

ENTRE LO DOCUMENTAL Y LO FICCIONAL LA IMAGEN DE LA MUERTE DE MASAS EN EL CINE

Between the documentary and the fictional.

The image of mass dead in the film.

Edgardo Gutiérrez

*Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
edguti26@yahoo.com.ar*

Resumen: En el siguiente artículo se trata el problema de la distinción entre género documental y género de ficción en el cine. Se discute la hibridación entre ellos. Y se estudian, en ese contexto, diversos films en los que se presenta la imagen de la muerte de masas. Siguiendo la tesis de Comolli, se sostiene que en esos films tiene lugar una “operación cinematográfica”, consistente en captar las imágenes reales de las huellas que dejaron los muertos en los lugares donde fueron asesinados, de modo que sus cuerpos, en la forma de espectros, son traídos del pasado al presente.

Palabras clave: **Géneros cinematográficos / Imagen / Muerte de masas**

Abstract: In this article we review the problem of distinction between documentary and fiction films. We also discuss the hybridization between them. In this context, the text studies different movies that contain the images of mass death. Considering Comolli’s thesis, we can affirm that there is a “cinema operation” in this films consisting of capturing the real images of the trace of the dead in the places where they were kill. So the bodies are brought since the past to the present as spectrums.

Keywords: **Cinema genre / Image / Mass dead**

1. Los géneros cinematográficos

Según observó Kracauer en su *Teoría del cine* dos tendencias principales se manifestaron en forma paralela desde la creación del nuevo arte que despuntaba entre las postrimerías del siglo XIX y la alborada del XX. Esas dos tendencias, la realista y la formativa, definieron desde el comienzo

los grandes géneros originarios en los que luego habrían de inscribirse sus especies. Lumière y Méliès fueron los padres fundadores de esos géneros, en cuyas creaciones, transformadas en el curso del siglo pasado en células germinales del cine documental y el de ficción, se puede percibir la oposición esencial entre dos voluntades: la de observar a través de la cámara el fluir azaroso de la vida cotidiana para mostrarlo sin finalidad alguna, y la de entregarse a la imaginación artística con absoluta libertad para fabricar fantásticas ilusiones escenificadas. De allí que sea posible afirmar, como lo hace Kracauer con espíritu dialéctico, que los films que hicieron estos ilustres precursores “son algo parecido, por así decir, a la tesis y la antítesis en el sentido hegeliano”¹.

Si se quisiera reducir al núcleo lo que opone a un film documental de un film de ficción habría que pensar en la dispar relación que uno y otro mantienen con la realidad. Para definir esa disparidad puede servir la caracterización de estos dos tipos de films propuesta por Raúl Beceyro, que tiene la ventaja de la claridad y la distinción.

El film documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del film, antes y después del film. [...] Es esto, y únicamente esto, lo que diferencia un film documental de un film de ficción. El film de ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film. Si se suspendiera la filmación de una película de ficción, todo quedaría igualmente suspendido².

Pero afinemos la diferencia. En principio habría que decir que el documental obra sobre lo real, lo real sin más. Y lo que tiene de esencial lo real es su imprevisibilidad, su carácter escurridizo y azaroso, que es lo que suele suscitar el asombro. El realizador del documental, según observa acertadamente Javier Maqua, debe ser un agudo observador del devenir de lo real, “un minero atento cuya obligación es extraer de las entrañas de la

1. S. Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. J. Hornero, Barcelona, Paidós, 1989, p. 53. Kracauer ilustra notablemente esa oposición mediante el contraste entre *L'arrivée d'un train* de Lumière y *Voyage à travers l'impossible* de Méliès. En el primero de los films “el tren es la cosa real”, mientras que en el segundo es “un trencito de juguete tan irreal como los decorados por los que se mueve” (p. 56).

2. No obstante el peso que ha ejercido la tradición, Beceyro se atreve incluso a cuestionar la caracterización del documental como género. “El cine documental no es un género. Una película documental no es [...] una estructura deliberada que se apoya en un modelo preexistente. La repetición, que es consustancial al film de género (aún a aquel que difiere en un algún aspecto del modelo y al que, sin embargo, no puede dejar de referirse), no concierne al film documental que tenga algún valor”. Cfr. R. Beceyro, “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico”, en J. Sartora y S. Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007, p. 85.

realidad el GUIÓN que contiene”³. Es la realidad puramente observada, sin intervención, lo que ha de prefigurar el guión. Ese guión, inevitablemente, se deberá solapar con otro: el que se gesta en la cabeza del realizador. El documental no se rueda desde el vacío, desde la nada o la inocencia. Hay una idea del film en su creador, un guión previo que encauza lo real, que lo “doma” de alguna manera. En el documental ese guión previo se identifica con el plan de rodaje, que sirve para parcelar el tiempo y el espacio, a fin de abordarlo con un mínimo de racionalidad para crear bloques de espacio-tiempo en forma de secuencias. Pero el elemento azaroso propio de la vida en bruto es ínsito a lo real. Por tanto, el sometimiento férreo al guión previo podría malograr el film documental, en tanto se prescindiría del elemento sorpresivo que provee la realidad pura.

En contraste, en el film de ficción se parte de una idea concebida, no de lo real dado. El camino del realizador de ficciones va en sentido inverso al del realizador de documentales. Lo que aquel pretende, a la manera de un demiurgo, es materializar el proyecto que ha nacido en su mente. De suerte que el elemento casual, presente inevitablemente en todo rodaje, debe ser, si no eliminado por completo, reducido a su mínima expresión, pues lo imprevisto obstaculiza la creación del film de ficción. Por caso, una escena que debe ser hecha en exteriores un día soleado se malograría con una lluvia imprevista, obligando a postergar el rodaje.

Entre la inmensa hueste de realizadores de cine de ficción hay, ciertamente, todo tipo de matices de estilos y modos de trabajo diversos, tributarios de las diferentes preferencias estéticas. No obstante, sin perjuicio de la pluralidad estilística existente, es interesante considerar la contraposición entre dos modelos polares del realizador de ficción que propone Maqua. Los directores de cine pueden dividirse en dos grandes categorías: la de aquellos que llenan la pantalla vacía y la de los que vacían la pantalla llena. Los primeros sueñan imágenes que habrán de poblar la pantalla blanca (“la actriz a la izquierda, el jarrón abajo, las indómitas nubes en la esquina superior”⁴). Los segundos trabajan sobre la pantalla previamente poblada de imágenes, y colocan la cámara sobre un trozo de realidad, despojando luego el cuadro de todo elemento inesencial. Hitchcock y Rossellini representan esos tipos antagónicos de realizadores. Aquél tiene todo el film en la cabeza (o en el *story board*, esa versión sintética del film en imágenes fijas previamente dibujadas); éste lo tiene en los ojos y los oídos. En esta contraposición reencontramos, de algún modo, a las dos voluntades de los inicios de la historia del cine, encarnadas primeramente en Méliès y Lumière. Cierta aire de idealismo rodea al creador de fantasías, para quien el rodaje,

3. J. Maqua, *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 31.

4. J. Maqua, *El docudrama...*, ed. cit., p. 33.

en tanto materializa de modo imperfecto sus ideas, tiene algo de destructor de sueños. En cambio, hay mucho de materialista en el realizador al que le gusta reflejar la vida tal como es, y no duda en aceptarla como colaboradora indispensable de la creación de su film. Esa contraposición entre idealismo y materialismo desaparece en el auténtico amante del cine, que aprecia por igual los productos oníricos del mago y los reflejos de la realidad fabricados por el fino observador del mundo.

2. Los géneros cuestionados

La marcha de la historia del cine a partir de su momento inaugural fue condicionada de modo sustancial por la constitución temprana de los géneros canónicos. Podría decirse en tal sentido –y aun a riesgo de recaer en alguna variante de romanticismo tardío– que en el principio está todo. Pero al lado del cine documental y el de ficción –sería preferible decir “entre” ellos– tenemos el híbrido. “Docuficción” es el nombre con el que algunos teóricos y realizadores han designado al centauro cinematográfico compuesto por una mitad “verdadera” y otra ilusoria, una con los pies en la tierra y otra entregada a las alas de la imaginación. Hay quienes prefieren llamarlo docudrama, aunque el nombre con el que se haya bautizado a esta nueva criatura poco importa, pues la pregunta, en todo caso, es de orden ontológico, en tanto aquello por lo que se debe interrogar el investigador filosófico que se interesa por el cine es por el tipo de relación encerrada en un film entre realidad y representación.

Manuel Yáñez Murillo pasó revista a varios films en los que, de modo diverso encontramos este ente bifronte que pone en entredicho la línea de frontera entre documental y ficción⁵. En primer lugar examina la trilogía de Koker de Kiarostami (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, 1987; *Y la vida continúa*, 1992; *A través de los olivos*, 1994), mostrando que

en cada nueva película, lo que en la anterior era tratado como una verdad transparente se nos manifiesta como una representación, una reconstrucción, una simulación [y] cada personaje, cada situación planteada con la apariencia y la estética propias de un proceso de captura de una cierta esencia de la realidad, se nos presenta como una completa ficción, como el resultado de un detallado proceso de construcción⁶.

5. M. Yáñez Murillo, “Sin fronteras”, en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*. Publicación del Departamento de Artes Audiovisuales. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Año 4, N° 2, pp. 78-86.

6. *Ibidem*, p. 79.

En segundo lugar considera *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, un film en el que “se reflexiona con brillantez y clarividencia acerca de la supuesta escisión del cine en dos partes”⁷. Yáñez apoya esta afirmación con una cita de Santos Zunzunegui, según la cual la obra del realizador español es “una prodigiosa síntesis entre Lumière —el documental, la observación, la fascinación primigenia por el puro fluir del tiempo— y Méliès —el escamoteo, la magia, el juego de manos”⁸. El film de Erice registra la búsqueda del pintor Antonio López por reflejar en el lienzo un membrillero de modo realista. Lo que se pone de relieve es el contraste entre el trabajo del pintor y el del cineasta, que refleja esa búsqueda también de modo realista. Pero, superpuesto al afán documental de uno y otro artista, el film deriva, en las instancias epilogales, hacia el territorio de la ensoñación del pintor (y acaso del cineasta). Escribe Yáñez Murillo: “[e]s en el sueño, en un gesto de aparente infidelidad al método documental, donde el director modula su reivindicación de la unicidad de la perspectiva del artista y de la libertad de la mirada del espectador”⁹. Yáñez concluye que “[e]l último largometraje de Erice es una demostración de cómo la voluntad y el genio de un creador pueden derribar el muro que separa documento y ficción”¹⁰.

En tercer lugar el autor estudia lo que denomina “estética del documental en la ficción”. El problema que se plantea, siguiendo la inspiración de un texto de Ángel Quintana, es el del poderoso influjo que los medios de comunicación ejercen sobre el cine actual. En efecto, el espectador de nuestros días, desconfiado y escéptico, percibe habitualmente la realidad rodeado por una atmósfera de sospecha. Y en ese contexto es sometido a un bombardeo indiscriminado de imágenes que “han terminado otorgando a ciertas imágenes el estatus de representación fidedigna de la realidad”¹¹. El cine toma nota de este cambio en la percepción del espectador. Y es así que, por ejemplo, en la escena inicial de *Salvando al soldado Ryan* (1998) Spielberg intenta reconstruir con fidelidad documental (simulada) el desembarco en Normandía; y lo hace mediante un temblorosa cámara en mano que toma numerosos primerísimos primeros planos, “igual que lo haría una hipotética cámara de televisión, situada junto a la tropa americana”¹². Yáñez interpreta que de este modo el cine “ha perdido su autonomía para crear su

7. *Ibidem*, p. 80.

8. Citado por M. Yáñez Murillo, “Sin fronteras”, en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, op. cit., p. 80.

9. *Ibidem*, p. 80.

10. *Ídem*

11. *Ibidem*, p. 81.

12. Quintana, Ángel, “La realidad suplantada”, en *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acantilado, Quaderns Crema, 2003, p. 279 (citado por M. Yáñez Murillo).

propio canon formal y acude a la televisión en busca de una estética que el espectador ya asocia a un proceso de captura de la realidad”¹³. Esto supone “el nacimiento de una nueva conciencia, la pérdida de inocencia del receptor de imágenes, una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica, como los principios de la percepción del espectador”¹⁴. Tal metamorfosis subjetiva tiene una profundidad inédita en la cuestión de los géneros cinematográficos, en tanto permite, dice Yáñez, “percibir un sutil pero fundamental cambio en los ejes del diálogo entre ficción y documental”¹⁵.

Ingresando en territorio filosófico (lógico, gnoseológico, ontológico), Yáñez avanza un paso más: “mientras antes la discusión pivoteaba alrededor del concepto de verdad, ahora el conflicto para el espectador es valorar la verosimilitud de las imágenes. Ya no se trata de diferenciar entre verdad y mentira (la realidad es impenetrable), ahora se trata de distinguir entre verosímil e inverosímil”¹⁶.

Otro de los realizadores analizados por el autor español es el británico Michael Winterbottom, quien, con *In this world* (2002), “construye uno de los más hábiles ejercicios de filme fronterizo entre documental y ficción”¹⁷. Winterbottom, dice Yáñez,

decide emplear un formato documental cuyo resultado debería ofrecer un reflejo limpio de la realidad, ese mismo reflejo del que ya no es posible fiarse. Entonces, se nos irán poniendo, una tras otra, trabas a la verosimilitud de la construcción narrativa que se nos presenta. Vamos descubriendo incompatibilidades entre la pretensión documental del filme y la posición de privilegio del realizador; fluimos de la interpretación del texto como captura de lo real a la certeza de estar ante una reproducción de la misma, una reconstrucción de la realidad. Nos encontramos ante la duda sobre aquello que se ha convertido, por la propia experiencia, en algo sospechoso. Dudamos de que lo que estamos viendo sea un auténtico documental cuando los códigos que maneja el documental se hallan claramente desvirtuados.¹⁸

En efecto, si bien el film de Winterbottom narra con el realismo propio del documental biográfico la odisea de Jamal, que sortea todos los obstáculos en el viaje desde el campo de refugiados afganos en Pakistán hasta Lon-

13. *Ibidem*, p. 81.

14. *Ídem*.

15. *Ídem*

16. *Ídem*

17. *Ibidem*, p. 82.

18. *Ídem*

dres, no es posible para el espectador determinar con certeza si los diálogos son espontáneos o están guionados, si las personas con las que se encuentra el joven están actuando o no, si la muerte de su compañero de viaje es real o simulada.

Por fin, en cuarto lugar, bajo el subtítulo “El documento ficcionado”, Yáñez examina una obra del realizador ruso Artur Aristakisyan, que “ha colaborado lúcidamente en el derribo de las barreras entre documental y ficción”¹⁹. *Manos* (1994), la película de marras, “da un paso adelante en la perversión del documento en manos de la ficción”²⁰. Esta obra se construye a partir del contraste entre las imágenes documentales de mendigos que viven en la extrema pobreza y las palabras pronunciadas por la voz en off, “herramienta privilegiada de la ficción”, de un padre que le habla a su hijo aun no nacido, palabras que “actúan como moduladoras del impacto dramático de las imágenes, que se intensifica cuando el padre confiesa a su hijo que la mendicidad, la marginación, la pobreza y la locura son las únicas vías para no ser absorbido por la maquinaria del sistema”²¹.

Pues bien, la relación entre los dos géneros en cuestión puede ser interpretada siguiendo la formulación dialéctica esbozada por Kracauer, en cuyo caso podría decirse que la docuficción es una suerte de síntesis superadora entre los dos polos, en tanto contiene (negados y conservados, dirá el teórico del cine, signado por el influjo hegeliano) los dos momentos antagónicos al interior de un mismo film. En cambio, si—como parece quedar sugerido en el texto de Yáñez Murillo— la relación documental/ficcional se lee atravesada por una tensión sin síntesis entre los opuestos, se la podrá pensar en términos de dialéctica negativa, renunciando a la reconciliación superadora de la oposición.

Ahora bien, hay un conjunto de films (documentales, de ficción y docudramas) que merecen un tratamiento especial en el contexto del problema que nos ocupa. Nos referimos a los films en los que se presenta la imagen de la muerte de masas. La importancia de llevar a cabo el análisis de estos films se justificará si se recuerda que la representación de la muerte de masas se constituyó tempranamente, desde *El nacimiento de una nación* y *El acorazado Potemkin*, como tema dominante del cine. Esa muerte, para las masas de espectadores de cine, el arte de masas por antonomasia, fue la más propia de las muertes a lo largo del siglo XX²².

19. Ídem

20. Ídem

21. *Ibidem*, p. 85

22. La muerte (individual o colectiva) también es un “entre”, un límite existencial, una invisible frontera que separa lo uno y lo otro de lo que es.

3. La imagen de la muerte de masas en el cine

Jean-Louis Comolli ha puesto a consideración dos ejemplos paradigmáticos de este tipo de films: *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985), y *Sonderkommando*, de Emil Weiss (2010). En el primero de esos documentales se filman testimonios de algunos sobrevivientes de Auschwitz; en el segundo las ruinas de los crematorios y las cámaras de gas, “los restos visibles del horror invisible”, hilvanados con textos de los manuscritos que fueron enterrados en los campos²³. En ambos casos es la palabra (oral y escrita), en el presente de la enunciación, lo que abre el poder de lo no-visible. Pero en ninguno de los films vemos el horror, ni las víctimas sufriendolo en los campos²⁴.

En contraste, Comolli sugiere que pensemos en dos films de ficción: *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (1993) y *La vida es bella* de Roberto Benigni (1997). Estas dos películas, dice Comolli, “satisfacen el deseo de ver, en su morbosidad misma y su gusto por el horror, volcado sobre los representantes de los campos de la muerte”²⁵.

Ese deseo de ver es, como sabemos, constitutivo de la modernidad, la era del dominio generalizado de la imagen, en la que la pulsión escópica gobierna la subjetividad. En consecuencia la pregunta que puede (y debe) formularse es la siguiente: ¿es todo filmable? Comolli, siguiendo la vieja tradición aristotélica, que postuló desde antiguo la sana elipsis de lo horroroso, la ha respondido negativamente, sosteniendo que hay “indecencia, e incluso obscenidad [...] en la curiosidad mórbida que ronda en torno al espectáculo de la muerte de masas”²⁶. Un manifiesto deseo de ver, un cierto “imperativo general de puesta en visibilidad”²⁷ se alza soberanamente sobre las conciencias en nuestra época. No obstante, y paradójicamente, la exposición de la muerte de masas en lo visible produce malestar. Suscita, simultáneamente, mociones de atracción y repulsión, porque —como dice Comolli atinadamente— “sentimos que algo no funciona en la convocación en masa de los cadáveres a las imágenes”. Y si esos cadáveres no son vícti-

23. J-L. Comolli, *Cuerpo y cuadro. Cine, política, ética*, Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible, trad. J. M. Spinelli, Buenos Aires, Prometeo, 2015, p. 34.

24. Jonathan Perel, en *El predio*, su documental filmado en las instalaciones de la ex ESMA, realiza un gesto similar al de Weiss. Indudablemente es *Noche y niebla*, de Alain Resnais (1955), la fuente de referencia común de todos estos films, en la medida en que, como sostiene Sylvie Lindeperg, la obra del realizador francés “recoge un arte del testimonio, que es el lugar de una ausencia, de una abertura y una distancia”. O, dicho en términos más metafísicos: “*Noche y niebla* no sustituye al acontecimiento: lo alberga”. (S. Lindeperg, *Noche y niebla. Un film en la historia*, trad. N. Taccetta, Buenos Aires, Prometeo, 2016, p. 18)

25. J-L. Comolli, *Cuerpo y cuadro...*, op. cit., p. 35.

26. *Ibidem*, p. 34.

27. *Ídem*

mas de una catástrofe natural, sino de una política de exterminio, la dificultad aumenta. La pregunta que surge es inquietante. Comolli la formula de la manera más lapidaria: “¿cómo ver?, ¿cómo querer ver?, pero también, ¿cómo no ver?”²⁸.

A juicio del autor francés lo que se deduce de la contraposición entre el documental y la ficción es que ésta lo puede todo, pero al precio de mentir sobre el estado del mundo, mientras que aquél, en tanto inválido y pobre, se enfrenta a lo imposible, “imposibilidad de remontar el tiempo, de filmar, de reconstituir, de recurrir a actores”²⁹. La contraposición es la que pone de un lado el deseo de verlo todo, que satisface la pulsión escópica sin límites, y responde a “la ideología de lo Visible [que] se empeña en hacer pasar esa ausencia constitutiva por un ‘lento’, un ‘todo’”, y la que pone del otro la aceptación de la ausencia, la “decepción de la debilidad del vínculo que supuestamente mantiene unidas a la cosa y su imagen”³⁰.

Pero el caso de mayor interés que considera Comolli es el de una doctificación sobre Auschwitz realizada por la BBC, en la que los campamentos de barracas y las cámaras de gas se reconstituyen en 3D, es decir, “en imágenes sintéticas que permiten reescribir el pasado, y, en primer lugar, hacer como si éste no hubiera pasado”³¹. En la simulación de esas imágenes sintéticas las huellas históricas desaparecen y se disuelven en la nada. La representación ha sustituido a lo real. Podríamos entonces –aceptando tácitamente el presupuesto dialéctico– preguntarnos si esa representación ha reducido lo real a su abreviatura, y si esa nada es una nada determinada que contiene en sí y para sí el ser de lo negado. Si la respuesta a este interrogante es negativa habrá que admitir que esa síntesis no es una síntesis dialéctica, sino (como cree Comolli) una síntesis simulada, falsa, irreal, propia del artificio virtual.

Frente a ese trabajo fabricado por un *software*, Comolli reivindica lo que denomina “operación cinematográfica”, consistente en traer las huellas del pasado al presente de la proyección en la pantalla. Y esa presencia de las huellas es la presencia de los cuerpos muertos que retornan al mundo de los vivos como espectros.

Comolli recuerda un pasaje de *Te querré siempre* de Roberto Rossellini (1953) en el que se ve la exhumación de unos cadáveres petrificados en lava. Esos muertos regresan desde el pasado remoto sin perder su forma de

28. Ídem

29. *Ibidem*, p. 36.

30. Ídem

31. Ídem

mueartos³². Podría afirmarse, en ese sentido, que al interpolar los muertos del pasado en una ficción Rossellini introduce un gesto propio del género documental, y con esa “operación cinematográfica” pone en entredicho la distinción entre género documental y género de ficción, y la línea demarcatoria que los separa se torna así irrelevante. Ya en la caracterización que ensayaba Maqua a propósito del cine de Rossellini se percibe la zona de bordes. “Rossellini –escribe Maqua– era un DOCUMENTALISTA DE LA FICCIÓN”³³.

4. La muerte de masas en *Yo acuso*

Pero la “operación cinematográfica” realizada por Rossellini tiene un antecedente memorable. En *Yo acuso* de Abel Gance se pone en juego de manera singular la representación de lo irrepresentable de la muerte colectiva. Lo que nos interesa fundamentalmente aquí es el momento culminante de ese film. Tanto en la versión sonora de 1937 como en la silente de 1919 llega ese momento cuando aparecen la multitud de cruces en el cementerio de Verdún. La escena se desarrolla en medio de una gran tormenta, con un cielo que se oscurece y se aclara de modo inexplicable, las cruces de las tumbas en movimiento, los animales de los bosques huyendo asustados, las flores marchitándose inesperadamente. Jean, el protagonista de la historia, hace un desesperado e insólito llamado a los soldados muertos y enterrados allí. En la versión sonora vemos y escuchamos a Jean: “¡Muertos de Verdún! ¡Levántense! ¡Les llamo!” La frase es pronunciada en francés, en inglés, en alemán. Las cruces, súbitamente, desaparecen. Jean insiste en el llamado: “¡Mis doce millones de amigos muertos! ¡Hace 20 años que los hombres los pisotean! ¡Levántense! ¡Todos! ¡Los hombres quieren recomenzar la guerra! ¡Les llamo!” Se produce entonces el milagro. Los fantasmas de los muertos alemanes, italianos, rusos, los muertos de todos los países, se levantan de sus tumbas y caminan dirigiéndose a todas partes, generando pánico entre los vivos, presas de la desesperación.

Es en esta escena final donde Gance emplea con maestría la técnica de sobreimpresión, ya utilizada en *Napoleón*, para facilitar el efecto emotivo en el espectador. La confusión y el terror entre los vivos se generalizan.

32. Se puede parangonar el film de Rossellini con el relato de Hebel “Inesperado encuentro” al que refiere Benjamin en el #XI de “El narrador”. Hebel narra la historia de un joven minero que trabaja en las minas de Falun. El joven ha contraído un compromiso matrimonial. Pero en vísperas de su boda la muerte lo alcanza en la mina. Su prometida continúa siéndole fiel hasta la vejez. Y al cabo de los años, cuando el cadáver es recuperado por haberse conservado en vitriolo verde, la anciana reconoce el cuerpo de su novio. Ese hecho es narrado por Hebel en el contexto de la narración de la historia europea acontecida desde el momento de la muerte hasta la recuperación del cuerpo.

33. J. Maqua, *El docudrama...*, op. cit., p. 33.

Los comandos, listos para la nueva guerra en ciernes, se desconciertan. Un comunicado telegráfico lo sintetiza: “El espanto inmoviliza Europa. Los muertos salieron de sus tumbas”. Y lo que ocurre, insólitamente, es que el fenómeno sobrenatural causa el efecto deseado por Jean: “Los Estados Generales Universales declaran que la guerra queda abolida. Declaran el desarme inmediato por unanimidad. LA GUERRA HA MUERTO. El mundo se transformó”. Enseguida los pueblos celebran con fervor la decisión política. Y recién entonces los muertos pueden regresar a sus tumbas para descansar en paz.

Bien sabemos que Walter Benjamin conoció la obra teórica de Gance, según queda testimoniado en el parágrafo VII de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde se hace una breve referencia a las tesis del realizador cinematográfico a propósito de la semejanza del cine con los jeroglíficos³⁴. Acaso el filósofo haya visto *Yo acuso*, y se haya inspirado en sus imágenes para crear la imagen del ángel de la historia, tanto como en la imagen del *Angelus novus* de Klee referida en “Sobre el concepto de historia”. Ese ángel que “querría detenerse, despertar a los muertos y reunir lo destrozado”, es, en el film de Gance, el atribulado Jean Diaz en el cementerio de Verdún.

La pregunta que debemos hacer en este contexto es la siguiente: ¿es *Yo acuso* un film de ficción o un film documental? En el comienzo del film aparecen imágenes documentales de la guerra de trincheras. Hacia el final vemos imágenes documentales de las calles de París con la celebración del final de la guerra. La ficción, con la historia de Jean Diaz, François Laurin y Edith (el clásico *menage a trois* francés) envuelve las escenas documentales. Como en *Te querré siempre* de Rossellini, la “operación cinematográfica” consiste en poner en tensión los dos géneros. Ciertamente, el taxonomista del cine, el teórico deseoso de clasificar, habrá de tomar partido, y, razonablemente, optará por ubicar la pieza en el casillero correspondiente. En tal caso el film “anfibia” pertenecerá a uno u otro género, dependiendo de las proporciones. Si lo ficcional envuelve a lo documental se podrá ubicar al film en la clase de las ficciones. Si ocurre lo inverso se hará lo contrario. En caso de mixtura equilibrada se tendrá a disposición el género híbrido que se nutre de uno y otro. Lo más acertado, entendemos, será prescindir de las clasificaciones.

34. El texto de Gance es “Le temps de l’image est venu”. En el mismo parágrafo Benjamin también menciona a Severin-Mars, el actor que interpreta a François Laurin en la primera versión de *Yo acuso*, que “habla del cine como podría hablarse de las pinturas de Fra Angelico”.

5. *La otra muerte colectiva*

Pero la “operación cinematográfica” definida por Comolli se aplica también a films documentales que ponen en imágenes otra muerte colectiva, que no por menos tratada en el cine es de menor crueldad que la referida. En *Faena*, el cortometraje de Humberto Ríos (1961) y en *La sangre de las bestias*, el medimetraje de Georges Franju (1949) tenemos dos films paradigmáticos en los que se trae a la pantalla la muerte en masa de los animales.

El primero, realizado en un país edificado desde sus cimientos sobre la base de la explotación ganadera, y orgulloso por añadidura de su carne de exportación, encierra, del modo más descarnado que se pueda imaginar, una crítica social y cultural de los fundamentos más arraigados de la tradición vacuna. El segundo exhibe el mismo proceso con una crudeza aun más desgarradora, porque se ve el trabajo de la industria de la carne con un distanciamiento que no encontramos en *Faena*, donde el realizador no sólo simpatiza con los animales, sino también con los trabajadores explotados. Franju, a diferencia de Ríos, muestra todo como si lo viera con los ojos de una criatura ajena a la especie humana, del modo más distante e impersonal, objetivo diríamos, como si el realizador no fuera más que la conciencia neutra de la cámara que observa desinteresadamente el fenómeno que se presenta ante ella.

Es habitual que el viajero que transita por alguna carretera de la llanura interminable pase inopinadamente al costado de los transportes de reses. Es habitual que no mire las miradas de los animales ni perciba el hedor que emana de sus cuerpos condenados palpitando la inminencia de la muerte. Pero a despecho de esa indiferencia, ¿no quedan las huellas de los cadáveres de esas vacas, caballos, cerdos y ovejas en los camiones jaula, y luego en los corrales de los mercados de hacienda?, ¿no quedan allí los espectros de esos animales, como en las ruinas de las barracas y los crematorios de Auschwitz quedaron los de sus víctimas? Los frigoríficos donde se faenan los animales que serán alimento de los hombres, ¿no son otros Auschwitz, otros Birkenau, otros Dachau, otros Treblinka? La humanidad, algún día, deberá enfrentar esos zoocidios, como lo hace con las innumerables masacres de hombres que se produjeron a lo largo de la historia. Ríos y Franju, al poner en pantalla los espectros de los animales muertos, iniciaron ese trabajo de la conciencia.