

Editorial: El testigo del cine

Carlos E. F. Gutiérrez; Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires

¿Qué ha visto el testigo? Tanto la pregunta como su respuesta pueden parecer obvias: *el testigo ha visto lo que ha sucedido*. Presenció un suceso y ha visto con sus propios ojos lo que ahora está en condiciones de relatarnos. El interrogante adquiere no obstante complejidad en los términos en que Primo Levi presenta el problema. Sobreviviente de Auschwitz y escritor de tres obras insoslayables para entender buen parte del funcionamiento de los campos de exterminio, no dudaríamos en ubicarlo como uno de los grandes testigos de ese espanto. Sin embargo, él afirma no ser el verdadero testigo sino que sugiere buscar al testigo entre “aquellos que han visto a la Gorgona”. Se refiere a los que, al borde de la muerte por inanición, se encontraban sin reacción alguna, sin voluntad y despojados de toda respuesta frente a lo que los rodeaba. Estos seres, semejantes a un autómata, eran conocidos en la jerga del campo como *musulmanes*. Del modo más crudo, Levi ha definido al testigo como aquel que ha visto, pero que ha visto algo que no se ofrece a los sentidos. El que ha visto a la Gorgona asiste a una visión de sí mismo en un universo cerrado al mundo y que prelude su final.

Giorgio Agamben, en su investigación acerca del testigo, se detiene lúcidamente en la paradoja que supone lo que Primo Levi sostiene: el auténtico testigo no puede testimoniar y el testimonio emana de aquel que dice no ser el verdadero testigo. A partir de esta *división*, Agamben señala a Primo Levi como el testigo perfecto porque es aquel que da testimonio sobre la imposibilidad de testimoniar.

Se ha dicho que el cine es un testigo de su tiempo. En este contexto, la expresión resulta insuficiente. Porque cuando se trata de retratar el horror, es la mirada misma la que se ve interpelada. La fórmula *el testigo del cine*, en su incomodidad semántica, pretende dar cuenta de esa violencia estructural. No es ya “el cine como testigo” sino ahora el espectador, que mira al que vio, a través del testimonio que se le ofrece proyectado en la pantalla. Y es también el realizador, devenido testigo indirecto de su propia obra, que ahora le retorna en forma invertida, multiplicada de manera diferente en cada espejo en el que se mira.

* cgutierrez@psi.uba.ar / jjmf@psi.uba.ar

El banner que identifica a este número de Aesthethika nos abisma a esta complejidad. Se trata de un detalle de la ilustración realizada por Antonio Pezzino en 1959 para la serie de filmes de Alain Resnais proyectada hacia abril de ese año en el Cine Club del Uruguay. Entre ellos, el *Guernica*, conmovedor cortometraje en el que Resnais retrata el bombardeo alemán a la ciudad vasca, a través de la mirada con la que la pintó Pablo Picasso. Pezzino ilustra a Resnais, quien a su vez filma a Picasso, convocado a dar testimonio sobre el horror de Guernica.

La de Antonio Pezzino es la historia de quien, no habiendo visto la película, debe sin embargo, retratarla, valiéndose para ello de críticas fragmentarias, algunos fotogramas, pero sobre todo de las imágenes que asaltan su imaginación. En suma, a través de una mirada que no termina de ser suya. La creación que plasma directamente sobre la plancha de zinc nos muestra un ojo que nos mira. Ese único ojo no está en el film de Resnais, y a la vez sí está allí. Porque en esta curiosa perspectiva, Pezzino encarna otra versión del testigo del cine.

En esa misma línea, los comentarios de películas que integran este número han sido seleccionados a partir de su peculiar función testimonial. Se trata de tres escenarios clásicos de genocidios que tuvieron lugar durante el siglo XX.

El primero, el del genocidio armenio, tal como aparece retratado en el film “Ararat” (Egoyan, 2002), que imprime un nuevo giro al tema de “la película dentro de la película”, como lo expresan claramente los textos de Eduardo Laso y Carlos Gutiérrez. El texto de Laso fue escrito cinco años atrás para el primer congreso de Ética y Cine (UBA, 2005) y presenta el problema en estos términos: *Atom Egoyan, el director, sabe que un genocidio es éticamente infilmable. La solución que encontró es exponer el artificio mismo de tratar de filmarlo, y al hacerlo mostrar dicha imposibilidad. Ararat es por lo tanto un film que cuenta la filmación de un film llamado Ararat en el que se intenta narrar el genocidio armenio. (...) Egoyan logra de este modo la paradoja de que exponiendo el artificio mismo de una filmación se pueda obtener un efecto de transmisión, que no hubiese logrado de proponerse contar la historia en tono épico o realista.* El texto de Carlos Gutiérrez, escrito especialmente para este número de Aesthethika, retoma el tema y da cuenta de la potencia que adquiere ese recurso estético y de pensamiento.

El segundo escenario es el terrorismo de Estado argentino, que en rigor debería ser fechado entre 1974 y 1983, comenzando con la creación de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) y finalizando con los ecos de la derrota de Malvinas. Se han filmado ya dos centenares de películas sobre el tema, incluyendo los únicos filmes argentinos que merecieron un Oscar de la Academia: “La historia oficial” (Puenzo, 1985) y “El secreto de sus ojos” (Campanella, 2009). Por fidelidad al cine en su condición de testigo, preferimos (re)tomar aquí dos películas realizadas por cineastas jóvenes, que son, además, con todo el peso que la palabra supone, hijos de

desaparecidos. Ambas nos llegan a través de textos ya publicados y revisados por sus autores para esta edición. La primera, “Los rubios” (Albertina Carri, 2003), a través del comentario de Armando Kletnicki; la segunda, Historias Cotidianas (h), (Andrés Habbeger, 2001), a través de la pluma de Eduardo Laso.¹

Finalmente, el tercer escenario es el exterminio nazi. En este caso hemos optado por un método diferente: hemos tomado dos clásicos del cine, pero presentados a través de un contrapunto de miradas. Distintos testigos del cine, que nos ofrecen perspectivas diversas para la narración de un mismo hecho. El primero, “La vida es bella”, (Benigni, 1999) de cuyo primer premio en Cannes se han cumplido ya diez años y que abrió en su momento una polémica nunca saldada. Testimonio de ello son los textos de Carlos Gutiérrez, Débora Nakache y Laurent Meyer, dos de los cuales fueron escritos una década atrás pero nunca vieron la luz. El segundo, “Sophie’s Choice”, (Alan Pakula, 1982) presenta en toda su brutalidad la decisión imposible a que se ve sometida una mujer, y nos llega a través de las miradas de Alejandro Ariel y Oscar D’Amore.

Last but not least, es imprescindible aclarar que la elección del tema *Genocidios* es doblemente deliberada. En primer lugar, porque la aparición de este número de *Aesthethika* es contemporánea de los juicios a militares genocidas que están teniendo lugar en este momento de Argentina, posibilitados por la derogación de las leyes de la impunidad. El 14 de junio de 2005, en un fallo histórico, la Corte Suprema de Justicia, declaró inconstitucionales las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, abriendo un proceso jurídico, social y subjetivo que no cesa. Como lo sugerimos en la introducción al artículo de Alejandro Ariel: (...) *los “tres tiempos de la exculpación”, ordenados cronológicamente se llamarían Punto Final, Obediencia Debida, Indulto. Pero que en tanto tiempos lógicos deberían escribirse en forma inversa, ya que toda la serie estaba ya anticipada en el horizonte de la exculpación y la impunidad.*

Al declararse la inconstitucionalidad de las leyes se pone en cuestión, retroactivamente, su efecto. Aparecen así una serie de manifestaciones de la cultura² que dan cuenta, en acto, del *après coup* que supone la tramitación, colectiva del horror. Quizás en la primera línea de estos efectos deba ubicarse la posibilidad para los testigos de incluir su palabra en el campo de lo público, en un escenario en el que esa palabra toma el valor de la acusación –en el terreno de la ley–, a los responsables del horror.

¹ Eduardo Laso integra con este texto un cuarteto de escritos ineludibles sobre el tema del genocidio leído a través del cine. A los comentarios sobre Ararat e Historias cotidianas (en el presente número), deberíamos agregar el artículo sobre Alain Badiou y Slavoj Žižek en torno al film Cabaret (*Aesthethika*, Vol.3 Nro.1) y el comentario sobre la limpieza étnica en los Balcanes, a propósito del film Antes de la lluvia (*Aesthethika*, Vol. 5 Nro. 2).

² Habría que incluir aquí el proyecto Baldosas por la memoria y la justicia, los murales barriales, los muchos filmes realizados por estudiantes secundarios en los certámenes de “Hacelo Corto”, las decenas de funciones a sala llena de la obra Potestad, de Eduardo Pavlovsky, el éxito de la telenovela Montecristo, el fenómeno de Teatro x la Identidad –por nombrar sólo a algunos “testigos” del horror así resignificado.

Por otra parte y paralelamente, *Aesthethika* ingresa en su sexto año de vida y desde 2010 integra las publicaciones del Departamento de Ética, Política y Tecnología dentro del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Psicología, UBA. Habiendo nacido en el seno de una cátedra de Ética y Derechos Humanos nos pareció adecuado dedicar un número completo a estos valiosos textos, promoviendo así una reflexión que distingue a la universidad pública.