


Fábio Martins





# **Yo, Tú, Hiroshima...** **(Un comentario acerca de la imposibilidad del testimonio)**

YAMILA VOLNOVICH

Professora da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires  
e do Instituto Universitario Nacional del Arte  
Mestre em Sociologia pela Universidad Nacional de General San Martín

**Resumo:** Este trabalho gira em torno de uma frase – “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” – e das imagens que ela atualiza para explorar a questão que atravessa o cinema desde o pós-guerra: que significa olhar? Entre ver e olhar, entre o acontecimento e a representação, entre o visível e o enunciável, a imagem documental acode para dar testemunho dessa brecha e remete ao problema da sua relação referencial com o mundo histórico. *Hiroshima...* é, sem dúvida, um acontecimento no qual o cinema encontra, apesar de toda carência, sua potência de sentido.

**Palavras-chave:** Imagem documental. Testemunho. Referência. Subjetivação. Política de arte.

**Abstract:** This paper deals with a sentence – “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” – and with the images it actualizes in order to explore the question that pervades the cinema since the postwar period: What is the meaning of watching? Between seeing and watching, between the event and the representation, between what can be seen and what can be enunciated, the documentary image comes forward to give evidence of that gap and points again to the problem of its referential relation with the historical world. *Hiroshima...* is, without doubt, an event in which cinema finds, despite its flaws, its power of meaning.

**Keywords:** Documentary image. Evidence. Reference. Subjectivation. Art politics.

**Résumé:** Cet article tourne autour d’une phrase – “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” – et des images qu’elle met à jour pour explorer la question qui traverse le cinéma depuis l’après-guerre: Qu’est-ce que ça veut dire, regarder? Entre voir et regarder, entre l’événement et la représentation, entre le visible et ce qui peut être énoncé, l’image documentaire vient pour témoigner de cet écart et nous renvoi au problème de son rapport référentiel avec le monde historique. *Hiroshima...* est, sans doute, un événement dans lequel le cinéma trouve, malgré ses fautes, sa puissance de sens.

**Mots-clés:** Image documentaire. Témoignage. Référence. Subjectivation. Politique de l’art.

## Introducción

De los múltiples temas importantes que gravitan en torno al célebre ensayo “*El obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”<sup>1</sup> el vínculo originario entre el cine y el capitalismo es quizás, uno de los menos explorados. Más allá de la controversia acerca del carácter conservador o revolucionario del nuevo arte de masas<sup>2</sup>, Benjamin reconoció que la capacidad técnica para producir y distribuir imágenes estaba directamente ligada a la existencia de la industria y a la producción en serie.

Su origen como un ‘arte industrial’ en el epicentro de la cultura moderna operó como un ámbito de confluencia de las fuerzas antagónicas que trazaron el mapa de la modernidad estética y política. Toda la cuestión de la especificidad del nuevo ‘arte de masas’ no hizo más que plantear incesantemente el problema de cómo el impacto de la masificación de la cultura, a través de la reproducción de objetos estéticos por medios tecnológicos cada vez más sofisticados, produjo una redefinición de las categorías del espacio y del tiempo, y con ello una transformación de los modelos de percepción que organizaban la experiencia.<sup>3</sup>

Sin embargo, más allá de esta primera certeza lo que Benjamin advirtió, con la transparencia que otorga el dolor, fue el acoplamiento preciso entre el dispositivo cinematográfico y el fascismo. Mientras Einsestein, Vertov, Gance o Murnau creían que el movimiento automático de la imagen podía producir una vibración que despertaría la conciencia adormecida de las masas e hiciera surgir de los ojos enrojecidos de los espectadores al Pueblo, Benjamin centraba su atención en la creciente estetización de la vida política y en el papel central que el nuevo arte estaba cumpliendo en este proceso. El pueblo fascista, devenido espectáculo de masas, hallaría en la guerra el escenario preciso que le ofrecería la posibilidad de vivir su propia destrucción como satisfacción artística. La guerra inminente – “*La obra de arte...*” se edita por primera vez en 1936 – no fue un accidente en el flujo de la historia; por el contrario, constituyó una necesidad de las condiciones económicas y políticas de la organización capitalista. “La guerra imperialista está determinada en sus rasgos atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo” (BENJAMIN, 1936: 21).

Así, la dialéctica entre proletarización y masificación

<sup>1</sup> BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Ed. Taurus, 1975.

<sup>2</sup> El ensayo de Benjamin actualiza, a su vez, la célebre polémica entre Adorno y Benjamin acerca de la función revolucionaria o conservadora del nuevo arte. Para desarrollar esta polémica, véase LUNN, E. *Marxismo y Modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986., ADORNO, T. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra e BURGUER, P. *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península, 1997.

<sup>3</sup> El fragmento del texto de Paul Valéry, *Pièces sur l'art, Paris 1934*, que abre el texto de Benjamin atestigua esta percepción: “En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas las Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte”. Véase también: LUKÁCS, G. “Reflexiones sobre

una estética del cine” Archivos de la Filmoteca N° 37. Febrero 2001, Valencia. (Publicado originalmente en Frankfurter Zeitung el 10 de septiembre de 1913).

encontrará en la guerra imperialista su síntesis macabra y en el cine, su representación más cabal.

A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruos, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares. Y si esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular. Esto es, que los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos. (BENJAMIN, 1936: 31)

Esto explica que cincuenta años después de Benjamin, Deleuze haya insistido en tres razones fundamentales del agotamiento del cine clásico, el cine de las vanguardias de los años 20. Por un lado, las condiciones económicas del cine como arte industrial que generó una producción excesiva de películas-mercancía; por el otro, las condiciones políticas de la primera mitad del siglo XX, que como anticipó Benjamin, develaron el vínculo estructural entre la dimensión estética de la imagen-movimiento y la estrategia política del fascismo. Retomando a Virilio dirá Deleuze: «No hubo desviación, enajenación de un arte de masas que la imagen-movimiento habría fundado inicialmente, sino que, al contrario, desde el comienzo la imagen-movimiento está ligada a la organización de la guerra, a la propaganda de Estado, al fascismo ordinario, histórica y esencialmente» (DELEUZE, 1985: 220).

Por último, hay una tercera razón que es a la vez condición de la crisis de la imagen-movimiento y posibilidad de un nuevo cine. Se trata del impacto que la fórmula Hitler-Hollywood tuvo en los modos de pensamiento: después de Auschwitz e Hiroshima, lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo y, en consecuencia, hay imposibilidad de pensar la relación entre movimiento e imagen que soportaba la acción dramática. Sin embargo, una nueva potencia de pensamiento surge de esta imposibilidad y hace de su “impoder”, su fuerza y su especificidad. “El pensamiento no puede pensar más que una cosa, ‘el hecho

de que no pensamos todavía” (DELEUZE, 1985: 224). En este contexto, el cine no sería ya el pensamiento del Todo, sino una fuerza disociadora. El Neorrealismo y la *Nouvelle Vague* son una respuesta a esta necesidad, crean un tipo de imagen que permite pensar el tiempo como el último gesto político de un hombre anonadado ante la memoria del presente en un mundo hecho escombros, sin coordenadas para la acción.<sup>4</sup> Como dice Schefer “la imagen cinematográfica, en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una suspensión de mundo, o afecta a lo visible con una turbiedad que, lejos de hacer visible el pensamiento como pretendía Einsestein, se dirige, al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión” (DELEUZE, 1985: 225).

Y lo que no se deja ver en la visión es la vida, el acontecimiento que no se puede apresar en las reglas de composición y en las operaciones geométricas de la perspectiva. La máquina de visión (la cámara) establece la diferencia entre ver – entendido como las operaciones biológicas del ojo – y mirar como el espacio en el que se recorta el sentido. Del mismo modo que la *zoe* se incluye en la vida política bajo la forma de su negación, el mundo se exhibe en la imagen como resto, como aquello que falta. La imagen representa el vínculo originario del hombre con el mundo, no por lo que muestra positivamente, sino por lo que en ella excede. Lo que se ve es producto de una sustracción, de una composición del mundo en la que se ve la ausencia. La imagen siempre está incompleta y ése es su aspecto constitutivo, no su falencia.

También el ensayo de Benjamin culmina con la esperanza, cifrada en el cine, de que la politización de la estética por el comunismo revertirá la creciente estatización de la política que desde el fascismo no ha cesado de caracterizar al Estado moderno. Sin embargo, no anticipa cuáles serán sus principios ni sus estrategias formales, sólo retoma la lógica dialéctica por la cual los productos que el capitalismo crea, entre ellos el cine, serán también los encargados de su disolución.<sup>5</sup> Y, quizás, no establece cuáles serán las formas del nuevo arte porque lo propio del arte revolucionario, tanto para Benjamin como para Deleuze, radica en crear una fuerza disociadora del presente como apertura del tiempo y no en su eficacia práctica.<sup>6</sup> La experiencia del arte como la experiencia de la revolución es siempre el porvenir, la apertura del tiempo, su necesidad como determinación del pasado, su posibilidad como reanudación permanente.

<sup>4</sup> La imagen-tiempo, según Deleuze, se compone de tres aspectos: la dislocación del todo a favor de un afuera que se inserta entre las imágenes (el corte irracional); la ruptura de la relación sujeto-objeto y su reemplazo por formas discursivas mixtas como el discurso indirecto libre; y las experiencias de extrañamiento del hombre con el mundo que hacen de todo personaje un vidente.

<sup>5</sup> Benjamin hace referencia a la famosa fórmula de Marx expuesta en el Manifiesto Comunista: “El progreso de la industria, del que la burguesía, incapaz de oponersele, es agente involuntario, sustituye el aislamiento de los obreros, resultante de la competencia, por su unión revolucionaria mediante la asociación. Así, el desarrollo de la gran industria socava bajo los pies de la burguesía las bases sobre las que ésta produce y se apropia lo producido. La burguesía produce, ante todo, sus propios sepultureros”. MARX, C. ENGELS, F. (1847) *Manifiesto del Partido Comunista*.

<sup>6</sup> Ya Benjamin había cuestionado la eficacia del proceso de politización del surrealismo. Durante este pasaje los artistas optaron por un mecanismo – la manifestación radical de la libertad de espíritu – que si bien funcionaba en el campo artístico, en la escena política se disuelve en la figura del escándalo “contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción”. La crítica de Benjamin es implacable: “Esto es lo típico de esta inteligencia francesa de izquierdas: su función positiva proviene por entero de un sentimiento de obligación, no respecto de la revolución, sino de la cultura heredada. Su ejecutoria colectiva se acerca, en lo que tiene de positiva, a la de los conservadores. (...) Lo característico de esta posición burguesa de izquierdas es el maridaje incurable de moral idealista con *práxis* política”. BENJAMIN, W. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I* (Trad. Esp. Jesús Aguirre) Madrid: Ed. Taurus, 1975. p. 53.



Las páginas que siguen retoman estas ideas con el propósito de poner en relación el pensamiento de Agamben con la teoría cinematográfica. Pretenden esbozar algunas líneas de fuga que muestren la convergencia entre la estructura lógica de exclusión/inclusión originaria de la comunidad y la paradoja de la representación en la imagen. ¿Cuál es la relación entre política y vida, si ésta se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de la exclusión? Se pregunta Agamben. Y entonces ¿Cuál es la relación entre la imagen y lo real, si éste se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de la exclusión? podría ser su traducción al problema de la referencia en la imagen. Esta paradoja constitutiva del dispositivo cinematográfico se expone con toda profundidad en el cine documental, fundamentalmente en el cine documental de posguerra. Fue justamente ante la experiencia de la vida devastada y del mundo en ruinas, ante esas imágenes tan reales, que los cineastas se enfrentaron a la incapacidad de la cámara para decir la verdad. El cine moderno comprendió que en el documental sólo se puede dar testimonio de la brecha insalvable entre ver y mirar.

Seguramente uno de los autores que mejor mostró esta relación imposible y necesaria entre el cine y los campos de exterminio fue Resnais en *Nuit et brouillard* (1955), pero también en *Hiroshima, 1959*. Esta película – “de ficción” – mostró hasta qué punto el cine es inseparable de Auschwitz e Hiroshima, pero también con qué potencia emerge de sus ruinas una nueva imagen y un nuevo cine de pensamiento. Con esta intención, que es en algún sentido un homenaje, me propongo recorrer “*Hiroshima...*”



## II. Hiroshima

Elle : Rien. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai. De même que dans l'amour.

La primera imagen de *Hiroshima* es la imagen de un encuentro: dos cuerpos entrelazados, abrazados, se acarician. El primerísimo primer plano torna imposible cualquier localización. Son sólo cuerpos, puro volumen y textura en un espacio abstracto. La imagen parece una escultura, la arenilla brillante que los cubre refuerza su dimensión táctil. En este encuentro sin lugar entre unos cuerpos sin rostro, dos voces anuncian el comienzo de un dialogo imposible: “*tú no has visto nada en Hiroshima*”, sentencia la voz masculina, “*yo lo he visto todo*”, replica la voz femenina. Sospechamos que en la cadencia de las frases se presagia una confrontación, no hay discusión ni diálogo posible porque entre ellos no hay una medida común.<sup>7</sup> Y sin embargo, el abrazo infinito de la carne vuelve aún más desgarradora la grieta entre la proximidad del encuentro amoroso y la distancia inconmensurable del pensamiento.<sup>8</sup>

Inmediatamente, las imágenes documentales muestran lo que la voz femenina describe. Vemos lo que ella dice ver: el hospital con sus pasillos y sus enfermos, el museo donde se exponen los monumentos del horror, las reconstrucciones del momento de la explosión “200.000 muertos en 9 segundos...” y ante cada descripción la voz masculina cuestiona la evidencia de la imagen que se expone ante nosotros: “*el hospital no existe en Hiroshima*”, “*¿qué museo en Hiroshima?*”, en definitiva la monótona letanía de una negación infinita – “*¡Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*”. Y de nuevo los cuerpos. La mano apretada sobre la carne. Y después otras manos, la mano de la sobreviviente de Hiroshima mutilada por los efectos de la radiación, la mano muerta del amante alemán.

No hay una medida común entre la memoria del japonés y la memoria de la francesa. Por ello, la coexistencia de enunciados contradictorios nos fuerza a pensar la paradoja de un tiempo no cronológico en que el pasado rebasa el punto del presente del personaje que lo evoca, para bifurcarse en una multiplicidad de recuerdos heterogéneos, imposibles entre sí.<sup>9</sup> Pero

<sup>7</sup> Badiou en una conferencia dictada en Buenos Aires sugiere que el cine es una situación filosófica en tanto crea una síntesis disyuntiva. “Una situación filosófica es la relación entre términos que, en general, no mantienen relación alguna. Una situación es un encuentro entre términos extraños”. BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: *Pensar el Cine I*, Buenos Aires: Manantial, 2004.

<sup>8</sup> Hacia el final del prólogo sobre un travelling larguísimo por las calles de la ciudad escuchamos a la voz femenina decir: “*Me encuentro contigo. Me acuerdo de ti. ¿Quién eres? Me matas. Me das placer. ¿Cómo saber que esta ciudad estaba hecha para el amor? ¿Cómo saber que tu cuerpo estaba hecho para el mío? Me gustas. Que acontecimiento: me gustas. Me matas. Me das placer. Tengo tiempo. Te lo ruego. Devórame. Defórmame hasta la fealdad. ¿Por qué no tú en esta ciudad y en esta noche tan parecida a las demás como para confundirla? Te lo ruego*”.

<sup>9</sup> Véase el análisis de Deleuze sobre Hiroshima en el capítulo 5. Puntas de presente y capas de pasado. Cuarto comentario de Bergson en: DELEUZE, G. *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.



<sup>10</sup> Para desarrollar la relación irreductible entre lo visible y lo enunciable, véase DELEUZE, G. *Foucault*, Buenos Aires: Paidós, 2005. pp 50-71.

también la *voz en off* establece relaciones de disonancia con la imagen, profundizando la disyunción entre la experiencia pura de los cuerpos y la distancia del lenguaje, entre lo visible y lo enunciable<sup>10</sup>, entre el documental y la ficción.

Por otro lado, estos antagonismos a nivel semántico se integran en un dispositivo de enunciación cinematográfica que se compone, o mejor dicho, se descompone, en varios registros.

Primero, la disyunción entre la voz y la imagen. Si bien la voz femenina relata lo que la cámara muestra, la copresencia entre ambos se realiza en el ámbito abstracto del montaje cinematográfico. La voz y el enunciado no comparten la misma situación discursiva, la voz corresponde a los cuerpos; el contenido del enunciado, a la imagen que se ofrece en el documental.

En segundo lugar, la presencia del documental, con su retórica informativa, provoca una disyunción en el interior mismo de la imagen entre el discurso de ficción y el documental. Por último, el mismo discurso documental se descompone en tres modalidades: el documental de creación que evidencia la presencia de la cámara produciendo una sensación de distancia por la utilización de la música y los sofisticados *travellings*, las imágenes de archivo insertas en la secuencia y las reconstrucciones que son ficción pero parecen documentales.

<sup>11</sup> Para Rancière la noción de *collage* adquiere un sentido estético-político amplio en tanto constituye una composición en la que confluyen lógicas heterogéneas. La estética se vincula con la política porque hace visible las categorías espacio/temporales que configuran material y simbólicamente las formas de la experiencia sensible, provocando una incertidumbre respecto de los dispositivos perceptivos del mundo ordinario. Ver: RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Llibres de recerca, 2005.

En este *collage*<sup>11</sup> asistimos al conflicto entre tres sujetos de discurso: la voz femenina que dice ver, la mirada de la cámara que muestra – y por lo tanto nos hace ver – lo que ella dice que ve, y la voz masculina que niega lo que resulta evidente.

Por mediación de la voz, la imagen se nos presenta a la vez como un sentido positivo y como su negación. No cabe duda, vemos el hospital, los rostros resignados de los enfermos nos devuelven la mirada, vemos la piel quemada, los ojos vaciados, “*cómo no verlo*”. Pero al mismo tiempo que la imagen se ofrece, la voz la niega, la clausura. Aquello que no se ve, sin embargo no se puede no ver.

Entonces, cabe preguntarse: cuál es el sentido de esa “nada” que se reitera bajo la forma de una negación, sin explicación, ni argumento, en su ascética y pura formulación lingüística. “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*”

Detengámonos un momento en el dispositivo discursivo de esta primera secuencia del film para ver cómo se construye la paradoja. Las voces actualizan el aspecto fónico y fisiológico del

lenguaje; reconocemos junto con los cuerpos una voz femenina y una voz masculina. Estas voces no corresponden a personajes con nombre propio, sólo remiten a un *yo* y un *tú* del discurso, a una situación comunicativa básica. Son figuras discursivas que actualizan el espacio translingüístico en el que tiene lugar la comunicación y el tiempo presente del acontecimiento. Pero esta puesta en imagen del acto del lenguaje en su singularidad choca con el contenido de los enunciados que estructuran este aparente diálogo. “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” constituye la estructura ascética de la negación pura, no de *esto* o de *aquello*, lo cual nos reenviaría al contenido de verdad de la proposición, sino una negación sin referente posible: *nada*. Desde el punto de vista del sentido, el enunciado es inobjetable; desde el punto de vista de su dimensión pragmática, es una contradicción. No se cuestiona el hecho de que ella haya visto el hospital o el museo sino lo que significa mirar.

Si ver remite a la capacidad sensible del ojo al captar las variaciones de la luz en la retina, mirar nos reenvía al interior de la lengua (en su doble aspecto sistemático y social). Así el film muestra la brecha entre la dimensión sensible del ojo que ve y el valor político del sujeto que mira. Expone el problema que atraviesa al cine moderno desde la posguerra y lo liga definitivamente a la reflexión política: ¿qué significa mirar?

*Hiroshima* es una película sobre la guerra porque es una película sobre el cine. Las múltiples disyunciones que componen el dispositivo de la enunciación adquieren la forma de un metalenguaje al evidenciar la paradoja originaria del discurso fílmico. La tensión entre, por un lado, las imágenes poéticas de los cuerpos entrelazados y la voz en off en primera persona y, por el otro, la crudeza de las imágenes de archivo, sintetizan el devenir del cine político. Durante la temprana posguerra, todos los esfuerzos del cine moderno contra el realismo hollywoodense se concentraron en hacer emerger la figura del autor como garante del sentido. Contra la deslumbrante ilusión de objetividad de la imagen cinematográfica – que parecía llevar a su máxima expresión la figura neutra del “se mira” correlato del impersonal “se habla” de la *lengua* – la imagen debía evidenciar su pertenencia a un punto de vista, a una posición de sujeto. Pero al hacerlo, sólo descubre que el punto de fuga garante del sentido se devela vacío y parece destinar al sujeto a una penumbra infranqueable.

Incluso la filosofía moderna, que había despojado de sus atributos antropológicos y psicológicos al sujeto trascendental, reduciéndolo al puro *yo hablo*, no había advertido por completo la transformación de la experiencia del lenguaje que todo ello implicaba, su deslizamiento sobre un plano asemántico, que ya no podía ser el de las proposiciones. Tomar verdaderamente en serio el enunciado *yo hablo* significa, de hecho, dejar de pensar en el lenguaje como comunicación de un sentido o de una verdad por parte de un sujeto que aparece como titular o responsable de ellos; significa más bien considerar el discurso en su puro tener lugar y considerar al sujeto como “la inexistencia en cuyo vacío prosigue sin tregua el difundirse indefinido del lenguaje” (FOUCAULT 3, p. 112)” (AGAMBEN, 1998: 147).

Agamben muestra cómo Benveniste, al introducir la subjetividad en el lenguaje a través del análisis de la enunciación, allana el camino para la desaparición del sujeto. Los pronombres personales que inscriben la dimensión existencial en el sistema de la *lengua* develan que el *yo* que soporta el acto de enunciación no es más que un lugar vacío. Entonces, “¿Cómo puede un sujeto dar cuenta de su propia desubjetivación?” (AGAMBEN, 1998: 149). ¿Cómo hallar en la plenitud de la imagen ese punto ciego que descubre un ojo insensato? ¿Qué miramos cuando vemos?



### **[no (poder ser)]; [no (poder no ser)]: el sujeto**

Existe un sujeto de discurso. Una posición de sujeto que en el mismo momento en que ejerce su poder soberano de palabra, en el mismo movimiento en que por mediación del “yo hablo” convierte una frase posible en un enunciado concreto, es alcanzado por el anonimato de una lengua *siempre ya ahí*. Ésta es la situación paradójica por la cual el pasaje de la lengua al discurso se produce como un acto de subjetivación que sólo puede llevarse a cabo a través de un proceso de desubjetivación. “*El sujeto de la*

enunciación está hecho íntegramente de discurso y por el discurso; pero, precisamente por esto, en el discurso, no puede decir nada, no puede hablar”.<sup>12</sup> (AGAMBEN, 1998: 123).

<sup>12</sup> En cursivas en el texto original.

Por ello, ni el sujeto existe con anterioridad al acto de discurso, ni los objetos, a las palabras que los nombran. De allí el interés de Foucault por los enunciados como unidad mínima del método arqueológico. La tarea de la arqueología radica en intentar detectar mediante el estudio de los discursos efectivamente dichos las reglas o los “sistemas de exclusión”<sup>13</sup> que hicieron posible estos enunciados y no otros y, por lo tanto, hicieron posible un campo referencial específico y un tipo determinado de sujeto.

<sup>13</sup> Véase, FOUCAULT, M. *El orden del discurso*, Ed. Tousquets, 2004.

La distancia entre las condiciones de posibilidad y las condiciones de existencia de los enunciados quedará franqueada por un método que intentará despojarse tanto de la formalización como de la interpretación, en favor de “una inscripción de lo que se dice como positividad del *dictum*”.<sup>14</sup> Pero este nivel enunciativo, este “zócalo” del lenguaje más allá de la lógica y la lingüística, es un objeto difícil de hallar, “no se ofrece a la percepción, como portador manifiesto de sus límites y de sus caracteres. (...) Quizás es ese ‘demasiado conocido’ que se esquivo sin cesar; quizás es como esas transparencias familiares que por no ocultar nada en su espesor, se dan en toda claridad. El nivel enunciativo se esboza en su misma proximidad.” (FOUCAULT, 1969: 187).

<sup>14</sup> Véase, DELEUZE, G. *Foucault*, Buenos Aires: Paidós, 1987. p. 42.

Lejos de toda pasión hermenéutica, lo no-dicho en lo dicho es a la vez no visible inmediatamente y no oculto. No es un exceso ni un sustrato, está allí como “el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra”. (AGAMBEN, 1998: 150).

Por ello, según Foucault, el arqueólogo debe construir la serie de las multiplicidades, establecer el *archivo* como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares.” (FOUCAULT, 1969: 219). Estas condiciones de posibilidad no se asemejan a la condición de validez de los juicios o las proposiciones, no constituyen un *a priori* lógico, sino un *a priori histórico*. Histórico, porque el conjunto de reglas de estabilidad, de dispersión y de transformación que caracteriza una práctica discursiva es inmanente a los enunciados, a la manera en que éstos se ligan, se modifican, establecen jerarquías y generan rupturas. “El *a priori* de las positividades no es solamente el sistema de una dispersión temporal; él

mismo es un conjunto transformable”. (FOUCAULT, 1969: 217). El archivo, sería entonces, *el sistema general de formación y transformación de los enunciados*. (FOUCAULT, 1969: 221). Un sistema histórico entre la a-historicidad de la *lengua* y la pura contingencia de los actos de habla. Entre la lengua como posibilidad de decir y la positividad de lo ya dicho se ubica el *archivo*, en el margen del lenguaje.

Ahora bien, si el *archivo* nos permite trazar el mapa de las condiciones de posibilidad de los enunciados mediante el análisis arqueológico de los discursos efectivos, Agamben nos invita a introducirnos en el interior de la *lengua* para pensar desde allí la figura del *testimonio*. Dar testimonio “significa inscribir en la posibilidad una cesura que la divide en una posibilidad y una imposibilidad, en una potencia y una impotencia, y situar a un sujeto en tal cesura” (AGAMBEN, 1998: 152). El *testimonio* y el *testigo* vuelven a inscribir la cuestión del sujeto en la lengua, no ya como un espacio soberano de sentido, sino como el acto por el cual alguien habla, y al hacerlo da testimonio de que esa posibilidad emerge sobre el fondo de una imposibilidad.

Si en la relación entre lo dicho y su tener lugar, el sujeto del enunciado podía, en rigor, ponerse entre paréntesis, porque en cualquier caso se había producido ya la toma de palabra, la relación entre la lengua y su existencia, entre la *lengua* y el archivo, exige una subjetividad que atestigua, en la posibilidad misma de hablar, una imposibilidad de palabra”. (AGAMBEN, 1998: 153).

El “yo” del enunciado actualiza con su toma de palabra la presencia *siempre ya ahí* del lenguaje y se reconoce atrapado en la paradoja de una identidad vacía. Por el contrario, el testimonio solo puede tener lugar como un proceso de subjetivación. El testigo habla por aquellos que no pueden hablar, habla pero podría no hacerlo, el acto de palabra se revela entonces como una pura *contingencia*. En este sentido, el lenguaje es un acontecimiento “una cesura entre un poder ser y un poder no ser.” (AGAMBEN, 1998: 153). Si la contingencia es la modalidad en que una potencia de sujeto se hace efectiva y realiza una posibilidad de hablar, entonces *potencia* y *posibilidad* son los operadores de la subjetividad; pero *necesidad* e *imposibilidad* son los operadores de la desubjetivación, “de la destrucción y de la remoción del sujeto”. (AGAMBEN, 1998: 154).

Hiroshima es, desde esta perspectiva, el acto que aniquila a la

vez la vida biológica y la posibilidad de palabra “qué se puede decir después de Hiroshima”, cómo hablar... *Hiroshima* es la puesta en escena del campo de fuerzas que atraviesa al sujeto entre [no (poder ser)] y [no (poder no ser)]. Pero el film también muestra cómo la destrucción de las categorías que constituían el mundo (*nuestro* mundo), en tanto configuración de lo posible, corrompe los modelos a través de los cuales nos lo representamos. De este modo, lo que se filma es la brecha entre la muda experiencia y el sentido. El documental da testimonio de la fisura que resguarda lo inimaginable, lo indecible, lo inexpresable, lo invisible como fundamento de la imagen. Se da testimonio de la necesidad de mostrar Hiroshima y, a la vez, de la imposibilidad de mostrarlo.

Y, sin embargo, ante la condición de imposibilidad como fundamento de la mirada “tú no has visto nada en Hiroshima”, la voz femenina reanuda una potencia de mirada:

he visto pasearse a la gente, la gente se pasea, pensativa, a través de las fotografías, las reconstituciones, *a falta de otra cosa*, las fotografías, las reconstituciones, *a falta de otra cosa*, las explicaciones, *a falta de otra cosa*.

¿Qué es esa otra cosa que falta, qué es aquello que está no estando, que se ve en la imagen como la *cosa* que falta?

El museo, el hospital, las reconstrucciones, son los modos de la memoria, constituyen los enunciados que componen el archivo de lo decible, de lo que es necesario decir, de lo que debe ser mostrado revelando también el sistema de las condiciones de enunciación como a priori histórico de los discursos. Pero la negación que socava cada enunciado, la cosa que falta en cada imagen, da testimonio de que lo *real* es siempre un exceso, aquello que se escapa en los límites del cuadro, aquello que disloca la identidad entre mundo y representación, la *cosa* que falta.

Como le sucede a los testimonios de los sobrevivientes de Auschwitz que analiza Agamben, Resnais, el sujeto de este discurso fílmico, se enfrenta a la paradoja de no poder no mostrar el horror de Hiroshima y a la certeza de su imposibilidad. Por ello, este film, además de ser una película sobre la bomba o sobre la guerra, es también un testimonio sobre la imposibilidad y la necesidad del cine, sobre la imposibilidad y la necesidad del documental... después de Auschwitz e Hiroshima.

El testigo testimonia de ordinario en favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso, el testimonio



vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. (AGAMBEN, 1998: 34).

En el cine documental se presenta la aporía del conocimiento histórico: la brecha entre el acontecimiento y la representación. Entre los hechos y la verdad, esa distancia infranqueable que el lenguaje intenta suturar creando sentido. El documental reenvía a la relación referencial con el mundo histórico, pero sólo para hacer visible la distancia insondable que se establece entre el discurso y el mundo, un hiato.

Cuando se plantea la inadecuación o la falta de objetividad de la imagen respecto de la verdad como una objeción, se deja de lado la idea de que esa falta, ese excederse de lo real, es justamente la dimensión trágica de cualquier simbolización-representación.

Después de Hiroshima, lo que está en juego no es la verdad o falsedad del contenido de la imagen, ni del enunciado, sino que significa mirar. No se trata entonces, de precisar cada detalle, de verlo todo, de clasificarlo todo, de explicarlo todo, sino de enfrentarse a la incompletud, a la imposibilidad de ver como única verdad.

Que en el fondo de lo humano no haya otra cosa que una imposibilidad de ver: tal es la Gorgona cuya visión ha transformado al hombre en no-hombre. Pero que sea precisamente esta no humana imposibilidad de ver lo que invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse; esto y no otra cosa es el testimonio”. (AGAMBEN, 1998: 55).

Quizás sea hoy en el cine, pero sobre todo en el cine documental, en el límite impreciso en que se inscribe la retórica de la imagen testimonial, donde haya que buscar la posibilidad de una nueva política del arte con la que soñaba Benjamin en los tiempos tenebrosos del régimen nazi. Lo que el cine documental de la posguerra puso de manifiesto fue la necesidad de crear un nuevo modo de relato que cuestione tanto la ficción como la realidad. La utilización de las imágenes documentales por parte de los aliados y de los nazis había demostrado que la verdad es siempre la de los amos y los poderosos, “que no hay documento de cultura que

no sea, a su vez, un documento de barbarie” (BENJAMIN, 1940: Tesis VII). El cine se erige en escenario privilegiado de ese saber. Porque esta signado por la explotación y el dolor, puede a su vez producir una fisura en el pasado y exponer la imposibilidad de adecuarse a una verdad preexistente. El cine político moderno se funda en esa contradicción, no se construye sobre la posibilidad de una revolución sino sobre la paradoja de la imposibilidad y la necesidad. Poner en trance, desquiciar la realidad, hendir el presente con la memoria para imaginar el futuro, tal vez sea el destino político del cine, al menos por ahora.

### Referências

- AGAMBEN, G. *Homo Sacer I: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: *Pensar el Cine I*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Piedras, 2007.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- FOUCAULT, M. *El orden del discurso*. Barcelona: Tousquets, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La arqueología del saber*. México: siglo XXI, 1970.
- RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Llibres de recerca, 2005.

*Data do recebimento:*  
10 de janeiro de 2011

*Data da aceitação:*  
26 de maio de 2011