

## **Sobre experiencia, información e historia. Algunas anotaciones para contribuir a una organización alternativa de las imágenes<sup>1</sup>**

*A propósito de algunos trabajos de Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker*

### **Walter Benjamin / Narración de la experiencia**

El arte de narrar estuvo basado en la experiencia y su desaparición se explica por el desarrollo de las formas industrializadas de comunicación asociadas al dominio de la burguesía; un tránsito que ha ocasionado la sustitución progresiva de la experiencia por la información. Como es sabido, el esqueleto de esta hipótesis fue desarrollado por Walter Benjamin en ese hermoso escrito sobre la figura de «el narrador», pero es pocos años más tarde, en un pasaje de su ensayo a propósito de Baudelaire, cuando adquiere la forma específica de una crítica. Cito a Benjamin: «Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones, como parte de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. *Pero su objetivo es excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector.* [...] La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende asimismo del hecho de que la información no entra en la tradición. [...] En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la *sensación* se refleja la atrofia progresiva de la experiencia».<sup>2</sup> Esta crítica de Benjamin será tratada aquí como el punto de partida para una suerte de programa. En una época donde se ha alcanzado el grado máximo de identificación entre la Historia, la información y la imagen, en la era de la extrema reificación de la Historia y de la colonización de las imágenes, ¿cuáles son, por consiguiente, las posibilidades de transmisión y de reorganización de la experiencia *a través* de las imágenes? Se trata de un problema que Andreas Huyssen ha desarrollado en otro contexto de la siguiente forma: *¿Qué puede hacer el narrador desde el momento en que la realidad elude la representación y las representaciones de la realidad son en gran medida no más que simulacros?*<sup>3</sup> ¿Cómo puede el autor, la autora construir la relación texto/lector(a) en la era de la atrofia de la experiencia?

Si para Benjamin la extensión de la información supone la anulación de la experiencia, la identificación creciente entre Historia e información a la que hemos venido asistiendo en el

---

<sup>1</sup> Elaborado a partir de las notas que sirvieron para una conferencia que giraba en torno a fragmentos de obras de Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker, pronunciada en los *Coloquios contemporáneos sobre crítica cultural y creación artística*, organizados por José Miguel G. Cortés en Valencia, 1998. Se trataba a su vez de una síntesis de las ideas discutidas en el seminario *Entre sueños: discurso narrativo audiovisual y representación histórica* —alrededor de Kluge, Godard, Marker, Peter Forgacs, Basilio Martín Patino y otros—, impartido en el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAC) y la Escola de Imaxe e Son de La Coruña en julio de 1996.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov» y «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

<sup>3</sup> Andreas Huyssen, «Alexander Kluge. An Analytic Storyteller in the Course of Time», en Stuart Liebman (ed.), *Alexander Kluge. Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, October, núm. 46, otoño de 1988.

desarrollo de las sociedades industriales —con su corolario: la eliminación progresiva de la experiencia histórica— no sería sino una profundización de la alienación moderna. Existe por tanto a mi juicio una encrucijada constituida por el trío Experiencia / Información (imagen) / Historia que es de una gran relevancia política para las prácticas audiovisuales en las condiciones históricas de las sociedades del presente. He pensado plantear esta presentación más bien como introducción a un programa, y operar apoyándome en ejemplos de prácticas audiovisuales concretas que, sin embargo, no serán tratadas como meras ilustraciones, ni el programa, a la inversa, se circunscribe por completo a ellas.

### **Alexander Kluge / Experiencia, cine, televisión**

Nombre fundamental en la emergencia y el desarrollo del llamado Joven Cine Alemán a partir del Manifiesto de Oberhausen en 1962, Alexander Kluge abandonó hace más de diez años la práctica fílmica para coordinar una serie de programas semanales en la cadena de televisión comercial generalista RTL+, que emite en lengua alemana desde Luxemburgo. *Reichkanzler Pop* (1995), el programa cuyo arranque hemos visionado al comienzo de esta charla —basado en una escena *inescénficable* de la obra teatral *Germania. Muerte en Berlín* escrita por el dramaturgo alemán Heiner Müller<sup>4</sup>—, finaliza con una secuencia construida a partir de filmaciones de archivo que documentan el histórico acto de masas presidido por Goebbels el 18 de febrero de 1943 en el Palacio de los Deportes de Berlín, durante el cual «el pueblo alemán», representado por una audiencia enfervorecida, fue persuadido de la necesidad de morir por el Führer y de llegar a la *guerra total*. Este acto de histeria de masas es subvertido por Kluge bajo el ritmo hipnótico de la música electrónica de baile, en una proyección conceptual que sigue el hilo de la Escuela de Frankfurt (no olvidemos que Kluge fue discípulo de Adorno y Horkheimer): la cultura de masas consumista como moderno dispositivo de control ideológico, la industria de la cultura y de los medios de comunicación masivos como aparato de explotación y dominación totalitaria. La televisión, por lo tanto, como nuevo espacio de reproducción de la cultura de la dominación: control personalizado, explotación directa del dominio privado en la vida cotidiana fragmentada, como profundización de la lógica de las manifestaciones colectivas de masas tal y como ésta se expresaba en la materialidad de los viejos espacios públicos.

Continúo de la mano del celebrado análisis de Fredric Jameson sobre la condición postmoderna. *Si la crisis de la historicidad hace que el sujeto haya perdido su capacidad de organizar su pasado y su futuro bajo la forma de una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que «cúmulos de fragmentos» y una práctica azarosa de lo*

---

<sup>4</sup> Heiner Müller, *Germania. Muerte en Berlín*, edición a cargo de Jorge Riechmann, Hondarribia, Hiru, 1996.

*heterogéneo, fragmentario y aleatorio*.<sup>5</sup> Las diferencias y discontinuidades de los elementos utilizados por Kluge para construir su narrativa, lejos de ser homogeneizadas, se enfatizan. Y la heterogeneidad de los elementos nos mantiene en todo momento conscientes asimismo del carácter de constructo de aquello que miramos, *desnaturaliza las imágenes* al tiempo que niega el ilusionismo de la pretendida naturaleza lineal, homogénea y coherente de la Historia reificada.

## **Memoria / El fin de la Historia**

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

## **Jean-Luc Godard / Historia(s) del cine**

Serge Daney «toma el ejemplo de la Guerra del Golfo y de los estudiantes de cine que la descubren en la televisión [para recordarnos que] *la ausencia de contracampo en la visión propuesta del conflicto es, para Godard, una ausencia de pensamiento a propósito del asunto, es decir, una ausencia de reflexión militante*. Es preciso, pues, recordar [...] que *el cine ha regalado a nuestro siglo instrumentos para pensar, llamados montaje, primer plano o campo-contracampo*».<sup>6</sup>

Godard parece haberse propuesto muchas cosas mediante el desarrollo de *Histoire(s) du Cinéma* (1988-...), esa obra que no llamaré «maestra», pero sí diré *fundamental*. Una de las más evidentes, como demuestra el pasaje que acabamos de citar: hablar de la Historia a través de la Historia del Cine. Se trataría, en definitiva, por continuar ahora en la estela de Hayden White, de la necesidad de articular *nuevas formas de narrativa histórica que pongan en cuestión el contenido de los mitos válidos de las formaciones culturales del capitalismo avanzado*, con el fin

---

<sup>5</sup> Fredric Jameson, *Teoría de la Postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

<sup>6</sup> Jean-Louis Leurat y Suzanne Liandrat-Guigues, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, 1994.

de evitar su control por parte de los grupos sociales dominantes.<sup>7</sup> Los instrumentos para pensar que el cine ha regalado a nuestro siglo, habrían de ser puestos al servicio de una organización alternativa de las imágenes y de los sonidos que significa, al mismo tiempo, un proyecto político: insistir en la posibilidad de una organización alternativa de la memoria y de la experiencia colectivas.

### Chris Marker / Inmemoria

Editando con un modesto ordenador en su propia casa, grabadas sus imágenes con una cámara de vídeo doméstico, echando mano de su archivo de viejas filmaciones propias y ajenas, y, sobre todo, a partir de la experiencia de sus innumerables viajes, Chris Marker ha conseguido con *Level 5* (1996) un hermoso filme terminal, una de las últimas formas de cine a mi entender hoy posibles. En esta película, su protagonista, Laura, acomete la reconstrucción del trabajo que su amado dejó inacabado al morir, un CD-Rom acerca de la historia de Okinawa, isla del Pacífico donde aconteció una estremecedora tragedia prácticamente olvidada en el Japón contemporáneo: durante la II Guerra Mundial, miles de familias japonesas fueron inducidas al suicidio colectivo ante la proximidad de las tropas estadounidenses. Una de la problemáticas que plantea a mi juicio *Level 5* es cómo representar un acontecimiento olvidado y del cual no existen registros visuales. *Cómo representar la amnesia colectiva, cuando las imágenes se han convertido en el presente en una forma de olvido.*<sup>8</sup>

•

El propósito de esta intervención ya lo he mencionado al comienzo: la hipótesis que quiero proponer plantea la existencia de una encrucijada constituida por la tríada Experiencia / Información (imagen) / Historia, y concluyo ahora sugiriendo que algunas de las prácticas artísticas de resistencia para mí más relevantes en el presente se sitúan en ella.

---

<sup>7</sup> Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992. Véase también Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, "Rethinking Film History. History as Narration", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *La enseñanza de la Historia del Cine*, actas del seminario, Valencia, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1996.

<sup>8</sup> Véase Marcelo Expósito, «Retornar de la Historia. Apostillas a mi diario de navegación a través de *Immemory* de Chris Marker», en *Kalías*, nº 17/18, Valencia, IVAM, semestre II 1997. [Incorporado, en castellano, a un escrito más extenso: «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e *Immemory*», en Nuria Enguita, Marcelo Expósito y Esther Regueira (eds.), *Chris Marker. Retorno a la inmemoria del cineasta*, Barcelona/Valencia, Fundació Tàpies/Ediciones de la Mirada, 2000.]

Experiencia fue un término importante para Alexander Kluge en su pensamiento político, con una intensidad manifiesta durante los años setenta.<sup>9</sup> La experiencia no es sino la materia constitutiva de la autonomía de los sujetos y la condición de posibilidad para el establecimiento de vínculos sociales en las sociedades libres. Pero la experiencia en Kluge no puede ser restituida sin atender a la realidad de un sistema de mediaciones cada vez más complejo en el desarrollo de las sociedades industriales, por un lado, y sin una lucha colectiva por la transmisión de la memoria —a través de las narraciones y de las historias—.

La reflexión sobre la naturaleza y la función de las imágenes en Jean-Luc Godard ha llevado a la consciencia de que la imagen-representación cinematográfica ha devenido imagen-simulacro televisiva, y en ese tránsito se han perdido instrumentos fundamentales para el pensamiento como son el montaje, el campo-contracampo y un cierto tipo de *profundidad* en la representación visual. Para el Godard de las *Histoires(s)*, si queremos proceder a la restitución del pensamiento crítico mediante la utilización de las imágenes, parece necesario hoy ejercer: 1) una lectura de las imágenes desde la subjetividad —algo diferente de una lectura *subjetivista* de las imágenes—; 2) una restitución de la *profundidad histórica* que contrarreste, por así decir, la *superficialidad* de la imagen televisiva, su carácter *epidérmico*; y 3) una apropiación asimismo de la Historia desde la subjetividad, es decir, desde la memoria y desde la pluralidad, asumiendo la heterogeneidad y la fragmentación.<sup>10</sup>

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

---

<sup>9</sup> Véase Alexander Kluge y Oskar Negt, *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. [Traducido parcialmente al castellano en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.]

<sup>10</sup> Véase la interpretación de las *Histoire(s)* a cargo de Jean-Henri Roger, "Il y a t-ill une Histoire du Cinéma?", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *La enseñanza de la Historia del Cine*, op. cit.

tardocapitalista, parece una estrategia de resistencia fundamental mantener en perspectiva la *profundidad histórica* en las prácticas sociales y, por ende, en las prácticas estéticas —y con esto finalizo—, en la tarea de volver a pensarnos históricamente a nosotros mismos y a nuestro tiempo.