



Le Livre d'image (El libro de las imágenes), dir. Jean-Luc Godard (Paris: Casa Azul Films, 2018).

Experiencia, shock y montaje: ¿puede el cine despabilarnos? Una propuesta entre Walter Benjamin y Jean-Luc Godard

31

Experience, Shock, and Montage:
Can Cinema Wake Us Up? A Proposal between
Walter Benjamin and Jean-Luc Godard

María de los Milagros Kruk

Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

milagroskruk@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0466-9467>.

RESUMEN

En las siguientes páginas retomamos algunas ideas de Walter Benjamin y nos preguntamos si es posible que el cine, a través del montaje, pueda hacer estallar el mundo carcelario y la lógica temporal historicista; qué significa eso y qué implica. Retomaremos las nociones de experiencia y

shock para pensar el montaje y la importancia del «entre», el cual resultaría en un espacio de acción política capaz de ser apropiado por el espectador. Finalmente, trabajaremos la película *Le livre d'Image*, de Jean-Luc Godard, y veremos si es posible alterar el continuum, y de ser así, qué consecuencias puede traer eso.

Palabras clave: cine, montaje, shock, crisis de la experiencia, continuum

ABSTRACT

In the following pages, we revisit some of Walter Benjamin's ideas and explore whether cinema, through film montage, can shatter the prison world and historicist temporal logic. What does this mean, and what implications does it hold? We will resume the notions of experience and shock to think about the film montage and the importance of the "in-between", which would result in a space of political action capable of being appropriated by the viewer. Finally, we will examine Jean-Luc Godard's movie *Livre d'Image* to explore the possibility of altering the continuum and its potential consequences.

Keywords: cinema, film montage, shock, crisis of experience, continuum

Introducción

El nacimiento del cine fue un evento con importante impacto en los ámbitos artístico, cultural, económico, filosófico y social que aún seguimos pensando, experimentando y que, además, no se ha agotado. El filósofo alemán Walter Benjamin fue un pensador interesado en ese nuevo arte y desarrolló estimulantes reflexiones para entender el cine como fenómeno de una época.

En estas páginas seguimos la propuesta de Benjamin para pensar desde ahí la relación entre experiencia, *shock* y montaje. El objetivo es indagar las posibilidades de crear narrativas por fuera de un cine clásico o el cine adecuado a las exigencias de un mercado audiovisual. Para llevar a cabo esto, se establece una metodología de carácter teórico-conceptual y reflexivo, basada principalmente en el análisis e interpretación de la filosofía de Walter Benjamin, articulando conceptos clave como experiencia, *shock*, *continuum* y montaje. Este marco conceptual nos ayudará a pensar la película *Le livre d'images*¹, de Jean-Luc Godard. Buscamos desentrañar, a partir del análisis del montaje no tradicional de Godard, la potencialidad del cine como un dispositivo disruptivo que interpela la lógica de la modernidad.

33

Experiencia en shock

Walter Benjamin depositó un fuerte optimismo en el cine:

Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanzas. Pero llegó el cine, con su dinamita de las décimas de segundos, e hizo saltar por los aires este mundo carcelario.²

¹ Jean-Luc Godard, *Le livre d'images* (París: Casa Azul Films, 2018), película.

² Walter Benjamin, *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (Argentina: La Marca Editora, 2015), 59.

Después de leer esta reflexión resulta muy estimulante mirar al cine y preguntarse cómo ha resultado esa explosión. También surgen muchas otras preguntas: ¿qué conforma el mundo carcelario que debería estallar? ¿Cómo nos encierran esas tabernas, oficinas, fábricas? ¿Cómo puede el cine hacer estallar ese mundo? ¿Con qué medios? ¿Con qué fines?

El centro, el corazón de ese mundo carcelario que debería estallar por los aires, no es otra cosa que la lógica de la sociedad moderna. Benjamin dedicó la mayor parte de su obra a reflexionar sobre la modernidad, esa compleja constelación de fenómenos que transformaron la comprensión y experiencia del mundo. Pero esas reflexiones también intentaron desvelar las diversas aristas de ese dispositivo que es la modernidad, la cual no era para Benjamin un tiempo pasado y clausurado, sino que al intentar comprender esas aristas o recuperar cada elemento de la constelación, estos se actualizan. Es decir que, al pensar las fantasmagorías del progreso, las nuevas tecnologías, la melancolía, la ciudad o la fascinación de la mercancía, entre otras, estamos implicando en esa reflexión nuestro propio tiempo y a nosotros mismos.

34

Ahora bien, dentro de la gran constelación que conforman las reflexiones en torno a la modernidad que lleva adelante Benjamin, nos interesa recuperar aquellas que nos ayuden a pensar cómo algunos rasgos de la modernidad pudieron inscribirse en las innovaciones tecnológicas, y cómo desde allí pudieron afianzarse en el cine y en la experiencia que tenemos del cine. Es decir, ¿cómo opera el mundo carcelario dentro de nuestra manera de experimentar el cine? Para ello, recuperamos las nociones de experiencia, *shock*, *continuum* y montaje.

El concepto de experiencia tiene una centralidad muy interesante en la obra de Benjamin, dado que acompaña y se va construyendo a lo largo de toda su obra. Es a partir de la experiencia y de la crisis de la experiencia que Benjamin va a pensar la modernidad como también su «decadencia». La experiencia no hace referencia a una construcción individual basada en vivencias, anécdotas o sucesos memorables. Por el contrario, «[...] para Benjamin, una experiencia no es cualquier vivencia subjetiva, ni cualquier encuentro con el mundo, sino que implica una elaboración de ese material en la forma de un relato significativo para

otros»³. La experiencia no se define en lo individual, sino que se articula con la tradición, la historia y la narración. Es decir, la experiencia articula el lenguaje y la comunidad: son los ancianos, las generaciones pasadas, los sujetos que han hecho experiencia, los que legan en sus narraciones esa experiencia, como un tipo particular de conocimiento vinculado a la autoridad. La palabra y la narración son el puente entre los tiempos en que se pluraliza y circula una experiencia como relato en una comunidad: «[...] es necesario un lenguaje común entre las generaciones, un marco de sentido compartido que permita la circulación de relatos y refranes [...]»⁴.

Sin embargo, la experiencia no solo se refleja en la palabra, sino también en la acción: en las acciones del tiempo de la narración, y también en las acciones del tiempo actual y futuro. La experiencia tiene como uno de sus objetivos impulsar la acción. Con respecto a esto, es interesante resaltar que la experiencia no constituye una relación atrapada en un pasado, sino que tiene la característica de actualizarse y dinamizarse en un tiempo presente y también futuro.

Este modo de hacer experiencia vinculada a la tradición y la narración oral se quiebra con la Primera Guerra Mundial en lo que Benjamin nos presenta como la «crisis de la experiencia». En su ensayo «Experiencia y pobreza»⁵ afirma que luego de la Gran Guerra, los hombres que volvían del frente, lejos de retornar enriquecidos por los acontecimientos que vivieron, ávidos de compartir experiencias e historias, retornaban enmudecidos y empobrecidos. Este enmudecimiento hace referencia a una generación que, o bien pereció en el campo, o que, si bien pudieron retornar, se vieron fuertemente afectados por una maquinaria bélica, ajustada a la nueva técnica que estaba redefiniendo el mundo. La Primera Guerra fue el escenario del despliegue del poder destructivo de la técnica, tal como lo afirma Benjamin: «Una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica»⁶.

3 Tatiana Staroselsky, «Una flor imposible. Walter Benjamin y la experiencia en crisis», *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, 1, n.º 1 (2020): 11.

4 Staroselsky, «Una flor imposible...», 11.

5 Walter Benjamin, *Obras, libro II, vol. I* (Madrid: Abada, 2007).

6 Benjamin, *Obras...*, 217.

La técnica, con sus estallidos, su velocidad y sus magnitudes, fue en la modernidad la red que sostuvo y nutrió la crisis de la experiencia y de la percepción. Para explicar eso, debemos recuperar el concepto de *shock*, sin el cual la lectura de la experiencia y la percepción quedaría incompleta. Benjamin retoma algunas ideas freudianas en relación con la neurosis de guerra para caracterizar el vínculo entre experiencia moderna y técnica. Para Freud la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a estímulos externos muy potentes, impidiendo su retención y su huella como memoria (esto origina el trauma, como aquello que no pudo ser asimilado en la conciencia). Benjamin recoge las palabras de Freud: «La conciencia surge en el lugar de la huella mnémica»⁷. Frente al *shock*, se activa la conciencia para resguardar al individuo. Para Benjamin, esta experiencia del *shock* en el campo de batalla se ha convertido en norma en la vida moderna, donde el ambiente tecnológicamente alterado expone el *sensorium* humano a la permanente experiencia del *shock*.⁸ De esta manera:

36

Cuanto mayor sea la participación de los momentos de *shock* en cada impresión, cuanto más incansablemente debe hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opera, menos impresiones ingresarán a la experiencia; más bien corresponderán al concepto de vivencia.⁹

Lo que ocurre es que la experiencia moderna logra que la conciencia, lejos de incorporar ese *shock* a través de la reflexión (reflexión consciente), simplemente lo bloquee y expulse: se responde al estímulo sin pensar.¹⁰ La guerra, la producción industrial, las calles urbanas, el tránsito, los parques de diversiones, las salas de exposiciones o los casinos solo logran un efecto anestésico sobre el hombre, que se cierra a

7 Walter Benjamin, *El París de Baudelaire* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 191.

8 Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin: escritor revolucionario* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2014).

9 Benjamin, *El París...*, 195.

10 Buck-Morss, *Walter Benjamin...*

la experiencia. No procesamos e incorporamos los estímulos que nos vienen desde afuera, sino que los desviamos.¹¹ «La percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado»¹². Pero la experiencia moderna, sobreestimulada y puesta al resguardo, mantiene a raya esa posibilidad, logrando que se «[...]detenga los estímulos tecnológicos para proteger al cuerpo del trauma de accidente y a la psique del *shock* perceptual»¹³. De esta manera, lejos de extraer experiencia, se anestesia al individuo.

En su ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»¹⁴, Benjamin vincula el *shock* moderno con lo que va a llamar «percepción distraída» o «recepción en la distracción». A lo largo del texto, Benjamin analiza las implicancias de la técnica y la lógica de la sociedad moderna sobre el arte: pérdida del aura, estetización, cambios en la recepción, entre otros. El cine tiene un rol determinante en todo esto, ya que habita en el frágil límite entre el *shock* como potencialidad de reflexión consciente y el *shock* moderno como anestesia o recepción en la distracción.

Para explicar un poco mejor esto, volvamos sobre la diferenciación que hace Benjamin entre el recogimiento (comportamiento asocial, óptico y contemplativo de la burguesía) y la distracción (comportamiento social, táctil y estimulado de la masa). Al recogimiento, como la recepción cautivada del amante del arte, se opone la distracción como la recepción que no requiere tanto de la atención como del acostumbramiento.¹⁵ A su vez, la distracción se da en el colectivo (como la sala de

11 Susan Buch-Morss recupera el término «inervación» que usa Benjamin: inervación es una «[...] recepción mimética del mundo exterior, una que es fortalecedora, a diferencia de una adaptación mimética que protege al precio de paralizar al organismo, privándolo de su capacidad para la imaginación y, consecuentemente, de responder en forma activa». Ver en Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, 189.

12 Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, 190.

13 Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, 190.

14 Benjamin, *Estética de la imagen...*

15 Aquí radica la diferencia entre óptico y táctil: el recogimiento depende de una relación visual de observación y hundimiento en la obra. La distracción en cambio, tiene el paradigma de la recepción que se da en la arquitectura: percibimos los edificios a través del uso y no tanto de la su observación.

cine) y no en la relación individual de intimidad entre la obra de arte y el espectador deleitado. Ahora bien, la distracción también responde a la experiencia del *shock* que inunda la vida urbana moderna: la vorágine y el vértigo de la ciudad se corresponden en el cine con sus proyectiles que impactan directo en el espectador, golpe tras golpe, haciendo del *shock* su elemento primordial.¹⁶ La ametralladora visual de los veinticuatro fotogramas por segundo, los permanente cambios de escenografía, la variación de enfoques y la pluralidad de sonidos obligan a los espectadores a habituarse a esa estimulación, con la distracción como bloqueo y control, pero también de acostumbramiento y anestesia. La pregunta que se nos presenta es cómo conciliar la distracción en la recepción en el cine con la frase que traíamos al principio según la cual, el cine tiene la potencia de dinamitar el mundo carcelario, que ahora podemos definir como anestesiado. La respuesta fue un poco el impulso inicial de las reflexiones de estas páginas: en definitiva, el problema no se halla en el *shock* mismo, sino en *cómo* se apropia y *quién* de ese *shock*. Consideramos que la postura de Benjamin no es obturadora o clausura el «destino» de la experiencia. Dista mucho hablar de «crisis de la experiencia» de sostener un diagnóstico fatal de ella.

La crisis de la experiencia apunta a un empobrecimiento general del vínculo entre los hombres y el mundo, y entre los hombres y la historia: se empobrece la capacidad que tiene el sujeto de relacionarse con el mundo y con lo que percibe, con la consecuente incapacidad de elaborarlo y de asumirlo como elemento de conocimiento, pero también de compartirlo y transmitirlo a los otros. En definitiva, de elaborar la vivencia en experiencia. Y esto no por una falta de vivencias, sino por la sobreabundancia: no estamos frente a una ausencia de elementos que posibiliten la experiencia, sino frente a un bombardeo exagerado de elementos: «¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?»¹⁷, se pregunta Benjamin.¹⁸

16 Benjamin, *Estética de la imagen...*

17 Benjamin, *Obras...*, 218.

18 También es interesante la distinción entre experiencia e información: la información, tal como se presenta en la prensa, es material que ya está elaborado para ser consumido, es práctico e inmediato.

Ahora bien, en medio de esta situación, el cine se presenta como una oportunidad de restituir la experiencia del *shock*. Buck-Morss apunta en este sentido: «Cómo se construye un filme, si es que se abre camino por entre el escudo adormecedor de la conciencia o meramente proporciona “adiestramiento” para el fortalecimiento de sus defensas, deviene un problema de gran importancia política»¹⁹. Como afirmábamos más arriba, el problema no es el *shock*, sino el *quién* y *cómo*, lo cual se traduce en un problema político. Ya volveremos sobre esto más adelante.

En relación con el potencial que Benjamin vislumbra en el cine, este depende en gran medida del valor desestabilizador que puede tener el *shock*, por un lado, y de la asimilación de la técnica, por otro.²⁰ Por eso el cine es el «medio de ensayo apropiado»²¹, ya que reúne ambos factores en la imagen audiovisual. El *shock* tiene la potencialidad de desestabilizar interrumpiendo el *continuum*, dinamitando la ilusión de unidad y hegemonía que el arte anterior había resguardado. Según Benjamin, el arte es una práctica capaz de propiciar la irrupción de un objeto anacrónico que nos libere del tiempo lineal y abra el instante de lo nuevo. No se trata de restituir la experiencia, sino de resignificarla, por eso el valor de hacer saltar el *continuum* que, en definitiva, es el tiempo del mundo carcelario.

La suspensión del tiempo lineal y la emergencia de otra experiencia del tiempo por fuera de la representación tradicional (tiempo histórico, causal, progresivo y continuo) acompaña el agotamiento de la experiencia tal como la definimos al principio, vinculada a la narración y la tradición, pero también representa el agotamiento de la experiencia moderna. Ambas cosas no necesariamente entendidas como superación, supresión o negación, sino como una pieza más de la cri-

19 Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, 190.

20 Como lo resalta Susan Buck-Morss: Benjamin le exige al arte que deshaga la alienación del *sensorium* corporal y que restaure la fuerza de la percepción, pero sin evitar la tecnología, sino incorporándola. Ver Buck-Morss, *Walter Benjamin...*

21 Benjamin, *Estética de la imagen...*, 65.

sis o deriva de la experiencia. Y es en el arte, en particular en el cine, donde debe buscarse esta potencialidad y analizar sus implicancias: «El cine puede ser pensado como uno de esos aparatos que permiten reconfigurar la experiencia, y un dispositivo a partir del cual producir conocimiento sobre ella [...]»²².

El cine, a través del *shock*, puede restablecer el valor de este como reflexión consciente cuando nos enfrenta al extrañamiento. Si la modernidad instauró la anestesia de la conciencia con el objetivo de que el individuo se deje atravesar por el *shock*, hay que devolverle a la conciencia su rol original y que accione frente a ese *shock*. El filósofo italiano Gianni Vattimo recupera el concepto de *shock* de Benjamin y lo vincula a lo que él define como desfondamiento y extrañamiento. En un texto temprano titulado *Poesía y ontología*, Vattimo ya anuncia su idea de que la principal característica de la obra de arte es generar extrañamiento; esto significa que la obra nos enfrenta a una experiencia que no se deja reconocer dentro de nuestro esquema de significaciones heredado, sino que choca y nos obliga al diálogo para poder, así, establecer los puentes para la comprensión del mundo que inaugura la obra ante nosotros.²³ Luego, Vattimo va a decir que la experiencia estética se basa en un desfondamiento, lo cual equivale a reconocer que la existencia y la verdad ya no se inscriben dentro de la metafísica tradicional, sino que se ha llegado al punto de aceptar el valor eventual y abierto de aquellas. Desfondamiento es la experiencia de pluralidad y de consenso.²⁴

A su vez, el *shock* es la experiencia del desfondamiento en la obra, toda vez que esta irrumpe y no permite que la experiencia pueda ser asimilada a un significado preexistente o prestablecido. Esta experiencia, lejos de aspirar a una reintegración dentro de un nuevo esquema de arte —metafísico—, se define dentro de un marco hermenéutico, de interpre-

22 Natalia Taccetta, *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (Buenos Aires: Prometeo, 2017), 61.

23 Gianni Vattimo, *Poesía y ontología* (Valencia: Universidad de València Servicio de Publicaciones, 2014).

24 Vattimo construye esta terminología a lo largo de su obra, pero podemos citar como bibliografía de referencia a Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad* (Barcelona: Gedisa, 1996).

tación, diálogo y debate.²⁵ La obra de arte puede estar abierta a la pluralización y ser intranquilizadora. Es este tipo de experiencia del *shock* la que debe establecerse para interrumpir el *continuum* y hacer estallar por los aires el mundo carcelario.

Retomando la idea de Buck-Morss, el hecho de que el cine inaugure una experiencia disruptiva o fortalezca la anestesia depende y establece una dimensión política, ya que lo que se pone en juego es, por un lado, la acción que se oponga a esquemas tradicionales que resultaron en la lógica de la dominación, y por otro, la inacción que continúe plegándose en la seguridad metafísica de la modernidad. Y esto porque «lo político para Benjamin tiene la forma de una disrupción del orden»²⁶. La politización apunta a despertar y tornar imposible la apropiación de la conciencia del hombre. Abrir el espacio de una experiencia nueva.²⁷ Indagar otras formas de diagramar el conocimiento y la experiencia fuera del historicismo moderno apunta en definitiva a un cuestionamiento político.

¿Con qué medios cuenta el cine para crear esa disrupción, ese *shock*, y despabilar la conciencia para accionar políticamente? El montaje. La imagen audiovisual puede, a través del montaje, evadir la lógica causal, haciendo aparecer lo anacrónico y la pluralización, donde el sentido no es algo estático y cerrado, sino que implican un desfondamiento y reclaman una acción por parte del espectador.

41

Pensar en montaje

¿Se puede alterar el *continuum* a partir del montaje? ¿Qué beneficios tendría esto para el espectador? ¿Cómo impacta esto en nuestra experiencia? O mejor: ¿puede impactar esto en nuestra experiencia?

Nuestro objetivo es reflexionar sobre la capacidad que tendría el montaje cinematográfico de cuestionar esquemas y abrir la experiencia del *shock*, generando un desfondamiento que motive una acción herme-

²⁵ Gianni Vattimo, *La sociedad transparente* (Barcelona: Paidós, 1990).

²⁶ Taccetta, *Historia...*, 122.

²⁷ Taccetta, *Historia...*

néutica por parte del espectador. Estamos volviendo a la problemática del *cómo* y *quién* del *shock*, ya que el montaje puede establecer las condiciones de la contemplación somnolienta y anestesiada, pero también de extrañamiento.

El montaje es un fenómeno moderno y el montaje cinematográfico, un fenómeno de ese fenómeno:

La vida urbana es el punto en que se fusiona el montaje de la cadena industrial de producción con el montaje como forma artística —el cine, a la vez procedimiento técnico y estructura de la sensibilidad, es el exacto punto de contacto de estas dos series.²⁸

El montaje cinematográfico es la ordenación de los elementos que garantiza la representación audiovisual. En el cine, sobre todo el de los grandes estudios, el paradigma de esta ordenación es el causal: genera una lógica progresiva, de aparente unidad y transparente conexión entre escenas (*raccord* o continuidad cinematográfica). Sin embargo, la causalidad y el ordenamiento resultan de un ordenamiento ficticio entre elementos que, en sí, son disímiles, pero las técnicas del montaje tienden a borrar cualquier diferencia, tensión o espacio entre las escenas.²⁹

42

La unidad mínima del montaje es el fragmento resultado del corte, y como tal, el montaje se basa en la unión de fragmentos. Como afirma Michaud, el montaje aproxima aquello que no está dispuesto a hacerlo.³⁰ Esta aproximación puede disimularse o exponerse, pero no altera la heterogeneidad de sus elementos.

Según Didi-Huberman, en el montaje «no se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas —ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo—, sino sus di-

28 Luis Ignacio García, «Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n.º 2 (2010): 173.

29 El teórico del cine Noël Burch habla del modo de representación institucional (MRI), un sistema de reglas tal como un manual de instrucciones para filmar, montar y postproducir el material audiovisual y así garantizar una contemplación naturalista que genere sensación de continuidad y coherencia (algo que el rodaje no tiene). Noël Burch, *Praxis del cine* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2004).

30 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (Buenos Aires: Libros UNA, 2017).

ferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos»³¹. Esta disposición permite una coexistencia de los elementos desde una perspectiva dinámica (conflicto). No se establecen jerarquías o se intenta responder a un esquema. La disposición permite el tránsito y la composición mediante la desorganización de su orden de aparición.³² De hecho, no solo lo permite, sino que lo obliga, ya que, al desmembrar todo esquema de significación, debemos transitar por el conflicto para poder extraer una experiencia. Esta decisión de mostrar por el montaje habría surgido durante la Primera Guerra Mundial: «El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”»³³.

El montaje así entendido no oculta el espacio o la diferencia entre sus elementos, sino que lo expone. A esto, Didi-Huberman recupera la lectura que Bloch hizo de la obra *Calle de dirección única*, de Benjamin, definiendo el montaje como «forma de revista»: «La impresión mediata producida por la revista se debe a la fuerza y a la vivacidad visuales de las escenas sin vínculos entre ellas [...]»³⁴.

Podemos decir que el montaje puede responder a diferentes propósitos, los cuales pueden tener una lógica causal/*continuum* o revelarse a esa lógica. Al resaltar la diferencia y el espacio entre las imágenes, permitimos que emerjan y se activen sentidos latentes «entre» las imágenes. Ese «entre» es un espacio hermenéutico, histórico y afectivo que posee la característica de la imagen: los sentidos no se unifican, sino que se pluralizan.

Con respecto a esto, es pertinente mencionar, aunque brevemente, a Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*³⁵. En este gran trabajo, Warburg expone y afianza su método de análisis e investigación de la historia del arte. El *Atlas* tiene como objetivo crear un mapa visual, un acervo de la memoria a través de imágenes, cartografiando los senderos de la

31 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008), 97.

32 Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*

33 Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, 98.

34 Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, 99.

35 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010).

herencia cultural³⁶ para exponer las supervivencias de la Antigüedad en las obras del Renacimiento. A través de los paneles que conforman el *Atlas*, Warburg logra cuestionar la idea de un tiempo lineal, evolutivo y progresivo en el arte, al mostrar formas, gestualidades y movimiento (*Pathosformel*) que, lejos de superarse, sobreviven en el tiempo.

En los paneles, Warburg monta fotografías de obras y de fragmentos de obras. Sobre las telas negras, con pequeñas pinzas, se van disponiendo los elementos. Las pinzas sujetan las imágenes sin anclarlas. Entre fotografía y fotografía se ve el fondo negro, lo que da la impresión de estar viendo un tapiz o un laberinto.

Los paneles exhiben una forma de montaje no lineal, donde el tiempo se descompone en ese tapiz o laberinto.³⁷ En su libro *La condición de la posmodernidad*, David Harvey retoma unas palabras de J. Raban en torno a la *Soft City*, donde la define como laberinto, como un «[...] maníaco álbum de recortes lleno de coloridas entradas que no tienen relación entre sí, ni tampoco un esquema determinante, racional o económico»³⁸. Esta caracterización de la ciudad como laberinto también puede ser aplicada a los paneles. El fondo negro se halla en contraposición con los bordes de las imágenes sostenidas por las pinzas que crean caminos, espacios de circulación entre ellas. Pero no hay inicio ni final, ni acceso ni salida. Los paneles son puro recorrido, movimiento y circulación. Las imágenes pasan de una a otra, sin un antes o después, sin prioridad. El objetivo no es realizar un resumen, sino que cada panel geste el despliegue, la permutabilidad y el desplazamiento combinatorio incesante.³⁹

Según Michaud: «[los paneles] componen un extraño paisaje donde se elabora un nuevo estilo de percepción de los fenómenos estéticos,

36 Linda Báez Rubí, *Aby Warburg. El Atlas de las imágenes Mnemosine. Un viaje a las fuentes. Volumen II* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

37 Según Michaud: «[...] los paneles no funcionan como cuadros sino como pantallas donde se encuentran reproducidos en la simultaneidad fenómenos que el cine produce en la sucesión». Ver: Michaud, *Aby Warburg y la imagen...*, 258.

38 David Harvey, *La condición posmoderna: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998), 18.

39 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009).

donde el saber se transforma en rito de orientación»⁴⁰. Lo que el *Atlas* nos propone no es una investigación de la significación intrínseca de las imágenes que hay en los paneles, sino la exposición de las relaciones que podemos encontrar entre ellas. El conocimiento habita «entre» las imágenes y no meramente dentro de cada una. Ahora bien, el nexo entre las imágenes no es una constante, sino una variable. En el intersticio habita lo afectivo y lo emocional porque, en definitiva, las imágenes evocan significados al ponerse juntas, al distanciarse, al enfrentarse.

En los paneles se impone la realidad de la imagen, es decir, lo afectivo, lo anacrónico y lo polisémico. La imagen nos interpela acerca de modelos de conocimientos abiertos y permutables, ya que se nos presenta como un objeto que aceptamos como no objetivable y no cognoscible.⁴¹ Como apunta Didi-Huberman, Warburg concibe al objeto-imagen como «[...] algo que no es exactamente una cosa sino más bien —y en este punto Warburg hablaba como Nietzsche— una fuerza vital que no podemos reducir a sus elementos objetivos»⁴². Además, la imagen como objeto ampara la pluralidad que la caracteriza: la imagen no es una unidad cerrada e independiente, sino por el contrario, siempre se mueve en un plexo de otras imágenes. Pensar a partir de la imagen es pensar a partir de algo que no se limita cronológicamente, sino que está en continuo movimiento.

El montaje nos enfrenta a lo anacrónico y a lo no crononormativizado. Y esto porque, al exponer las características de la imagen, podemos aspirar a establecer una experiencia que escape de la lógica moderna atada a la metafísica e historicismo:

La imagen sería, en estas apuestas, no ya el agente del espectáculo —ni el renovado objeto de los estudios visuales— sino, en un sentido mucho más intenso, el terreno de descomposición de las dicotomías estructurantes de la modernidad filosófico política, y de experimentación —indisolublemente estético-política— más allá de ellas.⁴³

40 Michaud, *Aby Warburg...*, 249.

41 Didi-Huberman, *Cuando las...*

42 Didi-Huberman, *Cuando las...*, 129.

43 Luis Ignacio García, «La comunidad en montaje. G. Didi-Huberman y la política de las imágenes», *Aisthesis*, n.º 61 (2017): 101.

En la imagen podemos ser capaces de disolver conceptos o tensiones metafísicas como todo/nada, bueno/malo, etc. Esa es su potencia: «La imagen no es ni todo ni nada, pues la imagen es precisamente la dislocación del dispositivo metafísico todo/nada, y la apertura a pensar lo singular que se sustrae a tal dicotomía»⁴⁴. La imagen habita y transita en el espacio del «entre» entre la oposición: nada/todo. Es la barra. La imagen no aspira a ser total y cerrada, sino que asume la temporalidad y con ello, se convierte en un destello. La imagen no opera argumentalmente, sino fragmentariamente. El tiempo de las imágenes no es el relato, porque la imagen no condensa un único tiempo, sino que siempre es el cruce de tiempos heterogéneos.⁴⁵ Es por esta razón que la imagen es lo opuesto a un concepto porque mientras que el concepto nos es operativo para anclar una realidad y delimitarla, la imagen siempre se escapa y se desvanece.

46

Estas particularidades de la imagen hacen que en el montaje radique en un poder desestabilizador y la esperanza de restituir la experiencia del *shock*. La imagen y el montaje cinematográfico nos pueden enfrentar a una experiencia de lo discontinuo y con ello a lo político.

El montaje habita en la intersección de un doble movimiento: temporal y espacial. Por un lado, «[...] en cuanto montaje temporal, permite pensar el fin de la historia del arte historicista y la asunción de la “necesidad del anacronismo”», y por el otro, «[...] montaje visual, permite inscribir el fin de toda iconología formalista para dar paso a la asunción de la “sobredeterminación de las imágenes” que se abren a su propia impureza»⁴⁶. El montaje asume la fragilidad de la historia como unidad y la fragilidad de la representación.

44 García, «La comunidad en...», 103.

45 Pedro G. Romero, «Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman», *Minerva*, n.º 5 (2007): 11-22.

46 García, «La comunidad en...», 114.

Es así como el montaje abriría nuevas temporalidades, logrando construir nuevos sentidos históricos; tiempos alternativos al tiempo hegemónico, tiempos que intenta librarse de la crononormatividad.⁴⁷ Esta experiencia crononormativizada desemboca en nuestra relación con el cine, donde nos es muy difícil concebirlo por fuera del *continuum* y la causalidad. Nos aferramos a una representación que definimos como «real», donde las cosas se dan en una cadena de instantes homogéneos.

Sin embargo, también depende del montaje que esa homogeneidad se desintegre y que pueda asomar el fragmento. Como lo define García, «[...] el montaje involucra un trabajo deconstructivo que permite vincularlo a nociones afines como transgresión, parte maldita, contagio, impureza, etc., [...]»⁴⁸. Las técnicas tradicionales del montaje cinematográfico aspiran a disimular esa impureza y convertirla en continuidad. Pero es una farsa, una ilusión. El montaje puede provocar una interrupción en lo lingüístico y en lo representacional (un desfondamiento) que obliga a una resignificación, es decir, a una acción. A esto Didi-Huberman lo llama conocimiento por el montaje, es decir, repensar la historia en términos de estallidos y reconstrucción.⁴⁹ El montaje puede motivar y exigir una actitud atenta por parte del espectador, así como una acción. Citando a Taccetta:

47

Es la relación entre las imágenes la que va generando efectos de conocimiento a partir de las similitudes y diferencias, de ciertas operaciones que el lector/espectador debe hacer y de la propia apertura a la inteligibilidad que la imagen por sí sola produce.⁵⁰

Cierto tipo de montaje puede dislocar la experiencia contemplativa y hacerla imposible. Si se hace estallar el *continuum*, dejando solo fragmentos, logramos abrir entre las imágenes un espacio intersticial que

47 Taccetta, *Historia...*

48 García, «La comunidad en...», 115.

49 Romero, «Un conocimiento...».

50 Taccetta, *Historia...*, 52.

puede convertirse en un espacio de acción que interpele al espectador. El montaje no es un movimiento meramente negativo y destructivo, sino que aspira a la construcción de nuevos sentidos. Pero no es la construcción de un sentido único y homogéneo, sino en sentidos, y estos sentidos no están contenidos en el montaje mismo, sino que esperan la acción del espectador.

Si el montaje impide la contemplación y el refugio es porque allí puede operar el *shock*. Esos nuevos u otros sentidos son resultado de la reflexión consciente ante el *shock* y el desfondamiento. El cine tiene la potencia de ello. Como afirma Buck-Morss:

El optimismo de Benjamin con respecto al cine se basa en la creencia de que la tecnología industrial había por un lado provocado una fragmentación de la experiencia, pero por el otro había proporcionado los medios para volver a reunirla bajo una nueva forma [...] ⁵¹

48

La técnica y las nuevas formas del arte son el corazón de la crisis de la experiencia, pero también cuentan con los medios para resignificar esa experiencia. Y la forma es profundizar la fragmentación y los elementos más críticos, como el intersticio, lo anacrónico y lo visual.

El cine y la imagen cinematográfica pueden abrir otros sentidos, otras formas de contar y otras formas de experiencia en el arte. ⁵² El fin de pensar nuevas formas de representación, o por lo menos evitar ciertas formas de representación, nos lleva a salirnos fuera de la temporalidad progresista y retomar la cita, el juego y la imagen. ⁵³ En esta temporalidad, el héroe no se transforma, no deviene, no logra, sino que transita,

⁵¹ Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, 71.

⁵² En relación con esto, nos resulta interesante destacar que en los Cahiers du Cinéma siempre se navega por esta búsqueda de «otredades» dentro del cine: otras formas de narrar, otras formas de mostrar, en definitiva, otros cines. En la editorial n.º 682 (octubre de 2012), Stéphane Delorme reflexiona sobre esto a partir de dos grandes películas estrenadas ese año. Disponible: <https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-682/>

⁵³ Taccetta, *Historia...*

deambula y recolecta, como un fantasma (como una imagen). Tal como el protagonista de *Solaris*⁵⁴, el film de Andrei Tarkovsky, que se mece entre las olas del enorme y provocativo océano que es Solaris, a la vez que deambula solitario entre recuerdos y sentimientos, para volver una y otra vez sobre sí mismo, en el gesto engullidor de las olas de Solaris y de su propia consciencia.

Estas otras formas, como disrupción e interrupción del *continuum*, no se reducen a una ontología de la imagen fílmica, sino que representan el marco de lo político, donde es posible redimir el sentido histórico-político. La técnica y el montaje edificando una imagen audiovisual disruptiva, donde la temporalidad y la representación se suspendan y el espectador deba colaborar en la construcción del concepto y no solo leerlo en pantalla.⁵⁵ Si lo político en el arte —en este caso estamos pensando en el cine— está signado por lo disruptivo, y hemos planteado que el montaje puede desfondar nuestra concepción del tiempo y la representación, instituyendo la posibilidad de reformular la experiencia, entonces podemos preguntarnos si pueden estar dados los medios para la politización del arte.

49

Accionar o perecer

En sus reflexiones sobre Baudelaire, Benjamin afirma: «Interrumpir el curso del mundo, esta fue la más profunda voluntad de Baudelaire»⁵⁶. Y esa interrupción podría darse golpeando el corazón del mundo y haciendo del *shock* una experiencia consciente. Siguiendo esta concepción, el artista no debería ser un mero abastecedor de bienes estéticos, sino que debe ser una fuerza activa, un productor dentro de la cultura y el aparato ideológico, y la obra de arte no guiarse según criterios estéticos, sino por su implicación o filiación con lo social, lo político, lo histórico y lo

54 Andrei Tarkovsky, *Solaris* (Moscú: Mosfilm, 1972), película.

55 Taccetta, *Historia...*

56 Benjamin, *El París de...*, 257.

económico, eliminando toda «neutralidad estética»⁵⁷. De la misma manera, siempre existe la amenaza de que la lógica tradicional incorpore las prácticas artísticas que alguna vez fueron disruptivas, y las apropie, convirtiéndolas en artilugios decorativos y domésticos, utilizados hasta el hartazgo y sin innovación.⁵⁸

A partir de lo expuesto hasta aquí, y recogiendo estas reflexiones de Buchloh, proponemos analizar el montaje como posibilidad de extrañamiento, *shock* y acción política, en una de las últimas películas de Jean-Luc Godard.

*Le livre d'image*⁵⁹ se estrenó en 2018, en el festival de Cannes. Esta película de Godard retoma algunos puntos de sus *Histoire(s) du Cinema*, pero tiene identidad propia. Como el *Atlas Mnemosyne*, es un acervo de material visual, en gran medida cinematográfico, pero también incluye pinturas, recortes periodísticos o textos, de los cuales se rescata su valor visual además del lingüístico. Como afirma Michaud, el cine de Godard recupera la dinámica de las láminas de *Mnemosyne*, pero con material fílmico.⁶⁰

50

En el film irrumpen cinco placas negras, con textos en blanco y una numeración de 1 a 5, lo que invita a dividir en cinco capítulos el material que Godard nos propone: «1. Remakes»; «2. La noche de San Petersburgo»; «3. Esas flores entre los rieles en el confuso viento de los viajes»; «4. El espíritu de las leyes»; y «5. La región central». Si quisiéramos definir «el tema» (como unidad de sentido a la cual se reduce toda imagen, todo sonido y toda palabra del film), nos resultaría un tanto ocioso y absurdo, porque el tema de Godard es su película misma, ya que lo que se nos propone es un laboratorio de montaje, y como tal, el sentido y los significados surgen del intersticio y del «entre» que aparece al disponer las imágenes. Las actrices de Hollywood se funden con explosiones bélicas, mientras que escenas de dibujos animados acompañan imágenes de los campos de concentración. En la misma dirección que *Histoire(s) du*

57 Benjamin Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (España: Akal, 2004).

58 Buchloh, *Formalismo...*

59 Godard, *Le livre...*

60 Michaud, *Aby Warburg...*

Cinema, esta película insiste en ser un ejercicio de autoconciencia y auto-crítica del medio. Podríamos enunciar temas que «vemos» en la pantalla, como la cuestión del mundo árabe. Sin embargo, un acopio audiovisual de lo árabe no es más que eso: un acopio audiovisual, una imagen detrás de otra imagen, un sonido superponiéndose a una palabra, un ensamble de color y movimientos que no podemos definir.⁶¹ Es decir, Godard nos propone una disposición audiovisual a veces encadenada, a veces superpuesta, a veces incompleta, como un espacio de circulación y tránsito que el espectador debe adueñarse si no quiere perderse. El espectador debe deambular construyendo sentidos, aproximaciones, estableciendo diálogos y discusiones con el material que le brinda Godard, para generar un mapa y no perecer.

La primera parte de la película, «Remakes», nos enfrenta prontamente al desastre como el evento humano que se repite: una y otra vez, estamos en una reversión de los mismos errores, los mismos tormentos y en las manos de los sádicos perpetradores de esos desastres. Y esto nos conduce a pensar si es posible resistir, oponerse o hallar la redención. La vida y el cine dialogan a través del concepto de «remake», en una visión crítica del lugar y la responsabilidad que tiene la imagen audiovisual.

«La noche de San Petersburgo», en alusión al ensayo de Joseph de Maistre⁶², pluraliza las formas de ese desastre, y nos interpela en torno a la guerra, el mal y la inocencia, y cómo esa conjunción ha empapado la tierra de sangre durante siglos. Fiestas, abundancia y elegancia teñidas de sangre, y a los perpetradores no parece importarles (incluso muchas imágenes aparecen literalmente teñidas de color rojo saturado). En el ser humano se ensamblan, se montan y conviven todo tipo de vicios y virtudes, y así es como se siente al transitar por las imágenes y los sonidos que Godard nos dispone. La guerra, el asesinato y la aniquilación se mezclan con la valentía, el deber y lo divino, y sin embargo se impone el

61 Resulta interesante pensar el trabajo de Godard desde la noción de archivo y el poder crítico que este puede tener en la revisión histórica.

62 Joseph Marie comte de Maistre, *Las veladas de San Petersburgo: o coloquios sobre el gobierno temporal de la providencia* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943).

horror del desastre, los cuerpos desmembrados y personas suplicantes que se velan debajo de la estetización de la guerra y la lógica de los poderosos que se nutren del sometimiento, en nombre de Dios, de la patria o de la verdad.

La guerra se presenta casi indisociable a la técnica. En la tercera parte, «Esas flores entre los rieles en el confuso viento de los viajes», donde la imagen del tren es central, vemos a un padre con su hija, ansiosos mirando la locomotora que se acerca y oímos la frase «¡Ahí viene el tren! Vamos a estar a salvo»⁶³. Pero en la imagen siguiente, un tren se llena de prisioneros de los campos de concentración. La doble cara de la técnica es la tensión entre la vida y la muerte, entre estar a salvo y la violencia. La invención y el progreso sofocan y alientan la vida humana. En «El espíritu de las leyes», la cuarta parte del film, la técnica se entrelaza con la «figura de la ley», que, como la guerra, se convierte en hipóstasis que acosan lo humano, logrando reducir y aplacar lo «indeseable», eso que los ricos, los gobernantes o los perpetradores desean inmovilizar. Todo esto se condensa en la imagen de la pintura *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Francisco de Goya.

52

El recorrido concluye en la quinta y última parte del trabajo de Godard, donde se suma «lo árabe»: ¿cómo desde la región central, desde la técnica, la ley, la guerra y el libro, se configura el «mundo árabe»? Imágenes estereotípicas nos invitan a pensar sobre la definición y la representación como actos de violencia sobre lo representado. La voz de Godard, con un ritmo monótono y distante, reflexiona fragmentariamente: cita textos o libros sin comillas, inicia parlamentos que interrumpe abruptamente, susurra frases casi imposibles de oír. Reaparecen en este laberinto de imágenes y sonidos «lo árabe», «la cuestión de la representación», «el libro», «la tradición», entre otros. Al final, luego de explosiones y estallidos de color, se aventura una clara reflexión sobre la esperanza, esperanza de cambio y de revolución. La esperanza de redención de los pobres, los inocentes y los sometidos.

⁶³ Godard, *Le livre...*, minuto 20.

Me resulta imposible detenerme en cada imagen del film, porque cada una nos abre un mundo que no cesa de pluralizarse, moverse y dinamizarse; este aspecto es la principal virtud y lo que queremos resaltar del trabajo de Godard: el infinito mundo al que nos enfrenta. Dentro de este espectacular mundo, quisiera tratar dos cuestiones que me resultan muy interesantes para pensar la película: por un lado, la noción de «libro», ya presente desde el título. El libro se presenta como una figura de autoridad, escrita con las palabras del poder, de quienes ejercen ese poder. El libro es el recinto de la verdad indiscutible, que cimienta las guerras, la opresión y el odio. Godard menciona «las religiones de libro»⁶⁴ que forjaron nuestra sociedad, aquella que vimos pasar en imágenes durante la película. El vínculo libro-mundo resulta un tanto desalentador, siempre que ese libro cristalice la autoridad de la palabra (de los que tiene palabra). Surge la pregunta de qué «representa» un libro y si eso mismo puede generar «realidad». Y esto nos devuelve a la imagen-estereotipo del árabe, la estetización de la guerra y el semblante adusto de la ley. Palabra, libro e imagen se tejen (van generando un montaje) en el film, mientras avanzamos en una problematización cada vez mayor entre esos elementos. Godard monta la imagen de un grupo de personas fascinadas y celebrando la presencia de un libro, junto a la imagen de la masacre y el cansino andar de los soldados en el campo de batalla. Esta disposición no hace más que permitir y abrir el espacio del «entre» como un espacio de extrañamiento que nos interpela.

El libro es un objeto que configura un tipo particular de experiencia: hay un «qué» y un «cómo» cristalizados e históricamente decantados en nuestra relación con él. El libro contiene un saber, condensa una tradición y autoridad; del libro también esperamos cierta claridad, linealidad y, por ende, seguridad. El libro es una experiencia del *continuum*.

Entonces, ¿qué significa un «libro de imágenes»? Automáticamente se viene a la mente el *Atlas Mnemosyne*, ese maníaco álbum de recortes, donde la autoridad se desvanece. Mientras que la palabra

64 Godard, *Le livre...*

construye, representa, define, ancla y condena, la imagen diluye todo en lo anacrónico, fragmentario y fugaz. *Le livre d' image* es un gesto de resistencia y de esperanza que vincula paradójicamente el libro y la imagen.

La película se erige sobre un montaje que cuestiona desde su propia existencia (es decir, el ser una película montada por fuera de los cánones de montaje) el montaje tradicional y los modos institucionalizados de la representación audiovisual. A partir de esos fundamentos cuestiona la realidad, la historia y la sociedad, recurriendo a un montaje de conceptos, citas, películas, noticias y momentos de la historia y de la actualidad. Godard monta su película a la vez que monta un argumento filosófico. Su película imbrica la forma y el contenido y disuelve la clásica tensión entre esos conceptos. El libro de imágenes que él construye (y monta) es un tratado sobre el cine y el rol histórico de este arte, el arte de la imagen audiovisual.

54

La otra cuestión que quisiera resaltar es la noción de «contrapunto» que nos presenta Godard en su film. El contrapunto es «la disciplina de la superposición de líneas melódicas. Las melodías no necesitan ser iguales, ni cercanas. Extrañas entre sí, no interfieren en la composición [...]»⁶⁵. *Le livre d' image* está lleno de contrapuntos, se basa en esa superposición de lo extraño, en el montaje y en la convivencia de la diferencia.

El trabajo de Godard es un «montaje prohibido»⁶⁶, un contrapunto. Godard compone un álbum de lo político, lo histórico y lo cultural a través de la imagen audiovisual, pero un álbum intranquilizador y conmovedor. Lejos de permanecer 90 minutos en el recogimiento de la contemplación, Godard desfonda nuestra experiencia del cine en un extrañamiento que nos resulta problemático. En este caso, el montaje no viene a suturar o disimular el espacio entre las imágenes. Por el contrario, se resalta y se hace de ese espacio un elemento dentro de la

⁶⁵ Godard, *Le livre...*, minuto 61.

⁶⁶ Godard, *Le livre...*, minuto 44.

imagen audiovisual. Godard logra truncar el tiempo lineal y el *continuum*, descomponiendo el tiempo historicista y la representación que este conlleva. La emergencia de lo anacrónico y lo plural (lo no unívoco) quiebra lo esperable y nos expone al desfondamiento: no es posible consumir el trabajo de Godard como una «película más».

Le livre d'image es una ametralladora visual, sonora y conceptual, no en el sentido que podría tener esto en una película de acción, donde la ametralladora visual y sonora es asimilada rápidamente, permitiendo la anestesia y bloqueando la conciencia. Godard nos sumerge en una experiencia de *shock*, cuando nos aísla de toda posible referencia o constante de montaje entre las imágenes. No hay *continuum* en lo que vemos, pero tampoco lo podemos generar. El *shock* es exitoso si ante la ametralladora de imágenes, debemos ponernos manos a la obra. Incluso el film comienza con la imagen de una mano (no cualquier mano, sino la mano de la célebre pintura de Leonardo da Vinci, *San Juan Bautista*) y luego, vemos unas manos trabajando en la edición y montaje de una cinta, mientras escuchamos a Godard susurrar: «La verdadera condición del ser humano es pensar con sus manos»⁶⁷.

La imagen que dispone Godard nos aparta de la linealidad, a la vez que el *shock* nos adentra en un espacio de búsqueda y tránsito. Cuando nos detenemos en una imagen, nos damos cuenta de que entablar una relación con ella implica un tránsito dentro de la misma imagen: uno puede recorrerla, ir de arriba hacia abajo, recorrer sus diagonales, etc. Mirar una imagen implica un tiempo variable, porque captar una imagen no es instantáneo, pero tampoco tiene una duración establecida. El tiempo que implica recorrer una imagen es un tiempo suspendido; mejor dicho, es el tiempo de las imágenes. Mientras que una gran parte del cine —signado por el modelo de Hollywood, la distribución y el consumo— hace del montaje un elemento transparente y disimulado que intenta lograr un tiempo continuo y homogéneo, que le sea fácilmente asimilable al espectador, para per-

⁶⁷ Godard, *Le livre...*, minuto 1.

mitirle una experiencia suave, agradable y anestesiada, Godard rompe con su experimentación esos parámetros y no acepta un espectador pasivo. Con esto, el film intenta abrir un espacio de experiencia renovado dentro del cine: el espectador puede aceptar y actuar, o huir a espacios de seguridad. El cine deja de ser una ilusión embriagadora y se convierte en un tablero de juego, donde el espectador debe operar en el montaje, desde la asociación y el trabajo compositivo. A cada instante que avanza, nuestra relación con *Le livre d'image* es inestable porque esa relación siempre está amenazada por el abandono del espectador de su rol. Y Godard nos pregunta para no adormecernos: ¿a quiénes pertenece el mundo? ¿Quién domina el mundo? ¿Qué construye mundo? Mientras tanto, nosotros intentamos seguir a flote en ese maníaco álbum de imágenes.

56

Ahora bien, para pensar esas preguntas, esas realidades, Godard nos enfrenta a la imagen cinematográfica. Si bien hay imagen documental y periodística, el desastre es narrado por un cine que no puedo evitarlo. Para Godard el cine está en el abismo entre la incapacidad de registrar lo real y su obligación de hacerlo.⁶⁸ El cine debía despegarse del fatal destino de convertirse en una representación ciega. Flota en esa idea el peso de que el cine ha sido capaz de imaginar los campos de concentración, pero fue incapaz de reconocerlos. En sus películas, Godard se proclama sobre la frustración de haber sido impotente ante la tragedia, reflexionando sobre la responsabilidad de la imagen cinematográfica, analizando su potencialidad y sus silencios. El cine está plagado de imágenes pasadas-futuras-proféticas de la tragedia y el desastre que el ser humano convierte en su propio *remake*. Y, sin embargo, el objetivo de Godard es sembrar esperanza, porque la imagen cinematográfica también está plagada de ella: «Hablamos de lo que vemos en nuestros sueños. Nos preguntamos cómo desde la oscuridad podemos producir colores tan intensos. Son el producto del saber desde la luz. El saber ver»⁶⁹.

68 Taccetta, *Historia...*

69 Godard, *Le livre...*, minuto 61.

Se trata de contrapuntos, como nos muestra Godard. En los primeros minutos el film contrapone secuencias fílmicas de *Mildred Pierce*⁷⁰, donde vemos a dos personajes enfrentarse al desamor, la mentira y la pérdida, para luego (porque el cine teje el archivo y la moral) ver escenas de *Saló*⁷¹ e imágenes reales periodísticas de crímenes y violencia. En la vida y en el cine pasa todo al mismo tiempo. Los límites entre ficción y realidad son difusos para nosotros, espectadores del cine y de la vida. Las certezas se escapan y son esquivas, apuradas por la vorágine de las imágenes que parecen recuerdos, evocan emociones o nos sumergen en la duda. Por un instante nos abandonamos a la secuencia de *Mildred Pierce* donde el personaje de Monte Beragon, interpretado por Zachary Scott, le pide a Mildred, interpretada por Joan Crawford, que le diga algo bonito, incluso si tiene que mentirle. Nos abandonamos en esa imagen hermosa y en el recuerdo del amor. Pero el corte es abrupto y ahora vemos a unos militares acosar a un grupo de civiles. Se nos escapa la ensoñación y en ese instante sabemos que no podemos abandonarnos en la indiferencia.

Le livre d'image logra hacernos reflexionar en torno al montaje y cómo la narrativa audiovisual se relaciona con nuestra concepción y experiencia del mundo. Además, nos presenta un interesante trabajo en torno al desecho y al fragmento⁷², como así también sobre el archivo. Pero no se trata meramente de recuperar el pasado o de investir el presente de un aura que no posee, sino de asumir el estadio de fragilidad de la época actual en tensión con la pervivencia de un pasado siempre abierto y un futuro lleno de incógnitas.

Revisitando las palabras e ideas iniciales de estas páginas, nos preguntamos: ¿la película de Godard dinamita y hace estallar por los aires el mundo carcelario? ¿Podemos pensar a partir de films como este que

70 Michael Curtiz, *Mildred Pierce* (Estados Unidos: Warner Bros, 1945), película.

71 Pier Paolo Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma* (Italia: Produzioni Europee Associate, 1975), película.

72 Con respecto a esto, escuchamos a Godard afirmar en el minuto 83 del film: «En realidad, dijo Brecht, sólo el fragmento tiene el rasgo de la autenticidad porque es lo más cercano al acto de producir». Tanto Benjamin como Godard, cuando piensan en el fragmento y las formas disruptivas, traen a la figura de Brecht.

el cine tiene el poder de dinamitar estructuras anquilosadas? Más aún, ¿podemos decir que estos films interpelan y abren experiencia? ¿O, muy a pesar de todo, se reducen a una estetización, capaz de ser apropiada por el capitalismo o el sistema de representación estandarizado?

Sin duda la película tiene un poder de *shock* y extrañamiento. No se trata de reemplazar una forma de hacer cine (la tradicional o el modo de representación institucional tal como lo define Burch y el cual ya mencionamos) por un modo nuevo y «mejor», ya que esta actitud solo repite ese patrón moderno según el cual hay una búsqueda y un progreso de algo superador. Lo que nos muestran películas como las de Godard, con montajes que indagan la fragilidad de la sutura, la preponderancia del fragmento y la posibilidad de la yuxtaposición, es que no hay una certeza y seguridad que se imponen con el poder hegemónico de la totalidad y lo definitivo, sino que las sensaciones que emanan estos films están más bien conectadas a lo intuitivo y sutil. No son definitivas y contundentes, sino que «las verdades» que encontramos allí brillan y centellean fugaces, siempre amenazando con desaparecer, siempre esquivas y escurridizas, esperando de nosotros la acción para permitirles aparecer.

58

¿El cine puede despabilarnos? Sí, pero bajo una acción paciente y atenta que se construye simultáneamente entre la película (y la labor del director o directora) y el espectador. El montaje es una herramienta tranquilizadora y también una potente herramienta de extrañamiento que nos convoca a la acción crítica; el cine muestra cómo esto depende del encuentro de dos partes, dos agentes, por medio de los cuales se engendran una u otra posibilidad.

El estallido de la técnica que sorprendió a Benjamin y con la que Godard experimentó en su película no es un camino agotado. Actualmente, cuando la técnica audiovisual está por todas partes gracias a las redes sociales y plataformas como YouTube, las preguntas por el impacto del cine y del montaje en nuestra experiencia están más vigentes que nunca. Es por esta razón que pensar el cine, su alcance y su historia es un desafío estimulante y necesario.

Algunas palabras finales

¿Se puede alterar el *continuum* de un film y generar con ello un *shock* capaz de abrirnos a la experiencia consciente y reflexiva? Partimos de esta pregunta y retomamos allí la frase de Benjamin en relación con el potencial del cine para presentar las nociones de experiencia, percepción, *shock* y montaje. Intentamos crear una constelación a partir de esos conceptos, que nos sirvan para reflexionar sobre el cine, y en particular el film *Le livre d' image* para pensar más allá de los parámetros de una narración audiovisual clásica o tradicional. Intentamos mostrar que el montaje cinematográfico tiene potencial epistemológico y heurístico cuando puede alterar nuestra forma de percibir lo que audiovisionamos y cómo lo audiovisionamos. Michaud se pregunta si el cine puede ser una «forma de pensamiento»⁷³ y nosotros intentamos mostrar en dónde radicaría esa posibilidad, y cómo afecta en general a nuestra relación con el conocimiento.

El montaje nos resulta indispensable para pensar todo esto, ya que devela nuestra relación con el fragmento y con la ruina: ni la realidad ni nuestra percepción es lineal, tampoco la historia ni los discursos. La unidad y la homogeneidad no son más que espejismos. Si todo gira en torno a nuestra capacidad de captar la realidad, nos enfocamos en querer atrapar y condensar la realidad en un instante completo y definitivo. Pero ¿tenemos esa capacidad? Fragmento, montaje, maníaco álbum de recortes, disposición y composición, sin duda nociones con las que nos avocamos a una comprensión más profunda de nosotros mismos.

El cine puede anestesiar y encarnar la crisis de la experiencia en productos que lleven al espectador a la percepción distraída. Pero también, el ritmo y el impulso del montaje pueden mostrarnos que «[...] el cine es cuestión de ideas y pensamientos, que la construcción cinematográfica en sí es una operación del pensamiento y que las imágenes no solamente ponen de manifiesto las ideas, sino que las provocan»⁷⁴. Para esto, es imprescindible que se opere desde el desfondamiento y el *shock*,

⁷³ Michaud, *Aby Warburg...*, 35.

⁷⁴ Taccetta, *Historia...*, 143.

haciendo difícil una aprobación pasiva o permitir la contemplación. Debemos construir, transitar entre las imágenes para generar una experiencia del tiempo y también de la representación. El «no se entiende nada» de una película puede empujar a la acción del espectador, si es que este no quiere perderse por completo. Lo que comienza con un tránsito por momentos absurdo, pasando de imagen a imagen, algo perdido, algo confundido, tiene la posibilidad de hacer que el espectador construya su propio mapa, haciendo, en ese momento, estallar el mundo carcelario.

Ahora bien, hacer estallar el mundo carcelario implica oponerse a la experiencia anestesiada, evadir el *continuum* y quebrar lo homogéneo. Hacer del cine una experiencia no crononormativa es un acto político. El *continuum* es el tiempo del mundo carcelario, es el tiempo de los que dominan el mundo, y la disrupción de este mundo, es lo político y la palabra rigurosa del libro, como expuso Godard en su film. El cine también devino mundo carcelario porque en ciertas manos pudo convertirse en un espacio de anestesia y de percepción distraída. Pero esto no es más que una situación dentro de la tensión política que domina el mundo, que dice mucho más de la política que del cine en sí. Un contrapunto en esta batalla es hacer del cine y del montaje medios de politización, cada vez que se genere en el film el espacio de experiencia que sacuda al espectador y lo haga actuar.

60

Que el espectador sea orientado a lo anestesiado o a la acción son cuestiones que descansan en una decisión política porque mientras que a la anestesia solo le queda el recogimiento, ante lo anacrónico y lo fragmentario siempre debe surgir el diálogo y el consenso. Como mencionamos más arriba: el poder del montaje y el cine no depende tan solo del espectador, sino de la decisión del director o directora del film. En el encuentro de ambos es donde surge la película como una pieza tranquilizadora o el gesto artístico y provocador.

Finalmente, para asumir el fragmento, el «entre», lo incompleto y lo plural, debemos abandonar y salir por fuera de la aspiración moderna de totalidad, unidad y completitud. Debemos arriesgarnos a asumir el instante, donde no hay todo, pero tampoco nada; solo hay «entre», el espacio fugaz y escurridizo entre todo y nada. El instante es solo un

destello. Si queremos entender *Le livre d' image* desde esa totalidad, solamente vamos a dar vueltas en círculos y perecer. El estallido del mundo carcelario es eso: un estallido, un destello y un instante donde el tiempo y la representación que conocemos se ven completamente amenazadas y desintegradas. Pero luego nos resta trabajar desde las ruinas, en un tiempo de redención y reconfiguración.

Cómo citar este artículo:

Kruk, Milagros. «Experiencia, shock y montaje: ¿puede el cine despabilarnos? Una propuesta entre Walter Benjamin y Jean-Luc Godard». *Fuera de Campo* 8, n.º 2 (2024): 32-62.

Bibliografía

Báez Rubí, Linda. *Aby Warburg. El Atlas de las imágenes Mnemosine. Un viaje a las fuentes. Volumen II*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Baudelaire, Charles. *El Spleen de París* [edición electrónica]. Fondo de Cultura Económica, 2018.

Benjamin, Walter. *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.

Benjamin, Walter. *Obras, libro II, vol. I*. Madrid: Abada, 2007.

- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. España: Akal, 2004.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin: escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- García, Luis Ignacio. «La comunidad en montaje. G. Didi-Huberman y la política de las imágenes». *Aisthesis*, n.º 61 (2017): 93-117.
- García, Luis Ignacio. «Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n.º 2 (2010): 158-185.
- Harvey, David. *La condición posmoderna: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, 2017.
- 62** Romero, Pedro G. «Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman». *Minerva*, n.º 5 (2007): 11-22.
- Staroselsky, Tatiana. «Una flor imposible. Walter Benjamin y la experiencia en crisis». *Resistances. Journal of the Philosophy of History* 1, n.º 1 (2020): 9-22.
- Taccetta, Natalia. *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990.

Filmografía

- Godard, Jean-Luc. *Le livre d'ímage*. París: Casa Azul Films, 2018. Película.
- Tarkovsky, Andrei. *Solaris*. Moscú: Mosfilm, 1972. Película.