se produce una despedida.

Ambos directores se relacionan con el pasado y sus muertos en tanto muertos: No hay restitución de lo sido, ni simple continuidad de lo que es. Pero allí donde Godard necesita citar los fragmentos del pasado para posibilitar un diálogo post-mortem, es decir, donde Godard necesita del montaje, Sokurov precisa del plano secuencia y el tiempo real para experimentar lo que se pierde. Si el ensayo consiste en abrir un espacio, un lugar, para seguir dialogando con el pasado, la elegía genera un espacio para vivenciar la despedida, porque la elegía es para Sokurov un “recuerdo del pasado que ya no puede regresar”. Es decir, que sólo puede experimentarse en su fuga.

IV- *El giro copernicano de la historia:*

En el *Libro de los pasajes*, Benjamin situaba la experiencia histórica, alcanzada en la dialéctica en suspenso, en la instancia fronteriza del despertar:

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. [K 1,2] ...El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado. ¡Pasar por el pasado en el recuerdo del sueño! – Por tanto: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración. [K 1,3]²⁸

²⁸ Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Akal. Madrid. Pág: 394.

Experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que se refiere el sueño del pasado. Este “giro copernicano” lo identificamos en el inicio mismo del *Arca Rusa*. Sobre la pantalla negra, la pausada voz del narrador, la voz del propio Sokurov, dice: “Abro mis ojos y no veo nada. Sólo recuerdo que hubo un accidente. Todos corrían intentando ponerse a salvo como podían. Pero no puedo recordar qué me ocurrió a mí”. Cuando aparecen las primeras imágenes de unos cortesanos bajando de su carruaje, en una puerta secundaria del Hermitage, la voz prosigue: “Qué extraño...¿dónde estoy?” El comienzo del *Arca Rusa* de Sokurov es una explícita introducción en duermevela, en estado de semi-conciencia, a la historia petersburguiana de Rusia.

En las *Histoire(s)* la revelación del precepto benjamineano se da explícitamente al final: “Si un homme, si un homme traversait le paradis en songe qu’il reçût une fleur comme preuve de son passage et qu’à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains... que dire alors, J’étais cet homme” (4.b). Atravesar el pasado en el recuerdo del sueño, es decir: en el presente de un ir despertando. La mirada suspensiva de Sokurov, y la fantasmal voz de Godard son las huellas que deja el pasado en los peregrinos que lo atraviesan.

En uno y otro director se evidencia una misma tendencia: sus series de larguísimo aliento no citan al pasado desde un presente sólido y estable, ni reproducen un pasado, sino que *avanzan hacia él*. No se *regresa* al pasado desde un punto identificable, porque sólo se *regresa* cuando hay sitio desde dónde regresar, cuando hay *presente* desde el cual remontar un pasado. En Godard y Sokurov, el presente parece ser un espacio incierto que sólo puede alcanzarse, constituirse, avanzando hacia el pasado. Y en ese extraño encuentro se *vivencia* la historia.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.