



Historia, información y experiencia. Anotaciones sobre Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker
Marcelo Expósito
Arkadin (N.º 5), pp. 37-43, agosto 2016
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

HISTORIA, INFORMACIÓN Y EXPERIENCIA

**Anotaciones sobre Alexander Kluge,
Jean-Luc Godard y Chris Marker**

MARCELO EXPÓSITO

marcelo.exposito@gmail.com
Universidad de Castilla La Mancha. España

Recibido: 02/02/2016 ! Aceptado: 10/05/2016

RESUMEN

Partiendo del análisis de un estado de crisis en las nociones de experiencia y de narración en el tardocapitalismo, el artículo recorre modos de creación cinematográfica que resisten a aquellas postuladas por el espectáculo audiovisual predominante. El examen de algunas producciones de Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker propone la visibilización de formas alternativas del trabajo con las imágenes que reintroducen el horizonte de un pensamiento históricamente situado, elaborado en pantalla.

PALABRAS CLAVE

Cine; experiencia; información; historia; ensayo

El arte de narrar estuvo basado en la experiencia y su desaparición se explica por el desarrollo de las formas industrializadas de comunicación asociadas al dominio de la burguesía; un tránsito que ha ocasionado la sustitución progresiva de la experiencia por la información. Como es sabido, el esqueleto de esta hipótesis fue desarrollado por Walter Benjamin en ese hermoso escrito sobre la figura del «narrador», pero fue pocos años más tarde, en un pasaje de su ensayo a propósito de Charles Baudelaire, cuando adquiere la forma específica de una crítica. Cito a Benjamin:

Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como parte de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto, y lo alcanza. Su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. [...] La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende asimismo del hecho de que la información no entra en la "tradición". [...] En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la "sensación" se refleja la atrofia progresiva de la experiencia (Benjamin, 1986: 92).

Esta crítica de Benjamin será tratada aquí como el punto de partida para una suerte de programa. En una época en donde se ha alcanzado el grado máximo de identificación entre la Historia, la información y la imagen, en la era de la extrema reificación de la historia y de la colonización de las imágenes, ¿cuáles son, por consiguiente, las posibilidades de transmisión y de reorganización de la experiencia *a través* de las imágenes? Se trata de un problema que Andreas Huyssen ha desarrollado en otro contexto de la siguiente forma: «¿Qué puede hacer el narrador desde el momento en que la realidad elude la representación y las representaciones de la realidad son en gran medida no más que simulacros?» (Huyssen, 1988: 120) ¿Cómo puede el autor, la autora, construir la relación texto/lector en la era de la atrofia de la experiencia?

Si para Benjamin la extensión de la información supone la anulación de la experiencia, la identificación creciente entre Historia e información a la que hemos venido asistiendo en el desarrollo de las sociedades industriales –con su corolario: la eliminación progresiva de la experiencia histórica– no sería sino una profundización de la alienación moderna.

Existe, por tanto, a mi juicio, una encrucijada constituida por el trío experiencia/ información (imagen)/ historia que es de una gran relevancia política para las prácticas audiovisuales en las condiciones históricas de las sociedades del presente. En el presente texto, analizaré estos tres conceptos como introducción a un programa, y operaré apoyándome en ejemplos de prácticas audiovisuales concretas que, sin embargo, no serán tratadas como meras ilustraciones, tampoco el programa se circunscribe por completo a ellas. Para ello, trabajaré con fragmentos de obras de Alexander Kluge, de Jean-Luc Godard y de Chris Marker, para pensar una organización alternativa de las imágenes.

ALEXANDER KLUGE. EXPERIENCIA, CINE, TELEVISIÓN

Nombre fundamental en la emergencia y en el desarrollo del llamado Joven Cine Alemán –a partir del *Manifiesto de Oberhausen* (1962)–, Alexander Kluge abandonó, hace más de diez años, la práctica fílmica para coordinar una serie de programas semanales en la cadena de televisión comercial generalista RTL+, que emite en lengua alemana desde Luxemburgo.

Reichkanzler Pop (1995) –con base en una escena *inescénficable* de la obra teatral *Germania. Muerte en Berlín* (1996), escrita por el dramaturgo alemán Heiner Müller–, finaliza con una secuencia construida a partir de filmaciones de archivo que documentan el histórico acto de masas presidido por Paul Joseph Goebbels el 18 de febrero de 1943 en el Palacio de los Deportes de Berlín, durante el cual el pueblo alemán, representado por una audiencia enfervorecida, fue persuadido de la necesidad de morir por el Führer y de llegar a la guerra total. Este acto de histeria de masas es subvertido por Kluge bajo el ritmo hipnótico de la música electrónica de baile, en una proyección conceptual que sigue el hilo de la Escuela de Frankfurt (no olvidemos que Kluge fue discípulo de Theodor Adorno y de Max Horkheimer): la cultura de masas consumista como moderno dispositivo de control ideológico, la industria de la cultura y de los medios de comunicación masivos como aparato de explotación y dominación totalitaria [Figura 1]. La televisión, por lo tanto, como nuevo espacio de reproducción de la cultura de la dominación: control personalizado, explotación directa del dominio privado en la vida cotidiana fragmentada, como profundización de la lógica de las manifestaciones colectivas de masas tal y como ésta se expresaba en la materialidad de los viejos espacios públicos.



Figura 1.
Alexander Kluge y
Oskar Negt

Continúo de la mano del celebrado análisis de Fredric Jameson sobre la condición post-moderna.

Si la crisis de la historicidad hace que el sujeto haya perdido su capacidad de organizar su pasado y su futuro bajo la forma de una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que "cúmulos de fragmentos" y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio (Jameson, 1996: 46-47).

Las diferencias y las discontinuidades de los elementos utilizados por Kluge para construir su narrativa, lejos de ser homogeneizadas, se enfatizan. Y la heterogeneidad de los elementos nos mantiene en todo momento conscientes, asimismo, del carácter de constructo de aquello que miramos, *desnaturaliza las imágenes* al tiempo que niega el ilusionismo de la pretendida naturaleza lineal, homogénea y coherente de la historia reificada.

No es de extrañar, y así ha sabido entenderlo perfectamente Jacques Derrida, que cuando el pensamiento político del capitalismo triunfante después de la Guerra Fría ha pretendido de una vez por todas dar por zanjada la dominación absoluta de los nuevos amos del mundo, haya recurrido a esta fórmula tan conocida: el fin de la historia. «Durante doce años el mundo ha estado sintonizando CNN. Durante doce años, veinticuatro horas al día. Durante doce años, la CNN ha capturado la historia... en vivo»: esto se afirmaba en un spot de autopromoción de la cadena estadounidense pionera en la producción mediática de sucedáneos de la experiencia histórica. La *historia en vivo* quiere decir –si nos atenemos al análisis situacionista clásico a cargo de Guy Debord: presenciad hoy el espectáculo de esta Historia paradójicamente ahistórica.

JEAN-LUC GODARD. HISTORIA(S) DEL CINE

Serge Daney toma el ejemplo de la Guerra del Golfo y de los estudiantes de cine que la descubren en la televisión. La ausencia de contracampo en la visión propuesta del conflicto es, para él, una ausencia de pensamiento a propósito del asunto, es decir, una ausencia de reflexión militante. Es preciso, pues, recordar a los estudiantes que el cine ha regalado a nuestro siglo instrumentos para pensar, llamados montaje, primer plano o campo-contracampo (Llandrat Guigues & Leutrat, 1994: 95).

Jean-Luc Godard parece haberse propuesto muchas cosas mediante el desarrollo de *Histoire(s) du Cinéma* (1988), obra que no llamaré «maestra», pero sí diré *fundamental*. Una de las más evidentes, como demuestra el pasaje que acabamos de citar: hablar de la Historia a través de la historia del cine [Figura 2]. Se trataría, en definitiva, por continuar ahora en la estela de Hayden White, de la necesidad de articular «nuevas formas de narratividad histórica que pongan en cuestión el contenido de los mitos válidos de las formaciones culturales del capitalismo avanzado», con el fin de evitar su control por parte de los grupos sociales dominantes (White, 1992: 12).¹ Los «instrumentos para pensar que el cine ha regalado a nuestro siglo» habrían de ser puestos al servicio de «una organización alternativa de las imágenes y de los sonidos que significa, al mismo tiempo, un proyecto político: insistir en la posibilidad de una organización alternativa de la memoria y de la experiencia colectivas» (González Madrid, 2001: 283).

¹ Véase, también, «Rethinking Film History. History as Narration» (1996), de Jenaro Talens y Santos Zunzunegui.



Figura 2.
Histoire(s) du Cinéma
(1988), Jean-Luc Godard

CHRIS MARKER. INMEMORIA

Editando con un modesto ordenador en su propia casa, grabadas sus imágenes con una cámara de vídeo doméstico, echando mano de su archivo de viejas filmaciones propias y ajenas, y, sobre todo, a partir de la experiencia de sus innumerables viajes, Chris Marker ha conseguido con *Level 5* (1996) un hermoso film terminal, una de las últimas formas de cine, a mi entender, hoy posibles [Figura 3].



Figura 3.
Level 5 (1996), Chris Marker

En esta película, su protagonista, Laura, acomete la reconstrucción del trabajo que su amado dejó inacabado al morir, un CD-Rom acerca de la historia de Okinawa, isla del Pacífico donde aconteció una estremecedora tragedia prácticamente olvidada en el Japón contemporáneo: durante la II Guerra Mundial, miles de familias japonesas fueron inducidas al

suicidio colectivo ante la proximidad de las tropas estadounidenses. Una de la problemáticas que plantea, a mi juicio, *Level 5* es cómo *representar* un acontecimiento olvidado y del cual no existen registros visuales. En otras palabras, cómo representar la amnesia colectiva, cuando las imágenes se han convertido en el presente en una forma de olvido.²

El propósito de esta intervención ya lo he mencionado al comienzo: la hipótesis que quiero proponer plantea la existencia de una encrucijada constituida por la tríada experiencia/información(imagen)/historia y concluyo ahora con la sugerencia de que algunas de las prácticas artísticas de resistencia más relevantes en el presente se sitúan en ella.

«Experiencia» fue un término importante para Alexander Kluge en su pensamiento político, con una intensidad manifiesta durante los años setenta (Kluge & Negt, 1993). La experiencia no es, sino, la materia constitutiva de la autonomía de los sujetos y la condición de posibilidad para el establecimiento de vínculos sociales en las sociedades libres. Pero la experiencia en Kluge no puede ser restituida sin atender a la realidad de un sistema de mediaciones cada vez más complejo en el desarrollo de las sociedades industriales, y sin una lucha colectiva por la transmisión de la memoria –a través de las narraciones y de las historias–.

POR UNA ORGANIZACIÓN ALTERNATIVA DE LAS IMÁGENES

La reflexión sobre la naturaleza y la función de las imágenes en Jean-Luc Godard ha llevado a la consciencia de que la imagen-representación cinematográfica ha devenido imagen-simulacro televisiva y, en ese tránsito, se han perdido instrumentos fundamentales para el pensamiento, tales como el montaje, el campo-contracampo y un cierto tipo de *profundidad* en la representación visual. Para el Godard de las *Histoires(s)*, si queremos proceder a la restitución del pensamiento crítico mediante la utilización de las imágenes, parece necesario, actualmente, ejercer: 1) una lectura de las imágenes desde la subjetividad –algo diferente de una lectura *subjetivista* de las imágenes–; 2) una restitución de la *profundidad histórica* que contrarreste, por así decir, la *superficialidad* de la imagen televisiva, su carácter *epidérmico*; y 3) una apropiación asimismo de la historia desde la subjetividad, es decir, desde la memoria y desde la pluralidad, asumiendo la heterogeneidad y la fragmentación (Roger, 1996).

Chris Marker ha sido, sin duda, uno de los nombres de la práctica audiovisual contemporánea más consciente de la articulación creciente entre la historia y la imagen. Histórico del cine llamado «de no-ficción», Marker ha buscado, paradójicamente, su contacto permanente con culturas, con revoluciones, con *el otro*, a través de esa forma de mediación que es la imagen. En este film importante sobre la apropiación de la historia y de las imágenes desde la subjetividad (*Level 5*), Marker ha elegido una forma híbrida que aúna lo que históricamente se ha planteado como dicotomía entre documental y ficción. Para Marker, a mi modo de ver, la restitución de la experiencia a la imagen equivale a la búsqueda de una subversión radical de las condiciones de alienación impuestas por el sistema de mediaciones: ¿cómo narrar la experiencia mediante el uso de los sistemas de comunicación (es decir, de mediación) de masas asociados al desarrollo de las sociedades industriales? En definitiva: ¿cómo

² Incorporado, en castellano, a un escrito más extenso: «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e *Immemory*» (Enguita y otros, 2000: 12).

revertir el proceso analizado por Walter Benjamin de empobrecimiento y destrucción de la experiencia por la información? Y si el desarrollo de una historia-simulacro es característico de la cultura tardocapitalista, parece una estrategia de resistencia fundamental mantener en perspectiva la *profundidad histórica* en las prácticas sociales y, por ende, en las prácticas estéticas –y con esto finalizo–, en la tarea de volver a pensarnos históricamente a nosotros mismos y a nuestro tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta.
- EXPÓSITO, Marcelo (1997). «Retornar de la Historia. Apostillas a mi diario de navegación a través de *Immemory* de Chris Marker». En *Kalías* (17/18). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- EXPÓSITO, Marcelo (2000). «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e *Immemory*». En Enguita, Nuria; Expósito, Marcelo y Regueira, Esther (eds.). *Chris Marker. Retorno a la inmemoria del cineasta* (pp. 17-33). Valencia: La Mirada.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2001). «Revisiones, recuperaciones: miradas sobre la guerra civil Española desde el arte contemporáneo». En Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio* (pp. 271-286). Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas.
- HUYSEN, Andreas (1988). «Alexander Kluge. An Analytic Storyteller in the Course of Time». En Stuart Liebman (ed.). *Alexander Kluge. Theoretical Writings, Stories, and an Interview, October*, núm. 46.
- JAMESON, Fredric (1996). *Teoría de la Postmodernidad*, Madrid: Trotta.
- KLUGE, Alexander y Negt, Oskar (1993). *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis (1994). *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra.
- MÜLLER, Heiner (1996). *Germania. Muerte en Berlín*. Hondarribia: Hiru.
- ROGER, Jean-Henri (1996). «Il y a t-ill une Histoire du Cinéma?». En Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (eds.). *La enseñanza de la Historia del Cine* [actas de seminario]. Valencia: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (1996). «Rethinking Film History. History as Narration». En Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (eds.). *La enseñanza de la Historia del Cine* [actas de seminario]. Valencia: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- WHITE, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

PELÍCULA

MARKER, Chris (1996). *Level 5*. Francia: Les Films de l'Astrophore - Argos Films