

JAIME PENA

El cine después de Auschwitz

REPRESENTACIONES DE LA AUSENCIA
EN EL CINE MODERNO
Y CONTEMPORÁNEO



Signo e Imagen

CÁTEDRA

Jaime Pena, *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 2020, 368 págs.

Frente al cine mainstream que lo fía todo al relato, cierta tendencia del cine contemporáneo de autor parece empeñada en conjugar de nuevo el viejo concepto de imagen-tiempo de Gilles Deleuze, donde la cadena causal que engarza los acontecimientos de la narración clásica se debilita en beneficio de la exposición de situaciones que apenas rinden en términos de acción dramática. Los hechos que vemos en pantalla no valen tanto por

lo que contribuyen al progreso de esa historia destinada a provocar emociones en la dramaturgia convencional, cuanto por su propio e insignificante discurrir de modo que, por eliminación, el (paso del) tiempo deviene en (el) acontecimiento fílmico. Cine lento, sustractivo, elíptico, contemplativo, observacional..., la crítica preocupada en elucidar esta excéntrica mutación del cine actual ha acuñado una prolija nomenclatura para distinguirla. Jaime Pena, reconocible voz de la crítica de cine en España (compareció mensualmente en *Cahiers du cinéma. España*, y ahora en *Caimán Cuadernos de Cine*) amén de jefe de programación del Centro Galego de Artes da Imaxe (CEGAI/Filmoteca de Galicia), se afana en arrojar luz sobre su intrincada genealogía en *El cine después de Auschwitz*.

Pena considera que la edición del festival Cannes de 2003, en la que junto a otros filmes del mismo sesgo elusivo coincidieron *The Brown Bunny* de Vincent Gallo, *Sbara* de Naomi Kawase, *Good Bye Dragon Inn* de Tsai Ming-lian, *Elephant* de Gus Vant Sant (que se alzó a la postre con la Palma de Oro y el premio al Mejor director) y *Uzak* de Nuri Bilge Ceylan (que recibió el Gran Premio del Jurado), supuso el momento de mayor visibilidad de este modelo fílmico a contrapelo de los estándares narrativos del cine mayoritario. No quedó ahí la cosa, toda vez que en esa misma edición también concurrió fuera de concurso *S-21, la máquina roja de matar*, áspero documental de Rithy Pahn sobre las atrocidades cometidas en Camboya por los jemereros rojos entre 1975 y 1977, donde se avizora un modelo estético («filmado en presente, ambientado en lugares históricos, dominado en ocasiones por la figura del *travelling*») que hace suya en el ámbito del documental la misma actitud refractaria respecto al canon imperante que el denominado (por Anthony Fiant) *cine sustractivo*. Pues bien, Pena arguye que sendos veneros artísticos comparten «un cierto paradigma de lo irrepresentable», lo que los convierte en manifestaciones del mismo fenómeno o avatar estético que hunde sus raíces en el cataclismo de la Segunda Guerra Mundial, más en concreto en lo que para muchos es su epítome: el exterminio de los judíos de Europa cometido por los nazis.

La idea de que buena parte del arte de la segunda mitad del siglo XX está marcada a fuego por los crematorios de la solución final no es nueva (la palma se la lleva el célebre *díctum* de Adorno —«Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie»—) y, en buena lógica, también ha sido formulada para el arte de las imágenes en movimiento («el cine moderno nació de las imágenes de los campos» y, por ende, hay «un cine después del exterminio, después de las imágenes de los campos» sentencia Antoine de Baecque). No se trata de la comprensible y pasajera conmoción provocada por las atroces fotografías y películas tomadas en crudo tras la liberación de los campos (toda una «epifanía negativa» en certeras palabras de Susan Sontag), sino de que el cine moderno que surge a pocos años vista reconfiguró a fondo el modelo clásico a partir en buena medida del desafío conceptual y estético que supuso la representación de ese acontecimiento extremo e inimaginable que tuvo lugar en las cámaras de gas. Esto se aprecia, según Pena, en la irradiación que ejercen dos películas seminales «surgidas de una ausencia»: *Shoah*, el totémico documental sobre el genocidio judío que Claude Lanzmann culminó en 1985 poniendo en liza una metodología filmica rigurosa no solo para hacer cuentas con ese insólito acontecimiento abominable por antonomasia, sino sobre todo para cubrir el vacío de la inexistencia de imágenes de archivo de las cámaras de gas; y *La aventura*, ficción premonitoria de 1960 en la que Michelangelo Antonioni hizo desaparecer a su protagonista a las primeras de cambio, de suerte que, sin abordar las matanzas de los campos de exterminio, encaró el desafío de «la representación de una ausencia, la desaparición de un cuerpo y, consecuentemente, el vaciado del relato». El libro de Jaime Pena desgrana pormenorizadamente la honda impronta que sendas películas han dejado en el cine moderno y contemporáneo hasta bien entrado el siglo XXI.

Entre los méritos de este ensayo se cuentan las sintéticas páginas que dedica a *Shoah*, filme decisivo y crucial del que pasa revista tanto a sus radicales opciones estéticas (renuncia al uso de las imágenes de archivo y la *voice over*, rodaje en presente e *in situ* en los lugares don-

de tuvieron lugar los acontecimientos, protagonismo de la palabra y la voz de los testigos supervivientes, etc.), cuanto a sus antecedentes (todas las películas sobre los campos que la precedieron son evaluadas en tanto que no pueden evitar dialogar con la acerada especificidad de la obra de Lanzmann), fuentes nutricias (si *Noche y niebla* —1956— de Alain Resnais aporta el «travelling sin tema» sobre el no-lugar de la ignominia, *Kapo* de Gillo Pontecorvo —1960— ofrece el contraejemplo o la solución no plausible) y expansiones filmicas (la *constelación Shoah*, formada por nada menos que otros cuatro largometrajes y un medimetraje realizados por Lanzmann a posteriori sobre el mismo asunto, corpus centrípeto y autoalusivo al que se une *Tsabal* —1994— su documental sobre el ejército israelí que conjuga la idea de la necesidad de autodefensa de los judíos), galería en la que no falta la glosa del encendido e ineludible enfrentamiento dialéctico que generó el filme en los círculos filosóficos y artísticos de Francia (Pena ausculto los argumentos en liza en esa suerte de «guerra de imágenes» en la que, amén de cineastas como el propio Lanzmann y Jean-Luc Godard, se fajaron pensadores como Gérard Wajcman, George Didi-Huberman o Jacques Rancière). Sobre esa base y su conocimiento del cine contemporáneo, Pena está en condiciones de detectar el rastro sinuoso de la obra de Lanzmann no solo en las películas posteriores que abordan la *shoah* y otros episodios genocidas tanto en formato documental (los trabajos de Wang Bing acerca de las purgas del maoísmo, de Rithy Panh sobre las cometidas contra los comunistas en la Indonesia de Suharto, de Jonathan Littell sobre las matanzas en Uganda, etc.) como en ficción (*La cuestión humana* —Nikolas Klotz, 2007— o *El hijo de Saul*, László Nemes, 2015), sino en ciertas prácticas cinematográficas que estilizan la fórmula de filmar en presente —con o sin *travellings* en el vacío— lugares emblemáticos para subrayar lo que ahí pasó (desde Chantal Akerman a James Benning, pasando por Richard Dindo, Patrick Keiller y otros, la muestra en este caso es más dispersa y discutible).

Si *Shoah* y su amplia estela filmica tiene su génesis en esa imagen ausente/inexistente de las cámaras de gas,

buena parte de la ficción moderna y contemporánea de autor gira en torno a la oquedad narrativa que provocó la desaparición del protagonista primero, y el eclipse de relato después. *La aventura* supone el momento inaugural de este seísmo estético (producida en el mismo año 1960, *Psicosis* de Alfred Hitchcock también padece la repentina pérdida de su protagonista, pero eso no se traduce, más bien al contrario, en la deflación y despojamiento narrativo que aqueja a la película y al cine de Antonioni), cuyas ondas expansivas Pena describe con perspicacia: no solo la apreciable en su filmografía (*El eclipse* —1962—, *Blow-Up* —1966—, *Zabriskie Point* —1970— y *El reportero* —1974— profundizan en los hallazgos de *La aventura*), sino en el la praxis fílmica de algunos de los puntales del cine moderno que hicieron santo y seña de los vacíos narrativos, los tiempos muertos y de la autoconsciente ausencia de clausura (Monte Hellman, Philippe Garrel, etc.), así como de la planificación larga con predominio del *travelling* (Miklos Jancso, Theo Angelopoulos, Andrei Tarkovski, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Marguerite Duras, Win Wenders). Este inventario de las influencias conocidas de primera hora, se completa con las múltiples radiaciones tardías de *La aventura*, nómina heteróclita donde la haya que contiene a lo más granado del cine posmoderno y contemporáneo (desde Tsai Ming-liang, Jia Zhan-ke o Naomi Kawase hasta Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Andrei Sokurov y Jim Jarmusch, pasando por Gus Van Sant, Lisandro Alonso, Albert Serra o Kelly Reichart) que ha sacrificado el sortilegio de la causalidad narrativa por una suerte de minimalismo del espacio-tiempo.

En 1959, diez años después de la tajante sentencia de Adorno sobre la imposibilidad de poesía después

de Auschwitz de la que es inconfesa variación, George Steiner publicó por vez primera «El milagro hueco» (luego aparecería reeditado en diversas compilaciones de sus artículos, caso de *Lenguaje y silencio* —1976— o *Un lector* —1983—), texto desabrido y polémico en el que además de señalar la corrosión que experimentó la lengua alemana en manos de los nazis («el nazismo encontró sus instrumentos en el seno del idioma alemán y, a su vez, infectó ese idioma de obscenidad política y jerga homicida»), denunció que el llamado milagro económico germano de la posguerra fue de la mano de un estad(i)o catanónico de la literatura alemana (el idioma que habían hablado y destruido los nazis ya no era el de Rilke, Goethe y Thomas Mann; aún servía para hacer ruido y para comunicarse, pero era un idioma muerto como el latín que no podía expresar emociones ni crear belleza). Aunque la eclosión de la prosa de Günter Grass y la abrasada poesía de Paul Celan, procedente directamente del agujero negro de la *shoah*, le llevaron más tarde a reconsiderar el diagnóstico, Steiner siempre se mantuvo firme en su idea de que tras el ruido y la furia del nacionalsocialismo el idioma alemán vegetó inerte al menos durante dos décadas. Como demuestra el incisivo ensayo de Jaime Pena, el trauma del cine después de Auschwitz no solo comenzó a remitir un poco antes (*Nuit et le Brouillard*, filme con el que Alain Renais «inventa una mirada apropiada» para aquel horror, data de 1956), sino que lo hizo a lo grande dando pie a una de las vetas más estimables que ha visto la luz en el llamado séptimo arte.

Imanol Zumalde
Universidad del País Vasco