

**Memoria e imagen. La representación de la dictadura en el cine argentino de la
democracia¹**
Alina Rodríguez

Introducción

Es un dato de nuestro tiempo que el pasado cercano se ha constituido en objeto de gran presencia y protagonismo de culto en el mundo occidental. Se trata de un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se extienden hacia nosotros y se nos vuelven presentes. De un pasado que, de un modo peculiar y característico, entreteje las tramas de lo público con lo más íntimo, lo más privado y lo más propio de cada experiencia. De un pasado que, a diferencia de otros pasados, no está hecho sólo de representaciones y discursos socialmente contruidos y transmitidos, sino que, además, está alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona. Se trata, en suma, de un pasado “actual”, o más bien, de un pasado en permanente proceso de “actualización” y que, por tanto, interviene en las proyecciones a futuro elaboradas por sujetos y comunidades (Franco; Levin, 2007: 31). En palabras de Jelin, “se aprecia la persistencia de un pasado que no quiere pasar” (2002: 1).

De este modo, la emergencia de la memoria como preocupación en los más diversos ámbitos geográficos, tanto como una constante exhortación a “recordar” y un permanente llamado a ejercitar el “saber de la memoria” se han colocado en nuestro horizonte cultural y político como tema de debate central. Por este camino, el concepto de *memoria*, como resultado de la práctica colectiva de rememoración, de diversas instancias de intervención política y de la elaboración de narrativas impulsadas por distintas agrupaciones e instituciones surgidas tanto de la sociedad civil como del Estado, parece tener la voz cantante en este vuelco hacia el pasado reciente (Franco, Levin, 2007: 32). En este sentido, en las últimas décadas, diversas prácticas sociales y culturales, así como un número creciente de disciplinas y campos de investigación, hacen del pasado cercano su objeto. Lo mismo se advierte en diversas propuestas de intervención política y en la producción de la industria cultural, en las cuales el pasado y la memoria concitan en los últimos años un interés especial.

Sin embargo, esta atención centrada en la memoria no alcanza para abordar en su totalidad un fenómeno tan complejo y conflictivo, que ha llegado a constituirse en un rasgo de época, una suerte de “cultura de la memoria” (Huyssen, 2000: 16). En este sentido, la eclosión de las memorias, escritas y orales, sus mecanismos de funcionamiento, sus “usos y abusos”, su sentido para los individuos, los grupos y las sociedades en su conjunto, plantea una gran cantidad de interrogantes y obliga a reordenar tramas conceptuales y metodológicas (Stabili, 2007: 8). Empero, no nos detendremos aquí a analizar exhaustivamente las discusiones conceptuales sobre la categoría de memoria y sobre la existencia o no de una memoria colectiva². Creemos

¹ El presente trabajo pretende erigirse como parte constitutiva de la tesis doctoral de su autora, la cual versa sobre la memoria de la última dictadura militar argentina. En este sentido, puede verse como un primer intento de aproximación a la temática de la memoria a través de la imagen cinematográfica y no como un análisis exhaustivo de la temática. Por cuestiones de espacio, no se profundiza aquí en los filmes que se pretenden analizar ni en los hechos particulares que éstos evocan, cuestiones que intentaremos abordar durante la exposición.

² Más allá de ello, sí consideramos pertinente dejar en claro que suscribimos aquí a una posición próxima a la de aquellos que defienden la pertinencia del concepto de memoria, entre otras cosas

que la temática ha sido ya suficientemente tratada por otros autores dentro de un campo de análisis que podríamos calificar de heterogéneo y caracterizado por una gran imprecisión teórica al tiempo que por una notable fluctuación terminológica³. Ahora bien, “el estudio de la forma en que se lee, crea y recrea el pasado en cada tiempo presente”, ha tenido un creciente interés en el campo de las ciencias sociales (Menjívar Ochoa, 2005: 9). Así, muchos estudios han tomado la memoria como objeto para hacer de ella un centro de gravedad en el estudio del pasado reciente. El presente artículo se inserta así en este campo de trabajo, intentando hallar algunas herramientas para pensar y analizar las presencias y sentidos del pasado, especialmente en el contexto de la relación entre la memoria y la imagen, con la intención de realizar una contribución específica abordando una línea poco frecuentada hasta ahora.

No hace falta decir que la presencia de los medios audiovisuales ha producido cambios significativos en la relación entre cultura, historia y memoria colectiva a lo largo del siglo XX, las cuales están quedando relegadas a la construcción que las imágenes que el cine y la tv generan de los mismos. El discurso público sobre el pasado se ha vuelto más complejo y es ya inconcebible sin el determinante papel de las imágenes. Por este camino, y en un contexto cultural fuertemente monopolizado por la industria del entretenimiento, intentaremos aquí explorar el papel de la imagen en la construcción social de la memoria histórica. En este sentido, se pone como centro la imagen para analizar los problemas específicos que su producción, su uso y su circulación generan con respecto a los “trabajos de la memoria” social (Jelin, 2002), apuntando al debate en torno a la legitimidad de esta como mediador cultural en la construcción de las percepciones públicas de los hechos del pasado y analizando la naturaleza representacional de los testimonios audiovisuales que versan sobre aquellos.

La noción de memoria adquiere, así, una dimensión analítica y una función conceptualizada. No es una simple herramienta retórica para hablar del pasado o para referirse a la historia reciente, sino que opera como “puerta de entrada” y “guía” para analizar e interrogar imágenes y producciones audiovisuales. De este modo, y desde un recorte subjetivo y por lo tanto arbitrario, se intentarán establecer conexiones, relaciones y proximidades entre el desarrollo de la representación cinematográfica y una temática en particular que podríamos denominar “campo de estudios de las memorias”.

Por último, cabe aclarar que nos centraremos aquí particularmente en la imagen cinematográfica, con la intención de –a futuro– analizar aquellos documentos audiovisuales que tratan la temática de la última dictadura militar argentina. Esto es, ¿qué huellas de la dictadura han quedado en la trama social e individual? ¿cómo ha sido esto elaborado en los procesos postdictadura? Y, puntualmente, ¿qué lugar ocupa el cine en la transmisión de estas memorias?

En función de lo expuesto, y de cara a investigaciones futuras, partiremos de dos premisas: 1) Tratar la imagen filmica como un objeto de investigación en sí mismo y no como una mera fuente para la reconstrucción histórica. Las imágenes son consideradas como construcciones: involucran actores y agentes, reglas y lógicas

porque, como ha señalado Ricoeur, no es fácil prescindir de él, “por muchas que sean las dificultades epistemológicas que ello plantee” (1998: 17-18), y sin que su uso suponga atribuir facultades individuales a un sujeto colectivo.

³ En este sentido, se habla de memoria colectiva, social, de grupo, pública, etc., optando en ocasiones por su utilización diferenciada y otras veces empleando los términos de modo indiscriminado. Para una visión más detallada sobre el uso indistinto de estos conceptos, véase Aguilar, P. (1996: 31 y ss.).

propias, contextos sociales y culturales precisos, soportes concretos, elecciones y estrategias. 2) Las imágenes –en tanto objeto de investigación- permiten un acceso complejo al pasado y a la actividad de construcción de memorias. Tejiendo vínculos entre lo privado y lo público, entre la información y la emoción, se convierten en vehículos privilegiados a la hora de construir e interpretar el pasado, darle sentidos y reflexionar sobre la transmisión hacia las nuevas generaciones.

Acerca de la memoria y las “catástrofes sociales”

Antes de adentrarnos en las complejas relaciones entre memoria e imagen, debemos dejar en claro que, cuando se toma a la memoria como objeto de estudio, aquellas cobran otro sentido, especialmente cuando se incorpora la dimensión de lo traumático. Ello porque los acontecimientos de la historia reciente de los que nos ocupamos tienen una característica que complica el análisis. Coincidimos con Jelin en que “(...) la memoria-olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos y eventos traumáticos de represión y aniquilación, cuando se trata de profundas *catástrofes sociales* y de situaciones de sufrimiento colectivo” (2002: 66)⁴. Es con relación a estas experiencias, y muy especialmente a partir de los debates políticos y académicos acerca de la Shoah⁵, que las vinculaciones y tensiones entre la memoria y su posibilidad de representación han cobrado creciente protagonismo en el debate y la reflexión académica.

A ello se suma el hecho de que “en los distintos lugares donde se vivieron (...) situaciones típicas de catástrofes sociales y de acontecimientos traumáticos masivos, los procesos de expresar y hacer públicas las interpretaciones y sentidos de esos pasados son dinámicos, no están fijados de una vez y para siempre. Van cambiando a lo largo del tiempo, según una lógica compleja que combina la temporalidad de la manifestación y elaboración del trauma (...), las estrategias políticas explícitas de diversos actores, y las cuestiones, preguntas y diálogos que son introducidos en el espacio social por las nuevas generaciones (...)” (ibídem: 68). Así, el abordaje de los sentidos del pasado y su incorporación en las luchas políticas pone sobre el tapete la cuestión de la relación entre las memorias y sus mecanismos de elaboración y representación, cobrando una dimensión pública y política, especialmente en relación con temas políticamente conflictivos.

De este modo, y cuando la memoria se torna una cuestión política y toma, asimismo, la forma de un mandato ético –el deber de memoria-, corre el riesgo de transformarse, tal como lo ha remarcado Todorov (2000), en una fuente de abuso. Susan Sontag (2004) escribió que quizás se le asigna demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento. La frase pide precaución frente a una historia en la que el exceso de memoria puede conducir, nuevamente, a la guerra. Sarlo, quien no explora en la dirección de esas memorias nacionales de guerras, sino en otra, “la de la intangibilidad de ciertos discursos sobre el pasado” (2005: 26), está movida también por la convicción de Sontag: “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (ibídem).

En palabras de Traverso (2007: 72) “esta presencia y utilización de la memoria colectiva en el espacio público no podía sino plantear numerosos interrogantes”. De este modo, cualquier reflexión sobre la temática debe tomar necesariamente en consideración el lugar de legitimación que el discurso sobre la memoria conlleva en

⁴ Definimos catástrofe social como “el aniquilamiento (o la perversión) de los sistemas imaginarios y simbólicos predispuestos en las instituciones sociales y generacionales” (...) “provocan efectos de ruptura en el trabajo psíquico de ligadura, de representación y de articulación” (Käes, 1991: 144-145).

⁵ Nos referiremos a este aspecto en las próximas páginas.

los países que han sido atravesado por fracturas políticas, sociales e institucionales, donde la memoria se ha convertido en una bandera política. Asimismo, no podemos dejar de mencionar la dificultad que plantea el hecho ineludible de que el pasado, y la memoria de ese pasado, son siempre elementos conflictivos. Al respecto, y retomando la noción de memoria como “operación de dar sentido al pasado” (Jelin, 2002: 19), Elizabeth Jelin procura entender estas cuestiones a partir de tres premisas centrales. Primero, entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, “historizar” las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas (ibídem: 2).

El planteo anterior ubica directamente el sentido del pasado en un *presente*, y en función de un *futuro deseado*. Si agregamos a esto la existencia de múltiples subjetividades y horizontes temporales, queda bien claro que la complejidad está instalada en el tema. De este modo, el recuerdo del pasado está incorporado, pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores. Asimismo, hay un elemento adicional en esta complejidad. La experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han sido transmitidas⁶. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas. En síntesis, “nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos, además, no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada y para construir expectativas futuras. Multiplicidad de tiempos, multiplicidad de sentidos, y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos, éstas son algunas de las dimensiones de la complejidad” (ibidem: 13). Se trata, en suma, de la selección y el énfasis en ciertas dimensiones o aspectos del pasado que distintos actores rescatan y privilegian, y de los cambiantes investimentos emocionales y afectivos que esto implica.

Hablamos, entonces, de catástrofes sociales, no resueltas, no explicitadas, imposibles de sobrellevar, que exigen –paradójicamente– miradas, revisiones, representaciones. En palabras de Casullo, “deshablar lo hablado, desinformar lo que informa, mostrar que en la comunidad toda palabra está rota y desde esa conciencia” (...) “reunir otra vez la lengua como tanteando en la oscuridad de los acontecimientos en nuestra propia oscuridad” (2004: 84). De ahí que este tipo de acontecimientos sean representados, narrados y testimoniados desde múltiples y heterogéneos relatos: como posibilidad de superación de esa catástrofe, pero también desde el carácter mismo del acontecimiento en cuanto tal.

Ahora bien, la inclusión en el ámbito de lo social es la condición básica del reconocimiento de todo acontecimiento. Esta inclusión se da a través de los relatos en sus múltiples formas. Los relatos confieren o aseguran la historicidad de los acontecimientos aludidos, la confirmación en el orden de lo social, ya que “lo que no se cuenta no existe” (Perrot, 2002: 61). Los relatos, también, ratifican la existencia de

⁶ Sobre la memoria como recuerdo de las experiencias propias, de aquello que se ha vivido, y la memoria como recuerdo de lo vivido por otros y, por consiguiente, que no se experimentado directamente, existe un amplio y reciente debate en las ciencias sociales. El mismo ha sido suscitado a partir de los trabajos de Young (2000) y Hirsh (1997) acerca del concepto de “posmemoria”. Para una discusión crítica de estos conceptos, véase Sarlo (2005: cap. 5).

una trama en cuanto “estructura de relaciones por la que se dota de significado a los elementos de los relatos al identificarlos como parte de un todo integrado” (White, 1992: 24). “Todo acontecimiento puede soportar el peso de ser contado como diferente tipo de relato” (ibidem: 61). De este modo, nuestro objeto de estudio aparece construido como acontecimiento en innumerables relatos. Son estos relatos los que confieren o aseguran la historicidad del acontecimiento, la confirmación en el orden de lo social.

Esta pertenencia al orden de lo social se da, entonces, tanto en la referencia al orden de lo real en cuanto hechos acontecidos, como en la inclusión en un orden simbólico. Un orden simbólico que nos remite al reconocimiento de la memoria como proceso relevante en este dinamismo de lo social. Así, este acontecimiento es real no solo porque ocurriese, “sino porque fue recordado y es capaz de hallar un lugar en una secuencia cronológicamente ordenada” (ibidem: 34).

Esta posibilidad de ser recordado es lo que convierte y hace al acontecimiento en los múltiples relatos configuradores de lo social. Relatos de un acontecimiento que sucedió realmente pero que al ser relatado corresponde al orden de los discursos y que, como tal, interesa en los órdenes en que se inscribe: lo real y lo imaginario.

No problematizaremos aquí el carácter de verdadero o falso de los discursos que lo representan -pues estamos hablando de discursos-, sino que nos interesan particularmente en sus significaciones: en cuanto trama modeladora e integrante de lo social. Es que, como dice White, “se puede crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos verdadero, por el hecho de ser imaginario. Todo depende de cómo uno concibe la facultad de la imaginación en la naturaleza humana” (ibidem: 74).

Así, la memoria del acontecimiento histórico está imbricada con todo tipo de manifestación cultural en una sociedad y compartida socialmente fuera de los discursos históricos formales. Pero son las imágenes quienes tienen un peso específico (en el caso de las denominadas “catástrofes sociales” especialmente), ya que –como veremos– desplazan otro tipo de memoria o de conciencia histórica. En este sentido, al ser apropiado por los medios, el acontecimiento histórico representado se introduce en la memoria cultural, un espacio público de negociación cultural en el que diferentes relatos compiten por un escribir/construir la historia, donde los géneros se diluyen. Asimismo, esta memoria cultural se va definiendo cada vez más por la popularización de la historia, específicamente por la historia contada a través del cine y la tv, pero también a través de los museos históricos⁷.

Es eso lo que está en juego: la construcción de ubicuas memorias –por lo múltiples y heterogéneas– que permitan pensar, recordar e interpretar dichos acontecimientos. Y, esta riqueza, esta variabilidad de los relatos que hablan de aquéllos, se complejiza aún más, si atendemos a la capacidad creadora que toda lectura, toda escucha, toda mirada implica en los sujetos receptores.

El “giro hacia el pasado”: transformaciones políticas, culturales e intelectuales

⁷ También en estos el imaginario construido por el cine y la tv está cada vez más presente, ya sea por sus contenidos o sus formas. Los museos tienden a priorizar un modo de significación figural frente al discursivo, una sensibilidad visual menos preocupada por el significado y la interpretación que por el efecto, y proponen una estética de la sensación e inmersión del espectador en el objeto e imágenes de la historia. También en los museos los elementos de la percepción cinematográfica se convierten en objetos reales y llegan a satisfacer una nueva necesidad de voyeurismo histórico generado por el cine. Cfr. Huyssen (2000) y Baer (2006).

La imbricación entre memoria e imagen se relaciona también con otros fenómenos más estructurales, como las transformaciones políticas, culturales y aquellas ocurridas en el mundo intelectual en el devenir de las últimas décadas, los cuales han influido en la rememoración del pasado y en sus posibilidades de representación.

Hacia los años 70 y 80 se produjo una notable expansión de la memoria como objeto de estudio, en el marco de un nuevas investigaciones que comenzaban a incorporar dicho concepto –tradicionalmente excluido por su carácter subjetivo, selectivo y fragmentario- como elemento útil y necesario para el análisis. Por este camino, y sobre todo a partir de acontecimientos de gran repercusión mundial, los debates en torno a la memoria cobraron mayor relevancia, incluso fuera del ámbito académico, convirtiendo al Holocausto en un tema central de los debates públicos. Así, el Holocausto se ha convertido en un tema de tal relevancia y centralidad que, al tiempo que es utilizado como modelo a partir del cual interpretar las más diversas experiencias históricas, también se ha constituido en un caso paradigmático a partir del cual se articula una gran cantidad de discusiones relacionadas con los dilemas de su representación. En esta línea, la explosión de la memoria ha sido alentada por los debates en torno al Holocausto, acontecimiento histórico convertido en paradigma de un pasado catastrófico (Huyssen, 2000)⁸.

Por otro lado, esta dimensión totalizadora del discurso del Holocausto, es acompañada por otro aspecto que pone el acento sobre lo particular y lo local. Es precisamente el surgimiento del Holocausto como un tropos universal lo que permite que su memoria se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. De este modo, en el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria, siendo utilizado como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios⁹. Al respecto, y en cuanto a la dimensión local de la memoria, a lo expuesto se suma la aparición de los temas de derechos humanos, crímenes contra la humanidad, y justicia y responsabilidad colectiva como eje central de la agenda pública de numerosos países. En este sentido, el resurgimiento de la problemática de la memoria se vincula también con los procesos de democratización y lucha por los

⁸ Dice Huyssen (2000): “Los discursos de la memoria se intensificaron (...) a comienzos de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto (...) y también por una larga serie de (...) aniversarios de fuerte carga política y vasta cobertura mediática (...). En su mayoría ‘aniversarios alemanes’, complementados por el debate de los historiadores (...), la caída del Muro de Berlín en 1989 y la reunificación alemana en 1990, merecieron una intensa cobertura en los medios internacionales (...). Hacia fines de la década de 1990 cabe preguntar en qué medida se puede hablar de una globalización del discurso del Holocausto” (pp. 15-16). Y agrega: “(...) fue la recurrencia de las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo en la década de 1990, década que se alegaba poshistórica, lo que mantuvo vivos los discursos sobre la memoria del Holocausto, contaminándolos y extendiendo su alcance más allá de su referencia original” (p. 16).

⁹ Hay quienes advierten acerca del hecho de que el Holocausto se ofrezca como modelo de otros crímenes al momento de “historizar las memorias”, afirmando que ello es aceptado por quienes están más preocupados por denunciar la enormidad del terrorismo de Estado que por definir sus rasgos nacionales específicos (Sarlo, 2005: 61). En la misma línea, Huyssen sostiene que “las dimensiones global y local de la memoria del Holocausto han ingresado en nuevas constelaciones que claman por un análisis pormenorizado (...). Mientras la comparación con el Holocausto puede activar en términos retóricos determinados discursos sobre la memoria traumática, también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas” (2000:18).

derechos humanos (en especial allí donde la sociedad está marcada por profundas huellas de violencia estatal), expandiendo y fortaleciendo las esferas públicas de la sociedad civil.

Sin embargo, la memoria del Holocausto y su lugar en la reevaluación de la modernidad occidental no llegan a constituir toda la historia. Existen otras razones que explican *por qué* la memoria se ha vuelto una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un *giro hacia el pasado* –al decir de Huyssen)¹⁰ que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX.

En primer lugar, es preciso mencionar las profundas transformaciones que han afectado al mundo entero y a nuestras representaciones sociales sobre él. Para Franco y Levin, a lo largo de este último siglo, y “en una dimensión amplia y secular, la sucesión de masacres modernas y organizadas (...) ha puesto en cuestión el presupuesto del progreso humano acuñado en los siglos precedentes. Así, la toma de conciencia de esta nueva realidad ha enfrentado crudamente a la humanidad con la necesidad de comprender su pasado cercano”. Este tipo de acontecimientos “(...) han terminado de derrumbar las viejas certezas y han dejado lugar a nuevas incertidumbres que impactan fuertemente, entre otras cosas, en las modalidades a partir de las cuales las sociedades occidentales se relacionan con su pasado” (2007: 36 y 37). Entonces, y mientras en el siglo XX, la memoria se plantea como un tema exclusivamente europeo relacionado con los traumas de las dos guerras mundiales y de la Shoah, a partir de la segunda mitad del siglo, la dimensión global de nuevos conflictos y violencias produce una transformación profunda de las identidades y memorias individuales y colectivas (Stabili, 2007: 9). Ciertamente, estas grandes transformaciones terminaron de resquebrajar los andamiajes sobre los que se había cimentado la confianza en que la historia traería la superación de las limitaciones del pasado. Esa pérdida de confianza en el progreso y el abandono de las expectativas puestas en el futuro han redundado en el mencionado *giro hacia el pasado*. Así, y en contraposición con una modernidad que privilegiaba el desprendimiento del pasado como signo de renovación necesaria para el progreso, quizás nunca como ahora el presente había estado tan marcado por la voluntad social de recordar.

De lo expuesto, no es difícil deducir que este cambio se relaciona, asimismo, con el clima intelectual de la *posmodernidad*. Si bien se trata de una expresión que ha suscitado innumerables polémicas y que muchos autores no acuerdan en denominar así nuestro momento actual, sí lo hacen respecto de las características que definen a la cultura contemporánea y que parecen contradecir los ideales modernos. La época plantearía así una realidad donde impera lo fragmentario, lo efímero, lo discontinuo, el cambio caótico, el pluralismo, la coexistencia de un gran número de mundos posibles o, más simplemente, espacios inconmensurables que se yuxtaponen o superponen entre sí, en el contexto del capitalismo tardío y la globalización, una sociedad del consumo y la informática, de los medios masivos de comunicación y de una tecnología sofisticada¹¹.

¹⁰ Huyssen se refiere a la restauración historicista de viejos centros urbanos, a pueblos enteros devenidos museos, a emprendimientos dirigidos a proteger el patrimonio cultural, al boom de la moda retro, al marketing masivo de la nostalgia, a la automusealización a través de las videocámaras, al auge de la autobiografía y la novela histórica, a los documentales históricos en tv, a las prácticas de memoria en las artes visuales y la producción académica sobre el trauma, el Holocausto, etc.

¹¹ Es por ello que autores como Fredric Jameson (2002) sostienen que el posmodernismo es la dominante cultural de la época de la globalización (dominante porque incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos pero subordinados).

De este modo, y en el marco de una postmodernidad marcada por la dislocación de los parámetros de tiempo y espacio, la disolución de la confianza y la fe en el porvenir, el vértigo del presente, etc., no sorprende que emerja la seducción por el pasado. En este sentido, un entorno de profundos y acelerados cambios experimentados en un período muy corto de tiempo, remite a la necesidad de mirar hacia el pasado y de buscar anclajes para reflexionar sobre el significado histórico de esos cambios¹², al tiempo que otorgar un aura histórica a objetos que, de lo contrario, estarían condenados a volverse obsoletos. Al decir de Stabili “se atribuye importancia a algo que se tiene miedo a perder. La velocidad y la aceleración de los cambios (...) amenaza con borrar las huellas del pasado y debilitar, hasta volverlo insignificante, el lazo entre pasado, presente y futuro” (2007:8).

En este contexto, y en lo que respecta a las ciencias sociales, el posmodernismo ha venido ganando terreno, registrándose la influencia de nuevas líneas de investigación que rescatan los relatos de vida, la experiencia cotidiana y el testimonio en un entorno que tiende a la apertura disciplinaria hacia métodos de la sociología o la antropología¹³. Asimismo, las corrientes postmodernas han favorecido la preocupación por la memoria, al enfatizar los “lazos débiles” y rehusar las explicaciones holísticas y los paradigmas globalizadores. Por este camino, los discursos sobre la memoria se presentan como complementarios de aquellos provenientes de las ciencias sociales que tienen como objetivo la recuperación del punto de vista de los sujetos, la legitimación de voces ocluidas y la diversificación de las perspectivas desde las cuales se cuenta la historia.

Según Alejandro Baer, “una de las características principales de la sociedad de la información serían las transformaciones que acentúan el carácter reflexivo, artificial y construido de la vida social. La memoria sería un elemento más de ese manido y difuso concepto que se denomina ‘reflexividad social’. Sistemas sociales que se observan, describen a sí mismos, que se piensan (pensándose). Sujetos colectivos que se autodefinen, que se estudian reflexivamente, que son conscientes de su propia conciencia colectiva y social y de los procesos de construcción holística. La memoria va íntimamente ligada a una meditación o consideración paciente de lo ocurrido, de lo histórico, de lo que nos constituye. Esta activación de la reflexión que enjuicia el pasado acentúa la dimensión autorreferencial de nuestra época” (2006: 33).

La necesidad de revisar ese pasado se expresa desde diferentes sectores sociales y desde espacios ideológicos divergentes. Se recurre, entonces, a la construcción de dispositivos que den respuestas a esas demandas sociales. Estas “prótesis externas” – como denomina Montesperelli (2004:15) a las producciones que potencian las capacidades mnemónicas de los individuos- son múltiples y provienen de las más diversas áreas. Esta actitud, en principio, resulta positiva en términos de “salud” colectiva, puesto que si la revisión del pasado se toma como una instancia crítica y (auto) reflexiva, puede impedir que la historia se repita y tienda a instalarse como un eterno presente. Es por ello que resulta necesario comprender el ejercicio de la memoria como un trabajo, lo cual supone un posicionamiento activo respecto de la construcción del pasado. “A este respecto, señala Ricoeur (2000:109), la noción de trabajo –trabajo de rememoración, trabajo de duelo- ocupa una posición estratégica en

¹² Cfr. Baumann (2003).

¹³ El interés por la memoria también ha sido notable en la sociología, disciplina en la que se ha desarrollado incluso una “sociología de la memoria” que ha incursionado, entre otros temas, en el estudio de cómo se manifiesta la memoria en diferentes grupos sociales y, últimamente, en el marco de recuperación de la textura de la subjetividad. Cfr. Cuesta Bustillo (1998) y Sarlo (2005).

los fallos de la memoria. Esta noción supone que los trastornos en cuestión no solo son sufridos, sino que también somos responsables de ellos (...).”

Sin embargo, no podemos dejar de tener en cuenta el hecho ineludible de que, estas operaciones con la memoria entraron en el mercado simbólico del capitalismo tardío, en una época en la cual otro de los rasgos de esta “cultura de la memoria” parece ser su estructuración mediática, protagonizada por la industria cultural, cuya producción remite “al marketing masivo de la nostalgia (...) a la escritura de memorias y confesiones y al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación ente el hecho y la ficción” (Huysen, 2000: 18). Otros aspectos de este fenómeno atañen a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de producciones históricas en tv y cine, aspecto éste último al que nos referiremos a continuación.

Memorias en montaje: una aproximación a la memoria cinematográfica y a los debates sobre su representación

Para Halbwachs (2004), la memoria colectiva es siempre una reconstrucción del pasado en el presente, en la que intervienen el espacio, el tiempo, el lenguaje y las corrientes de pensamiento. No aparecen en la definición rastros de la palabra imagen¹⁴ (fotográfica o filmica) en tanto discurso que también participa en la conceptualización del espacio, del tiempo, del lenguaje y del pensamiento. Sin embargo, ningún análisis de la memoria puede pensarse ya desconociendo el valor de las imágenes en su producción y reproducción. “La memoria colectiva debe ser entendida hoy como un proceso en el que las imágenes no pueden estar ausentes” (Guarini, 2009: 256).

No es necesario, entonces, aclarar que, en la llamada “cultura de la memoria”, las imágenes tienen un papel cada vez más preponderante. El pasado retorna en imágenes y éstas construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar y permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. “Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social” (Feld, Stites Mor, 2009: 25).

Así, al hablar de memoria, intuimos cierta contigüidad entre los procesos de recordación y producción de imágenes. La imagen está en el lugar de lo representado. La memoria trae al presente algo que ha sido. Similares operatorias. En este sentido, y al igual que otros objetos y materialidades que se transforman en huellas de lo acontecido, las imágenes transitan dos de las temporalidades fuertes que conjuga la memoria: el pasado y el presente. Oscilando entre estos dos polos de la elaboración de la memoria, el que pone el acento en el pasado (y su “peso” sobre el presente) y el que enfatiza el presente (y su actividad de “construcción”), se ubican las imágenes, especialmente aquellas que provienen del pasado.

De este modo, el cine es capaz de unir estas dos posibilidades. Muestra imágenes y nos reenvía a un trabajo de memoria en la evocación a que remite. No son solamente las imágenes que muestra en cuanto recordación, documentación. Importa algo más: “es la capacidad del relato cinematográfico para dar sentido a los acontecimientos que se exhiben” (Aprea, 2004: 194). Un dar sentido que se adecua a esa inteligibilidad narrativa, a ese principio de cohesión, a esa utopía de incluirlo todo que tienen los relatos de memoria y que el cine contenta en ese remedo de la vida.

¹⁴ Definimos aquí la imagen como la define Pierre Sorlin: “como todo aquello, palpable o no, que nos permite tener al mundo en perspectiva. No podemos pensar sin imágenes, que son modelos o derivaciones de la realidad” (1996:15).

Además, y “en la medida en que no hay canales institucionalizados oficiales que reconozcan la experiencia del pasado reciente de violencia y represión, la lucha sobre la ‘verdad’ y sobre las memorias ‘apropiadas’ se despliega en el escenario societal” (Jelin, Kaufman, 2001: 21). Esto significa que al no haber un discurso oficial desde el Estado sobre este tema, son los diferentes actores los que construirán las versiones sobre “la verdad” y sobre “lo sucedido”¹⁵. Es posible pensar que estos actores son parte del escenario societal y que este escenario se halla representado en las películas. Así, son los diferentes discursos, más o menos legitimados como versiones de los hechos traumáticos acontecidos, los que aparecen en cada una de las películas. Es así que continuamente vuelven a hablar voces que se creían acalladas o que ya no gozan del lugar privilegiado que tuvieron en algún momento¹⁶.

El cine nos permite –mediante mecanismos técnicos y realizativos- descubrir historias y relatos que configuran la memoria histórica de los grupos o comunidades de una sociedad. Son estos relatos o discursos filmicos los que permiten redescubrir o revelar diversos puntos de vista sobre hechos o acontecimientos de la historia de los pueblos, además de incluirse en el imaginario colectivo de los distintos grupos sociales. Mediante las imágenes que el cine propone accedemos a versiones de la/s historias que explican de una manera u otra la forma de ser de un país y son otra posibilidad –una más- de conocer cómo funciona la memoria de dicha sociedad. “Es por ello que este dispositivo mediático se inscribe simbólicamente en el conjunto de discursos en lo propio de una cultura para mostrarnos cómo funciona dicha trama narrativa y hacernos ver –técnica de por medio- situaciones que a veces hemos olvidado o no queremos recordar” (De la Cruz, 2006: 47). El cine como discurso social construye un espacio fundante desde donde decir lo indecible, desde donde mostrar en imágenes lo que la sociedad, a veces, no puede ver o escuchar. En ese espacio es donde la memoria colectiva e histórica de una sociedad sale a la luz y donde se reconocen rasgos identitarios de un país, de un grupo y donde se problematizan cuestiones que la sociedad tiene y, en algunos casos, no discute ni reflexiona. El cine es el que permite acceder a una revisión de cosas ya vividas por parte de una comunidad y desde allí nominar o categorizar dichas vivencias.

Al respecto, creemos pertinente la afirmación del cineasta Octavio Getino (1996: 13), para quien “las pantallas audiovisuales de nuestro tiempo son el espejo sociocultural en el que una comunidad y cada uno de sus integrantes se proyectan y se autoreconocen, construyendo parte esencial de su identidad individual e histórica”. Si la memoria es parte fundamental de la identidad -en tanto que las operaciones memorialísticas actúan dialécticamente con las definiciones identitarias¹⁷- y, como hemos visto, “(...) las fuentes para la creación de identidades (...) ya no se construyen con miras al futuro, sino en relación con un pasado que debe ser recuperado, retenido

¹⁵ Esto es pertinente para el caso de Argentina, aunque a partir del gobierno de Néstor Kirchner puede hablarse de un ciclo de “estatización de la memoria”. En efecto, desde entonces la rememoración de ese pasado se ha convertido en materia de estado. La revisión histórica es parte del relato público dominante y ello legitima y potencia la multiplicación de producciones culturales al respecto. Sin embargo, en esta lucha por lograr la cohesión social y por la definición de las fronteras simbólicas, con frecuencia se otorgan a la época valores agregados que en ocasiones construyen un tiempo mítico; en otras, épico o trágico, pero que no siempre demuestran una mirada crítica. Cfr. Rodríguez (2009).

¹⁶ Siempre hay otras memorias, historias e identidades que no acaban ni en las víctimas ni en sus familiares, que también son parte del espectro societal. Estas otras memorias que no circulan por canales legitimados, sino que permanecen subterráneas, en ámbitos familiares, vecinales, ¿qué sucede con ellas? ¿Hay imágenes para estas otras memorias? Es una pregunta que nos queda por contestar.

¹⁷ Según Jelin, “la memoria tiene un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades” (2002: 9-10).

y, de algún modo, preservado” (Huysen, 2000: 14), la constitución de la identidad de muchos sujetos se halla íntimamente ligada a la posibilidad de reconstrucción del pasado. Esto es, el cuestionamiento sobre lo sucedido, la búsqueda de respuestas –en el doble plano de lo individual y lo colectivo-, en definitiva, la asunción de la herencia, tendría repercusiones en la definición de las identidades sociales” (Verzero, 2009: 183).

El cine es testigo presencial de cómo cada sociedad discute/dialoga sobre sus propios conflictos, y a partir de sus creaciones estéticas propone imaginarios posibles donde la cultura va a constituirse desde los múltiples encuentros con diferentes visiones/versiones y los usos que de estos discursos se realicen. Vemos entonces la importancia del cine como técnica, que “permite colaborar en la constitución de la identidad de una nación y la posibilidad que tiene la memoria histórica de hacerse presente y mantenerse viva entre los integrantes de una comunidad” (De la Cruz, 2006: 48). En este sentido, y como sostiene Carmen Guarini, “el cine se caracterizó desde su inicio por la producción de registros que daban cuenta del pasado, y sus marcas se inscriben profundamente en la comprensión y en la memoria que una sociedad se forja de sí misma” (2009: 256).

Ahora bien, tal como afirmó Barthes, en relación a la imagen fotográfica, el referente captado por la cámara tiene que haber existido para que la imagen se produzca (2008: 135). Es este registro de la cámara el que permite construir un reservorio de imágenes del pasado que informan sobre lo que ha sido y colaboran para “traer” al presente lo que ya no es. A la vez, el presente reconfigura y moldea las imágenes del pasado. No solo en el momento de captar imágenes se realiza un acto de selección y creación. También en la posterioridad de su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas, poniéndolas al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados. Al respecto, Benjamín sostiene que “la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado solo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad” (1987:180). No puede aprehenderse al pasado tal y como éste ha sucedido. Siempre serán recortes, trazos, huellas, vestigios inconexos. Y éstos estarán necesariamente en relación con el presente.

En este punto, es pertinente aclarar que la evolución del mundo audiovisual, especialmente con el desarrollo del cine y la tv hacia un fenómeno de masas, dejó de lado la función de evidencia, prueba y testigo objetivo de los hechos que había sido adjudicada a la fotografía¹⁸, para comenzar a jugar un papel determinante como mediador y productor de cultura y conocimiento social. De este modo, la industria cultural y los medios de difusión masiva -y su borrosa frontera entre información y entretenimiento- han provocado el cuestionamiento de las prenociones epistemológicas con que estaba investida la imagen en un primer momento y, fundamentalmente, han abierto nuevos espacios de representación, produciendo así una redefinición de la relación del individuo con el pasado. Ello, porque las imágenes se apropian del acontecimiento social provocando que éste se vuelva efectivo en un

¹⁸ La relación entre medios audiovisuales e historia se inicia con una apropiación positivista de la imagen fotográfica al terreno historiográfico. Los historiadores daban a las imágenes un status informativo único, basado en su realismo y la analogía con el referente que representa. La foto era considerada un “espejo de la memoria”, subestimando el papel mediador de la cámara. Esta característica, supuestamente objetiva, provocó una progresiva incorporación de imágenes como evidencias e ilustraciones en los modos más tradicionales de la representación escrita.

contexto masivo. Su discusión se desplaza de reducidos círculos intelectuales para situarse en el debate público cotidiano¹⁹.

En este sentido, una ficción cinematográfica no solamente es capaz de preservar ciertos acontecimientos en la memoria colectiva y la conciencia histórica de enormes audiencias, sino también de definir la forma y el imaginario dominante de esta memoria. De este modo, series y películas –también los mediáticos museos memoriales a los que hemos hecho referencia- han abierto una comprensión de ciertos acontecimientos históricos mayor que todos los discursos y representaciones ilustradas, racionales y supuestamente objetivas. Es por ello que podemos decir que el cine emerge, entonces, como propuesta historiográfica, una propuesta que incorpora nuevas tecnologías y eficaces canales de difusión como estrategias de producción de conocimiento sobre el pasado.

La ficción, el cine, vienen a procesar el pasado, a inscribir sus sentidos. Sus tramas y personajes esclarecen la experiencia inherente a la situación, no solo en lo que esta tiene de inmediatamente dramático sino en lo que esta tiene también de paradigmático. Permiten ver una dimensión de la subjetividad, no como resultado de reflejar algo preexistente, sino como resultado de crearlo. Dan forma a la realidad a la que se refieren. Son un espacio de simbolización donde las personas se reconocen y se entienden a sí mismas en determinadas circunstancias y frente a determinados hechos.

Estos productos culturales, que refieren y metaforizan ese período, se constituyen, además, a partir de una mirada retrospectiva que recibe sus orientaciones, intereses y luchas. Por ello, también puede considerarse al cine como un espacio donde se revelan conflictos y resoluciones entre diferentes interpretaciones.

Mirado a través de este prisma, el cine se convierte en un lugar de lucha, un espacio en el que a través de lo representado se arroja una piedra hacia una dirección determinada. Marcando un trayecto que señala la versión de los hechos que se adopta y que se diferencia de otros trayectos, de otras versiones. Es por ello que resulta de capital importancia conocer el lugar desde el que se pone en marcha esa memoria subjetiva que puede ser en una película determinada –“vehículo de memoria”, según Jelin (2002). El modo en que se transmite, la forma en que se vehiculiza, responden al lugar que ocupa el hacedor de un filme y a su relación con los hechos que transmite y vehiculiza.

Creemos, con Ranciere, que el cine es “(...) un arte que devuelve a una unidad primordial la dualidad de la vida y las ficciones, del arte y de la ciencia, de lo sensible y lo inteligente” (2005: 14). Una unidad primordial que posibilita expresar esas memorias ubicuas que pretendemos recorrer sobre un acontecimiento. Decíamos antes: “no solo recordar sino también interpretar”. De allí la unidad primordial que los relatos filmicos pueden ayudarnos a desenrollar en esa búsqueda por mostrar el mundo, representarlo en sus historias, interpretarlo en la historicidad de lo social. Al decir de Benjamín, el cine “no solo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno” (Benjamín, 1987: 46).

En este sentido, “las imágenes del cine son dos cosas en una: son las cosas mismas, los acontecimientos íntimos del devenir universal, y las operaciones de un arte que restituye a los acontecimientos del mundo el poder que les fue arrebatado por la opaca pantalla del cerebro humano” (Ranciere, 2005: 14). Es decir, no solo la posibilidad de encadenar las acciones y los recursos expresivos adecuados a temas y

¹⁹ En este sentido, y como veremos más adelante, *La Lista de Schindler* representaría el triunfo de una versión de la historia transmitida por la cultura popular (norteamericana) y el eclipsamiento progresivo de una memoria y un discurso histórico discutido por historiador profesionales en ámbitos académicos.

situaciones, sino también, la capacidad del arte entre la pura actividad de una creación carente de reglas y modelos y la pura pasividad de una potencia expresiva que está en las cosas mismas. Esto es, esa unidad primordial no desmenuzada, ni opacada por las especulaciones de la razón.

La imagen en movimiento ha cambiado nuestra relación con la realidad. Porque las películas son discursos y como tales, producen sentidos, y lo hacen sobre lo que los semiólogos llaman bases visuales y sonoras. Materias significantes que se conjugan para producir ese otro-mundo que es lo que sucede proyectado en la pantalla. “Verosímil o no el cine media entre nosotros y lo real. Lo hiperboliza, minimiza, sintetiza, metaforiza, etc.” (Petroni, 2006: 110-111).

Además, si “toda memoria es individual” de no ser dicha (a otro/s) “muere con cada persona” (Sontag, 2004: 100). Y aquí la pregunta: ¿cómo tornar inteligible esa experiencia? La respuesta es sencilla: necesita ser narrada, relatada. Por lo tanto, recordada y transmitida. En este sentido, “si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato” (Sarlo, 2005: 128), por lo que siempre será necesaria una subjetividad que rememore. En otros términos: si una experiencia tiene la posibilidad de recuperar la voz –fragmentada, dispersa, enmudecida- necesita recuperar el poder de la enunciación. Esto es, reestablecer ese pasado en tanto experiencia comunicable.

En cuanto al caso que nos ocupa, lo anterior nos justifica en la elección de los relatos filmicos para construir una memoria sobre la última dictadura militar argentina. Al respecto, existe un cine argentino que se alza como un claro ejemplo de esa mediación. Un conjunto de filmes que tomaron como eje memorias e identidades, versiones disímiles que se han hecho presente en la sociedad argentina para explicar esta historia, que también ha sido relatada, registrada y puesta en escena desde el cine. En este sentido, el cine argentino ha intentado de diversas maneras y estéticas particulares representar estos temas en las películas producidas desde la reinstauración democrática hasta nuestros días. Este cine ha dejado registro de su existencia de modo público para instalar interrogantes al tiempo que ha intentado revolver, resumir, representar y resolver desde la pantalla grande. Intentos que tienen como objetivo mostrar, informar y sensibilizar a los espectadores sobre lo sucedido durante los años de plomo. Relatos que enuncian desde distintos lugares su visión/versión de los hechos, existiendo, en esta expresión masiva de la industria cultural, visiones hegemónicas (versiones oficiales) y otras que difieren con esta manera de relatar (visiones alternativas). Empero, todas ellas logran lo que plantea León Rozitchner en cuanto a los usos de la memoria: “recordar implica aproximar el horror de lo distante hasta convertirlo en próximo, traerlo a la memoria como imagen presente, darle sentido a su existencia pasada en lo que ahora vivimos” (2003: 58).

Además, para quien haya visto estas producciones, no cabe duda de que existe en todas ellas una idea de “concientización” (De la Cruz, 2006: 53). Un *Nunca Más* que nos remite a la dimensión política del relato cinematográfico y la posibilidad que tienen las imágenes en movimiento en la finalidad de mantener presente la memoria histórica y luchar contra la canalización del mal. Así, “arte, ética y compromiso se conjugan en pos de pensar la sociedad desde el cine, iluminando zonas oscuras para recordar, a cada momento, las infinitas posibilidades del mal y terror que existen en el hombre y que degradan a la condición humana” (ibidem: 54).

Sin embargo, aquí debemos aclarar que “más que del mensaje, más que del valor en sí de una película o de un conjunto de ellas, parece preferible hablar de un uso del cine. Cada etapa histórica, en cada lugar, legitima determinados usos donde

encontramos, por último, su significación, su inserción social. Cada época produce (admite) un cine, el cine socialmente aceptable, en el que se sintetizan múltiples coordenadas y donde puede reconocerse un lenguaje específico, con su historia, sus condicionamientos, sus interrelaciones” (Schmucler, 1997: 252). En este sentido, estos relatos sobre el pasado que ha producido el cine argentino pueden pensarse también como una respuesta y, en determinados casos, como una “respuesta-acuerdo-social” (Cerruti, 2001:17), donde confluyen las memorias atendiendo a ciertas interpretaciones hegemónicas. En palabras de Pinque, se trata de “discursos de ficción que funcionan a la vez como discursos de autoentendimiento. Dejan su impronta en la memoria social, susceptible de problematizarse más tarde e, incluso, revelarse como un velo autoindulgente” (2006: 69).

El dogma de lo indecible o “inventar el horror”

Al hablar de la dictadura argentina, a la que hemos clasificado como una catástrofe social, nos planteamos inmediatamente la posibilidad misma de relatar este tipo de acontecimiento. La interrogación de Semprun “¿Pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?” (1995: 25) nos sumerge en la perplejidad de lo indecible, de lo incomunicable de la experiencia. Pero también nos remite a la situación en el arte después de Auschwitz. Esa incapacidad, o mejor, esa inoperancia de un arte –como lo expresara Adorno- que frente a la deshumanización del mundo, del fracaso de la civilización que supuso este tipo de acontecimientos, no encuentra formas de representación, porque las existentes no alcanzan, son insuficientes. Más concretamente nos preguntamos: ¿es posible mostrar en imágenes lo que está ausente/exterminado/desaparecido? ¿Es necesario para la sociedad tener películas acerca de las víctimas de estos acontecimientos? ¿Es mostrable el horror? ¿Son las imágenes del presente suficientes para contener también el pasado?

Hemos visto ya cómo el Holocausto, por motivos históricos y académicos, ha proporcionado un prisma a través del cual mirar otros casos de genocidio. Asimismo, se ha convertido en un ejemplo claro de cómo ciertos acontecimientos del pasado ya difícilmente pueden pensarse fuera de los marcos discursivos y el imaginario construido por series de tv, películas, documentales y fotografías, siendo los géneros que más controversia han generado respecto a los límites de la representación aquellos que han incurrido en narrativas de ficción cinematográfica. En este sentido, existe un canon del Holocausto y un sistema de tabúes en su representación.

Ahora bien, y como dice Huyssen, “en el antiguo conflicto entre la retórica de las palabras y el poder de las imágenes, la palabra ha sido, por lo general, privilegiada sobre la imagen” (2009: 16). Esta valoración aparece también en el debate sobre la legitimidad de representar Auschwitz u otras formas de violencia masiva a través de imágenes en lugar de palabras. En efecto, se ha desarrollado una intensa discusión teórica en torno a “los límites de representación” del Holocausto, es decir, los márgenes y fronteras dentro de los cuales la representación puede ser apropiada para un referente del peso y la singularidad que supone el asesinato industrial de millones de personas. Se trata, asimismo, de un debate que surge y se proyecta en el espacio público, fundamentalmente como respuesta crítica a los acontecimientos mediáticos, condenados con el estigma de la trivialización de la memoria, al tiempo que alzan sus voces los principales impulsores y ampliadores de sus formas.

Esta crítica a la apropiación de la historia por parte de los medios audiovisuales en su marco de divulgación y entretenimiento puede situarse en el mencionado

contexto modernidad-posmodernidad²⁰. Por un lado, desde un posicionamiento moderno se han criticado los medios masivos como popularizadores y vulgarizadores de complejos procesos históricos. Dicha crítica se sitúa dentro de la concepción generalizada al abordar el tema de medios e historia, de que la presencia de imágenes del pasado en los medios masivos ha traído consigo una trivialización de los contenidos de la historia. Para autores críticos de la posmodernidad, la cultura de la imagen ha provocado un debilitamiento de la historicidad, un aplanamiento del referente histórico. La masa de información visual sobre la historia transmitida por el cine y la tv produce que el pasado se convierta en una vasta colección de imágenes, recuperables en un eterno presente con el simple presionar de un botón, pero totalmente aisladas de sus referentes temporales y espaciales. También se critica que los medios se toman demasiadas libertades con la verdad, borrando la divisoria entre ficción y realidad y distorsionando eventos reales con fines de dramatismo o manipulación ideológicas, mientras que los otros modos de representación –como el escrito de la historia tradicional- están libres de estas prácticas que se critican.

En el otro extremo de esta preocupación modernista sobre el valor ontológico y los límites de la representación del acontecimiento histórico, se contraponen un planteamiento relativista, o posmoderno, que declara la disolución de toda divisoria entre ficción y verdad y abandona todo intento de recuperación de una verdad histórica. Desde esta perspectiva, cualquier representación, tanto visual o no verbal, no tiene un referente externo y puesto que no hay posibilidad de llegar a un conocimiento de los hechos tal cuales fueron en realidad, cualquier tipo de representación del pasado es válida. De este modo, la crítica posmoderna derivada de este estado de cosas ha puesto de manifiesto que, en todos los ámbitos de representación, la dicotomía ficción/realidad se reduce a fundamentos discursivos, convenciones y narrativas.

Siguiendo a Feld y Stites Mor (2009: 29), de este debate acerca de la representación de la Shoah se desprenden, entonces y al menos, tres dilemas principales: 1) de orden *expresivo*, se cuestiona sobre cuál es el lenguaje adecuado para representar lo sucedido. Se plantea una discusión acerca de los lenguajes y las imágenes capaces de dar cuenta del horror, de hacerlo narrable y visible. 2) de orden *ético*, interrogando sobre cómo comunicar la experiencia límite sin profanar la memoria del acontecimiento. 3) de orden *político*, se centra en las oportunidades y los momentos históricos, y en las consecuencias políticas de determinadas representaciones que acceden al espacio público.

Ahora bien, dentro del debate estético y político sobre el papel de la imagen y la palabra en la representación del trauma histórico, han sido de gran importancia dos películas que propusieron maneras radicalmente diferentes de representar el Holocausto: La lista de *Schindler*, de Steven Spielberg, y *Shoa*, de Claude Lanzmann. No haremos aquí un análisis pormenorizado de cada una de ellas por cuestiones de espacio. Solo diremos que en esta discusión fue clave no solo la diferencia de validación de la recreación visual frente al relato verbal conmemorativo, sino también la oposición entre ficción narrativa y hecho documentado y recordado. *Shoa* inaugura una etapa en la historia de los testimonios y de las representaciones de la Shoah que desencadena un auge de testimonios orales filmados y la valoración del presente filmado como forma de representación del pasado. Para Sánchez Biosca, convergen también una serie de factores que permiten en cierta forma una “moda de

²⁰ Se trata de un extenso y profundo debate que, por cuestiones de espacio, no podemos analizar en este trabajo. Para su síntesis, seguiremos a Baer (1999).

la memoria respecto a la historia, impulso de la historia oral, democratización del testimonio, valoración de lo singular frente a los público” (2006: 102). Pero es sobre todo la radical posición de Lanzmann sobre el uso de los archivos en imágenes lo que abre un debate acerca de la legitimidad, no solo de la representación, sino también del mostrar que “los límites de lo representable se han transformado en los rostros, huellas visuales del pasado” (ibidem:104). Esto, que puede ser considerado la aspiración a un grado cero en los modos de representación, emerge como una marca ética, como un signo de respeto hacia el testigo y su relato. Después del film de Lanzmann, solo interesan y se privilegian dos vías audiovisuales: “la filmación del testimonio de la víctima y la lexicalización de ciertos rasgos documentales definidos por *Shoah* que vuelven obsoleto el recurso a imágenes de archivo” (ibidem: 103).

Desde entonces, se pone en debate la utilización del recurso a la imagen audiovisual como elemento de legitimación de los discursos, privilegiándose la documentación en palabras frente a la narrativa audiovisual. El rechazo al uso de fuentes de archivo es una opción estética radical iniciada por Lanzmann que da como resultado la apuesta por el valor evocativo de las imágenes del presente²¹ y, a partir de la cual, el testimonio se convierte en punto de referencia principal dentro del discurso de la memoria. Como resultado, esta discusión sobre la forma correcta de representar el trauma histórico degeneró en una última trinchera de defensa del alto arte de vanguardia frente a la industria cultural estadounidense; el arte documental correcto frente a la explotación comercial, una separación que, como Huysen, creemos “binaria, falsa y sin embargo persistente” (2009: 20).

Ahora bien, estas polémicas sobre la representación del horror han constituido en la Argentina un modelo para pensar esta temática. En especial, el genocidio nazi y los múltiples debates surgidos acerca de su (im)posible representación en imágenes proveen conceptos y nudos problemáticos que repercuten en la cuestión abierta de cómo representar el “horror argentino”. En este sentido, la discusión está abierta, y algunas películas del cine argentino nos permiten reflexionar sobre este aspecto de las imágenes que pone en juego la relación pasado-presente.

Aquí, el problema principal a tener en cuenta es que, en Argentina, no solamente las acciones más sangrientas de la dictadura se realizaron fuera de la visibilidad pública, sino que los militares borraron las huellas materiales de sus actos más sangrientos de violencia. No existen registros fotográficos ni filmicos que den cuenta de las condiciones de cautiverio y de los asesinatos clandestinos (Feld, 2009: 78). En consecuencia, las imágenes de los lugares de detención y tortura en Argentina, tomadas después del cambio político, están vacías de personas. Sin embargo, han quedado registradas las iniciativas de quienes reclamaban durante esos mismos años por los desaparecidos y de quienes habían militado en los años anteriores. Las fotos de los desaparecidos se han transformado en bandera de lucha y emblema²². Además, en Argentina, la mayor parte de las imágenes, es decir, lo que nos ha permitido imaginar el mundo concentracionario, han sido producidas por los sobrevivientes por medio de su testimonio (Raggio, 2009: 47-48). Tal como sostienen Feld y Stites Mor,

²¹ Para Lanzmann, el valor de “prueba” que pueden tener los archivos es propio de quienes pretenden entablar una discusión sobre la existencia o no del Holocausto con los revisionistas o los negacionistas. Para él, las voces de los testigos filmados prueban el crimen cometido: “Es mucho más fuerte y más irrefutable que las imágenes de archivo, que yo llamo imágenes sin imaginación” (cit. En Feld, Stites Mor, 2009: 271).

²² Para un estudio sobre las imágenes fotográficas sobre la última dictadura militar argentina, cfr. Crenzel (2009) y Da Silva Catela (2009).

“las huellas cambiaron de sentido y el presente les ha dado usos imprevistos, reconfigurándolas una y otra vez” (2009: 27).

Frente a esta ausencia, el cine ha creado ficcionalmente los fotogramas inexistentes del mundo concentracionario, desafiando la carencia de imágenes que provocó el sistema represivo. Así, la Argentina postdictatorial no ha dejado de producir nuevas imágenes, tanto documentales como ficcionales, para intentar evocar e interpretar aquellos años, construyéndose, desde entonces, una estrecha relación entre imagen y memoria. En Argentina, superados los primeros años de la transición, los medios de comunicación en general, y la producción de realizadores de cine y video independientes en particular propiciaron un auge de los testimonios de los sobrevivientes y víctimas del terrorismo de Estado. Esta tarea resultó necesaria, dado que, frente a la escasez de archivos de ese periodo, se hacía urgente su registro con el propósito de denunciar lo ocurrido y difundirlo para que toda la sociedad tomara conocimiento de ello. La necesidad de construir un patrimonio audiovisual de la historia reciente promovió, en una primera etapa, una profusa producción de documentales que permitieron recuperar la memoria de los testigos y de las víctimas de la última dictadura. Esta actividad incidió parcialmente en la construcción de un contexto social para entender y aceptar lo que el país había vivido, permitiendo a la sociedad argentina ir tomando conciencia de las traumáticas derivaciones de la aplicación de la política del terrorismo de Estado. Al mismo tiempo, esto permitió ir construyendo consenso para debatir lo que podía y debía ser representado. A partir de los 90, comenzaron a producirse obras donde los autores decidieron experimentar, gracias también a los cambios tecnológicos y a formas nuevas de tratamiento audiovisual. Ya no se trata de narrar los hechos y simplemente fijar ciertas interpretaciones del pasado, sino de entender ese pasado como un proceso que se continuaba con el presente y se proyectaba hacia el futuro. Se comenzaron a producir filmes que, aunque basados en la usual fórmula de testimonios más imágenes de archivos, no intentaban dar cuenta de relatos de una memoria ya establecida, sino de entender que esa combinación podía dar cuenta de memorias frágiles, en construcción, ya que además se trataba de hechos no necesariamente demasiado alejados en el tiempo (Guarini, 2009: 257-259).

De este modo, el drama cinematográfico no solo se construyó por medio de la edición de testimonios y su empalme, sino a partir del uso de distintos recursos, como inserts de fotos, otras imágenes documentales, banda sonora e incluso recreaciones ficcionales que “sirven para aligerar el ritmo y hacer más atractivo el producto, pero también para hacer sentir al espectador las emociones de las personas que hablan, (...) realzan el valor emotivo de los testimonios” (Feld, 2002: 129). Así, no solo se trata del carácter de “prueba” que pueden tomar las imágenes del pasado. Existen, también, imágenes producidas en contextos singulares y privados que van cobrando, con el tiempo, un valor agregado que las transforma también en material de archivo. Por ejemplo, las *home movies* o filmaciones hogareñas que forman parte, en ocasiones, del patrimonio personal de un autor y que en recientes filmes de memoria han pasado a tener un nuevo protagonismo. Si Lanzmann rechaza el archivo, en tanto significa para él, un “cierre de la interpretación”, un elemento que traiciona la verdad de la memoria, estos otros elementos que hemos mencionado y que no podríamos incluir dentro de la categoría “archivos” -pero que sin embargo se valen de ellos para existir- estarían discutiendo esta aseveración, ya que se instalan permitiendo tensionar la hegemonía de los usos habituales de imágenes del pasado en los filmes de la memoria (Guarini, 2009: 274).

Así, la exploración de territorios no necesariamente “archivables” puede funcionar, tal vez, como un espacio productivo para la elaboración de lo acontecido. Es decir, “la creación artística liberada del mandato de documentalización puede proveer herramientas que posibiliten el surgimiento de modos de nombrar y ser nombrado diferentes a los que proponen los discursos históricos. Y, tal vez, esos nombres sean más reales” (Verzero, 2009: 202). Se trata, entonces, de intentos de hacer visible lo sucedido; configurarlo y otorgarle sentido son actos que constituyen una operación compleja realizada en cada nueva producción. Y aquí otra vez las mismas preguntas: ¿qué valor tienen estas imágenes?, ¿cómo generan memorias o construyen sentidos en la memoria social?, ¿hasta qué punto permiten representar lo sucedido?, ¿cuáles son los límites, los obstáculos y las trabas para esa representación?

Como esbozo de respuesta a estas preguntas, creemos, sin lugar a dudas, que el “horror inimaginable” es el lenguaje de quienes sobrevivieron a ciertas catástrofes sociales, y vieron. Para quienes nacimos después, sin embargo, este lenguaje de inimaginabilidad y no-representabilidad puede llegar a ser un lujo injustificado, capaz de convertirse en una negativa a ver o en una evasión ritualista. Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. “No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total. Eso es algo que tienen en común con las palabras” (Huysen, 2009: 15-16). Mientras tanto, y en ausencia de imágenes documentales que provengan de los propios campos y centros de detención, es aún más importante crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido (ibidem, 20-21). Se trata, entonces, de explorar nuevas formas de contar el pasado, no descartando sino incorporando los desarrollos de las nuevas tecnologías de representación y cruzando fronteras hacia otros discursos e historias contados a través de diferentes medios.

De este modo, los filmes entrarían en este nuevo campo de exploración, pero yendo mucho más allá del manido concepto de auto-reflexividad y abandono de todo intento de recuperación del pasado que propone la crítica posmoderna. Por el contrario, el archivo audiovisual de testimonios no plantea la disolución del relato histórico ni produce una nueva ficción, sino una nueva historización; una nueva forma de representar el pasado basada en sus características propias: la evocación testimonial de la historia oral registrada en video y el carácter fragmentario, local, multivocal, de las memorias recogidas. El cine propone una experiencia con el pasado diferente, convirtiéndose en un nuevo género de representación que combina memoria con tecnología. Y, contrariamente a lo que opinarían los modernistas, el objetivo sigue siendo una forma de historia, la preservación de la memoria sobre hechos del pasado.

“El terror, la degradación, la desobjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser imaginados, pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y en palabras. Alegar lo contrario es pereza, deseo de no ver, incluso negación. Combinada con el encantamiento ritual del “nunca más”, la figura de lo inimaginable y lo indecible puede conducir al olvido fácil” (Huysen, 2009: 20). Olvidar y eliminar todo rastro del terror, sin embargo, fue el objetivo de los nazis y su “solución final”, así como del terrorismo de Estado en Argentina y su práctica de desaparición de personas.

Entonces, y ante esta “estética perezosa de ‘lo sublime de Auschwitz’” (ibidem), creemos en la necesidad de generar nuevas formas artísticas que permitan dar cuenta

de esta inhumanidad. En palabras de Ranciere, “es preciso dar vuelta la demasiado célebre frase de Adorno, que decreta imposible el arte después de Auschwitz. Lo inverso es lo que resulta verdadero: después de Auschwitz, para mostrar Auschwitz, solo el arte es posible, porque es siempre el presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver un invisible, gracias a la potencia ordenadora de las palabras y de las imágenes, juntas o no, porque solo el arte es así capaz de volver sensible lo inhumano” (Ranciere, 2004: 202)

Así, y ante la búsqueda en este vacío, en estas imposibilidades, podemos encontrar en las imágenes un resquicio donde la esperanza de la posibilidad de representación está presente. “No se trata de dar imagen al horror, sino de mostrar lo que justamente no tiene de imagen natural que es la inhumanidad, el proceso de una negación de humanidad. Es allí donde las imágenes pueden ayudar a las palabras” (ibidem: 180).

Es que esa es, quizás, la capacidad que le enrostramos al cine: mostrar en esa ausencia de explicación al mundo deshumanizado, mostrarlo en las imágenes que dejan de lado la racionalidad del mundo de los hombres para lograr esa unidad primordial de la que hablábamos y adonde, paradójicamente, hemos sido conducidos por la carencia de dicha racionalidad. De allí la elección del cine y sus relatos. Por lo irrepresentable del acontecimiento. Por la deshumanización de las historias representadas. Los filmes que existen sobre la dictadura argentina demuestran que no hay límites ni convenciones para interpelar y dar forma al pasado. Un pasado que no puede ser convocado de manera lineal ni objetiva. Las memorias emergen en su fragilidad, en su carácter provisorio y también en su necesidad de ser y darse una imagen. Y si fuera cierto que las imágenes se prestan al abuso y al engaño con más facilidad que el lenguaje verbal, sería más importante “insistir en una estética y una política de las imágenes, así como damos por sentado que hay una ética del habla y la lectura” (Huysen, 2009: 16).

Así, la funcionalidad social de este corpus fílmico, independientemente de sus cualidades estéticas, radica en la apertura de un espacio de diálogo con el pasado y con las distintas perspectivas políticas del presente, en el que conviven miradas que redimen los pasados 70, otras que las cuestionan, y otras que las homenajean. En algunos casos la primera persona asume la narración colocándose en primer plano; en otros, se oculta, pero se deja ver; en otros, se persigue una cierta objetividad. “Estas diferentes manifestaciones del sujeto de la narración reflejan la problemática de las relaciones entre lo público y lo privado. Así, la dialéctica entre los planos de lo individual y lo político encuentra diversos modos de resolución fílmica, tales como el relato de la historia social a través de historias privadas; la asociación de relatos de vida como modo de contar la historia; o el relato de la historia política por medio de testigos” (Verzero 2009: 214-215).

No es preciso decir que esta amplia gama de modos de representación del entramado social responde a la necesidad de asignación de sentidos a un pasado que se vio definido por la falsación y la miopía frente a un presente en que las condiciones sociales están dadas para la producción de “prótesis” de la memoria de este tipo, capaces de construir representaciones de la sociedad en la que se insertan y con la que dialogan. Ahora bien, estas imágenes pueden reproducir los relatos heredados o poner en práctica su potencial capacidad para modelar nuevas cadenas identitarias. Esta potencialidad está ligada a la asunción de una postura activa en el cuestionamiento de los relatos heredados, de los fantasmas y los mitos, y representa una decisión política.

Los resultados de estos filmes dan cuenta de un trabajo de memoria que explora otros modos de poner en imágenes el pasado, marcando así nuevos límites

representacionales y a la vez nuevas estrategias para superarlos. Existen, entonces, nuevas búsquedas narrativas que disputan la estética o las lógicas homogeneizantes, a través del desplazamiento del vínculo entre estética y política de una lógica única de expresión.

Algunas reflexiones sobre el cine como “máquina de historia”

De un lado, y tal como vimos en las líneas anteriores, la historia social y cultural desplazó su estudio hacia los márgenes de las sociedades modernas, modificando la noción de sujeto y la jerarquía de los hechos, destacando los pormenores cotidianos articulados en una poética del detalle y de lo concreto. Del otro, una línea de la historia para el mercado también adopta un foco próximo a los actores y cree descubrir una verdad en la reconstrucción de sus vidas.

Sin embargo, la reglas del método de la disciplina histórica supervisan los modos de reconstrucción del pasado, siendo explícita dicha discusión de las modalidades reconstructivas (lo cual no implica que a partir de ella se alcance una historia de gran interés público). En cambio, la historia de circulación masiva, es sensible a las estrategias con que el presente vuelve funcional el asalto del pasado, escucha los sentidos comunes del presente, atiende a las creencias de su público y se orienta en función de ellas. Eso no la vuelve lisa y llanamente falsa, sino conectada con el imaginario social contemporáneo. Esa historia masiva de impacto público recurre a una misma fórmula explicativa, un principio teleológico que asegura su origen y causalidad. Un principio organizador simple ejerce su soberanía sobre acontecimientos que la historia académica considera influidos por principios múltiples. Esta reducción del campo de las hipótesis sostiene el interés público y produce una nitidez argumentativa y narrativa de la que carece la historia académica.

Así, se encara el asalto al pasado de modo menos regulado por el oficio y el método, en función de necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales o políticas.

Ahora bien, mucho de lo escrito, filmado o representado sobre los ya mencionados “acontecimientos traumáticos” del pasado reciente pertenece a este estilo. Son versiones que se sostienen en la esfera pública porque parecen responder plenamente las preguntas sobre el pasado. A diferencia de la historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas. Y, como la dimensión simbólica de las sociedades en que vivimos está organizada por el mercado, los criterios son el éxito y la puesta en línea con el sentido común de los consumidores, de donde las historias de circulación masiva reconocen en la repercusión pública de mercado su legitimidad.

En cuanto al tema que nos concierne, si bien hemos sostenido en las páginas anteriores que los filmes de memoria son en alguna medida textos historiográficos - en tanto “(...) hablan con el lenguaje de un tiempo particular en el proceso de elaboración social de la experiencia dictatorial argentina” (Raggio, 2009: 63), es obvio que, por una cuestión de código narrativo, no obedecen a las reglas del oficio histórico ni a su régimen de verdad. No prueban eso que dicen con citas y documentos, su estrategia consiste en convencernos de la “verdad” de lo que cuentan apelando a las ventajas de su propio lenguaje. Al decir de Baer, “las imágenes están imposibilitadas de representar la generalización y las categorías abstractas que toda ciencia requiere. Lo que ofrecen las imágenes nunca son conceptos, sino situaciones, individuos, relatos, etc” (2005: 90). “El cine utiliza códigos audiovisuales ya naturalizados por el uso cotidiano que hacemos de ellos” (Raggio, 2009: 60).

Aun apelando a esos códigos, la construcción de la diéresis de los filmes históricos también implica la formulación, dentro del argumento, de una interpretación que facilite al espectador entender la historia global que narra, y ubicar el drama en una cadena de causa-efecto que sea verosímil y expresable en el lenguaje del arte. Una forma simple de contar qué pasó y por qué pasó. No es un asunto de calidad del producto cinematográfico: aun las películas históricas más prestigiosas están afectadas por esto. En palabras de Rosenstone, “las películas reducen el pasado a un mundo cerrado al contar una sola historia lineal, es decir, esencialmente una sola interpretación. Esta estrategia narrativa obviamente niega las alternativas históricas, ignora la complejidad de las causas y motivos, y erradica toda sutileza del mundo de la historia” (2005: 93).

Hemos mencionado ya que asistimos a una época en la que los intentos de definición del yo social son plurales, en la que verbosamente –casi obsesivamente– se construyen relatos para ese pasado, tanteos que se insertan en un marco político de “reivindicación de la memoria”. Ahora bien, la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revalorización de la primera persona como punto de vista y la reivindicación de una dimensión subjetiva no resultan entonces sorprendentes. En palabras de Sarlo, “son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen” (2005: 22). En este sentido, las nuevas concepciones acerca de la memoria colectiva y de sus modos de representación se ubican contextualmente en un triple giro que caracteriza desde hace algunas décadas a las disciplinas sociales en el marco de la posmodernidad: el *subjetivo*, el *lingüístico* y el *hermenéutico*²³.

Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, y aparece asociado a un nuevo giro hacia la “experiencia”, colocando en primer plano la noción de *experiencia vivida*. Así, la redescubierta legitimidad del espacio de lo subjetivo ha tenido una importancia sustancial para la construcción de la historia reciente, en cuanto concede un lugar privilegiado a los actores y a la verdad de sus subjetividades, hallando en la memoria intelectual y también afectiva una fuente para entender el pasado. En este marco, la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años 60, fue ocupado por las estructuras²⁴. “Se ha restaurado así la razón del sujeto, que fue, hace décadas mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discursos que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba” (ibídem).

En este contexto, la hipervaloración de la memoria se ve también favorecida por el papel otorgado al lenguaje y los planteamientos hermenéuticos. Sin embargo, estos cambios de perspectiva no podrían haber sucedido sin una variación en las fuentes. Por este camino, este redescubrimiento está profundamente ligado a la valorización del testimonio y de los testigos como fuentes esenciales para la historia reciente y

²³ La expresión “giro hermenéutico” es de Gadamer (1998), mientras que la de “giro lingüístico” es de Richard Rorty (1990). Sin embargo, diversos autores contemporáneos reclaman haber dado el giro lingüístico de la filosofía, refiriéndose -con distintos nombres- al mismo fenómeno ruptural. Por su parte, Beatriz Sarlo ha acuñado el concepto de “giro subjetivo”, quien sostiene que “contemporáneo a lo que se llamó en los años 70 y 80 el “giro lingüístico”, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el giro subjetivo” (2005: 22).

²⁴ Para una exposición detallada de esta problemática en el campo de los estudios culturales y de la semiología, cfr. Arfuch (2002).

para la reconstrucción de la memoria²⁵. En particular, con el desarrollo de las corrientes hermenéuticas, se pretende utilizar el testimonio como acto narrativo y mediación simbólica, de modo que nos informe no tanto sobre los hechos como acerca de la *interpretación* de los mismos realizada por los sujetos. El *giro interpretativo* distinguiría este tipo de práctica de la meramente *reconstructiva*, siendo por tanto más fiel a los pliegues y sinuosidades de la memoria. En consecuencia, y en palabras de Sarlo, “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa tercera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (ibidem: 22).

De este modo, historias del pasado reciente, sostenidas exclusivamente en operaciones de la memoria, alcanzan una circulación extradisciplinaria que se extiende a la esfera pública comunicacional, la política y, a veces, reciben el impulso del Estado. La posmodernidad ha aceptado la construcción de la experiencia como relato en primera persona. Lo mismo sucede en el discurso cinematográfico y plástico que en el literario y en el mediático. Todos los géneros testimoniales parecen capaces de hacer sentido de la experiencia. Así, y en una época de fuerte subjetividad “(...) las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que ‘lo personal’ ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública” (ibidem: 25)²⁶.

En este marco, el testimonio se ha transformado en un ícono de la verdad, favorecido por la confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo inspirada en el mencionado “giro subjetivo”. No es prioridad de este trabajo discutir las implicancias del testimonio en las sociedades actuales, ni tampoco sus usos jurídicos y morales²⁷, sino más bien reflexionar sobre sus otros usos públicos. Ello, porque en condiciones no judiciales, el testimonio pide una consideración donde se mezclan los argumentos de su verdad, sus legítimas pretensiones de credibilidad, y su unicidad sostenida en la unicidad del sujeto que lo enuncia, poniéndose como garantía presente de lo que dice, incluso cuando no se trate de un sujeto que ha soportado situaciones límite.

Esta dificultad es evidente cuando se piensa en términos de *verdad*. Ricoeur, al referirse a los testimonios originados en la Shoa, dice que establecen un caso límite, porque es difícil incorporarlos al archivo y suscitan una verdadera “crisis del concepto de testimonio” (2000: 222). Son una excepción sobre la cual es complicado -quizás impropio- ejercer el método historiográfico, porque se trata de experiencias extraordinarias, que no pueden mensurarse con otras experiencias. Pero si Ricoeur está en lo cierto, su advertencia sobre los testimonios del Holocausto como caso límite permitiría también pensar hacia adentro de los límites. Como hemos visto, el testimonio del Holocausto se ha convertido en un modelo testimonial. De modo que un caso límite transfiere sus rasgos a casos no límite, incluso a condiciones de testimonio completamente banales²⁸. (...) Todo testimonio quiere ser creído y, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse la

²⁵ Las cuestiones específicas relativas a la memoria encajan en el desarrollo de campos de investigación o técnicas como la llamada historia oral, en la cual la memoria ocupa un lugar central.

²⁶ Esto sucede no sólo entre quienes fueron víctimas de acontecimientos traumáticos, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios de comunicación.

²⁷ El testimonio ha posibilitado la condena del terrorismo de estado en varios países. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central, sostenidos a veces por el Estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido.

²⁸ Lo mismo sucede con la palabra *genocidio*, cuyo uso extendido a los más diversos escenarios fue discutido por Vezzetti (2002).

veracidad, sino que ellas deben venir desde afuera. La perplejidad de Ricoeur frente a esos testimonios que escapan a las reglas de la crítica tiene razones; pero ellas no son suficientes para otros casos. El testimonio, por su autorrepresentación como verdad de un sujeto que relata su experiencia, pide no someterse a las reglas que se aplican a otros discursos de intención referencial, alegando la verdad de la experiencia, cuando no la del sufrimiento, que es la que precisamente necesita ser examinada.

Pero si el sujeto y la experiencia han vuelto, deben examinarse sus atributos y sus pretensiones una vez más. En la inscripción de la experiencia se reconoce una verdad (¿originada en el sujeto?) y una fidelidad a lo sucedido (¿sostenida por un nuevo realismo?). Las preguntas al respecto son muchas: ¿Qué relato de la experiencia está en condiciones de evadir la contradicción entre la fijeza de la puesta del discurso y la movilidad de lo vivido? ¿La experiencia se disuelve o se conserva en el relato? ¿Es posible recordar una experiencia o lo que se recuerda es sólo el recuerdo previamente puesto en discurso? ¿Qué garantiza la memoria y la primera persona como captación de un sentido de la experiencia? Está claro que por cuestiones de espacio no podemos detenernos en ellas, pero sin embargo, y al intentar responderlas nos asalta otra duda. Entre un horizonte utópico de narración de la experiencia y un horizonte utópico de memoria: *¿qué lugar queda, entonces, para un saber del pasado?*

A modo de conclusión

Hemos atravesado aquí las paradojas de la cultura contemporánea respecto a la producción de conocimiento histórico, al tiempo que reflejado los importantes cambios en la representación de la historia hacia los ámbitos de la imagen y la industria cultural. También hemos visto las complejas relaciones entre memoria e imagen, especialmente de cara a la elaboración y representación del pasado cercano, y cómo esas relaciones se vuelven especialmente críticas cuando se trata de pasados dolorosos surcados por lo que hemos denominado “acontecimientos traumáticos”. Asimismo, hemos tratado de abordar dichas relaciones contextualizándolas en el marco de las grandes transformaciones ocurridas en las sociedades occidentales en la últimas décadas del siglo XX, tanto a nivel cultural, como político e intelectual.

Como resultado de nuestro recorrido teórico, podemos decir que actualmente la idea de entender el pasado desde su lógica (una utopía que ha movido a la historia) se enreda con la certeza de que ello, en primer lugar, es completamente posible, lo cual aplana la complejidad de lo que se quiere reconstruir; y, en segundo lugar, de que se lo alcanza colocándose en la perspectiva de un sujeto y reconociendo a la subjetividad un lugar central. Dicha recuperación de la subjetividad, es decir, la valoración del punto de vista de los sujetos y su consideración en tanto agentes de los procesos históricos, supone así la fragmentación de los discursos totalizadores tan propios de la modernidad. En este sentido, podemos decir que el tono subjetivo marcó la posmodernidad. Dicha dimensión intensamente subjetiva (un verdadero renacimiento del sujeto que se creyó muerto en los años 60 y 70) caracteriza el presente. Los derechos de la primera persona se presentan, por una parte, como derechos reprimidos que deben liberarse; y, por la otra, como instrumentos de *verdad*.

En este contexto, la comprensión de la memoria en tanto “proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones (...) (remeciendo) el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar” (Richard, 1998: 29), permite asumir que no

existe “una” verdad histórica que de cuenta definitiva de procesos que pueden ser interpretados de diversas maneras.

Así, y en un momento posmoderno, en que las divisorias realidad-ficción son abandonadas, y donde prevalece la idea de que toda práctica de representación encubre narrativas y formaciones discursivas a ser reconstruidas, los filmes imponen interesantes puntualizaciones, redefiniendo la compleja relación historia-verdad. No hay géneros específicos, ni escritos ni verbales, que revelen la verdad sobre los acontecimientos. Siempre se tratará de recuperaciones, de reconstrucciones, desde un presente concreto, y de verdades en competencia.

Más allá de ello, estamos convencidos de que los medios audiovisuales no han socavado las barreras entre ficción y realidad, sino abierto un enorme campo de posibilidades en que diversos discursos proporcionan narrativas para entender el mundo. Por lo mismo, la actual relación cultura-medios-memoria debería llevar a la abolición, o por la menos redefinición, de las dicotomías modernistas entre ficción y documental, cultura alta y cultura popular, verdad y manipulación o ideología. La representación mediática de ciertos eventos ha minado estas divisorias y obliga a repensar determinadas nociones estéticas y políticas –como la defendida por la Escuela de Frankfurt respecto a la industria cultural.

Además, la intensidad del pasado no surge a través de su dramatización, sino en el encuentro con sus huellas, en las repeticiones y resistencias del presente, produciendo a la vez una contextualización de éste con respecto a aquél. Hemos dicho una y otra vez que la “verdad” nunca está garantizada: se ofrece siempre una verdad parcial y fragmentaria. El evento recordado nunca es total, nunca del todo representado ni aislado. No se trata entonces tanto de llegar a la esencia de la verdad, sino de plantear estrategias diseñadas para elegir en un horizonte de verdades relativas y contingentes. El objetivo es alcanzar una suma de certezas parciales, a través de esta imposible arqueología. Los testimonios audiovisuales no contienen mensajes transparentes. Son aproximaciones, impresiones, sentimientos, asociaciones. De este modo, esta nueva historización protagonizada por el cine está basada en una colección de fragmentos. Y es a través de la interacción con estos fragmentos por parte del espectador, que surgirá un conocimiento –aproximado, relativo- de lo acontecido.

Se trata, en suma, de provocar miradas que remitan a otras miradas –las nuestras, las de los hacedores de relatos, entre otras- para tratar de entender y entendernos. Unas miradas movidas “por la convicción de que es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (Sarlo, 2005: 26).

Estamos convencidos de que las imágenes son fundamentales para cualquier rememoración del pasado, y de que la memoria es indispensable para imaginar un futuro mejor. Entonces, en vez de oponer historia a memoria y palabra a imagen, debemos reconocer que la imagen y la palabra están entrelazadas en las prácticas de representación, así como la historia y la memoria deben ser consideradas en su relación mutuamente constitutiva, siempre previa a una definición disciplinaria más acotada de cada una de ellas.

Finalmente, nos resta decir que este cruce entre tecnología, ideología, teorías y representación nos lleva a destinos inciertos pero cada vez más interesantes. Resta aún mucho por explorar en torno a la manera en que se construye el recuerdo, en los modos de la transmisión y en la forma más eficaz que debe darse una sociedad para trabajar su pasado. Sin embargo, es justo decir que el devenir de estas nuevas perspectivas en lo que respecta a la construcción del pasado cercano y su relación con las diferentes memorias que del mismo se sostienen en la esfera pública, supone una tensión implícita con el esfuerzo político por construir un discurso contrahegemónico,

que deriva en una situación paradójica: fragmentación y diferencia no significan lo mismo en el plano político que en el plano cultural. Entonces, la pregunta es: ¿dónde y cómo cruzar las reivindicaciones memorialísticas y sus pretensiones de verdad con las más literalmente políticas?

Las respuestas pueden ser muy variadas, pero la pregunta parece reducirse en última instancia, tanto desde la problemática de la memoria como desde cualquier ámbito de discusión en este campo, al nudo contemporáneo de los límites del relativismo posmoderno, o qué hacer con los valores y particularmente con aquellos que nos constituyen, esto es, que forman parte de la identidad y que por eso mismo parecen soportar un *plus* de valor añadido en términos de verdad. Y ello, porque la intensa subjetividad del temperamento posmoderno marca también este campo de estudios. Beatriz Sarlo no podría haberlo dicho mejor: “cuando nadie está dispuesto a aceptar la verdad de una historia (...), todos parecemos más dispuestos a la creencia en las verdades de unas historias en plural (el *plural*: esa inflexión del paradigma que ha ganado la más alta categoría, lo cual es afortunado, pero también se propone como solución verbalista a cualquier cuestión conflictiva)” (2005: 52).

Bibliografía:

- Aguilar, P., *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza, 1996.
- Aprea, G., *La memoria visual del genocidio*. En: Yoel, G. (Comp.), *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Arfuch, L., *El espacio biográfico; dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Baer, A., *Imagen, memoria e industria cultural: el Holocausto y las propuestas de su representación*. En Revista Arte, Individuo y Sociedad, Nº 11, 113-121, 1999. En: <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS9999110113A.PDF>
- , *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- , *Holocausto, Recuerdo y Representación*, Madrid, Losada, 2006.
- Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Baumann, Z., *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, W., *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1987.
- Candau, J., *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Casullo, N., *Pensar entre épocas*, Buenos Aires, Norma, 2004.
- Cerruti, G., *La historia de las memorias*, Revista Puentes, Año 1, Nº 3, Centro de Estudios de la Memoria, La Plata, 2001.
- Crenzel, E., *Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones*. En: Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Cuesta Bustillo, J., *Memoria e Historia. Un estado de la cuestión*. En: Cuesta Bustillo, J., *Memoria e Historia*, Madrid, Marcial Pons, 1998.
- Da Silva Catela, L., *Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina*. En: Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

- De la Cruz, E., *Las desapariciones*. En: Paulinelli, M. (Coord.), *Cine y Dictadura*, Buenos Aires, Comunicarte, 2006.
- Franco, M.; Levín, F., *El pasado cercano en clave historiográfica*. En Franco, M.; Levín, F. (Comp.), *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Feld, C., “Aquellos ojos que contemplaron el límite”: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En: Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Gadamer, H., *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Getino, O., *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Guarini, C., *El “derecho a la memoria” y los límites de su representación*. En: Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Halbwachs, M., *La Memoria Colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hirsch, M., *Family Frames; Photography, Narrativa and Postmemory*, Cambridge (Mass.) y Londres, Harvard University Press, 1997.
- Huyssen, A., *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Goethe Institute – Fondo de Cultura Económica, 2000.
- , *Medios y memoria*. Prólogo. En: Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Jameson, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Jelin, E., *Los trabajos de la Memoria*, Buenos Aires-Madrid, Siglo XXI Editores y Social Science Research Council, 2002.
- Jelin, E.; Kaufman, S., *Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino*. En: Revista Entrepasados, Año X, N° 20-21, pp. 9-34, 2001.
- Käs, R., *Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria*. En Puget, J., & Käs, R., (Comps.), *Violencia de Estado y psicoanálisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.
- Menjívar Ochoa, M., *Los estudios sobre la memoria y los usos sobre el pasado: Perspectivas teóricas y Metodológicas*, 2005. En Menjívar Ochoa, M.; Argueta, R.; Solano Muñoz, E., *Historia y Memoria. Perspectivas Teóricas y Metodológicas*, Cuaderno de Ciencias Sociales 135, FLACSO, Costa Rica, 2005. En: http://www.flacso.or.cr/fileadmin/documentos/FLACSO/CUADERNO_135.pdf
- Montesperelli, P., *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
- Perrot, M., en AA.VV., *¿Por qué recordar?*, Buenos Aires, Granica, 2002.
- Petroni, I., *Hasta otro tiempo: la permanencia de HIJOS*. En: Paulinelli, M. (Coord.), *Cine y Dictadura*, Buenos Aires, Comunicarte, 2006.
- Pinque, G., *Exilios*. En: Paulinelli, M. (Coord.), *Cine y Dictadura*, Buenos Aires, Comunicarte, 2006.
- Raggio, S., *La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico*. En: Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

- Ranciere, J., *Lo inolvidable*, en Yoel, G. (Comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- -----, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Richard, N., *Residuos y metáforas. Ensayos crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- Ricoeur, P., *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife, 1998.
- -----, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Rodríguez, A., *Hacia una construcción colectiva del pasado reciente. Políticas de la Memoria en Argentina*, Mimeo, 2009.
- Rorty, R., *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Rosenstone, R., *La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla*, Revista Istor, N° 20, 2005. En: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf
- Rozitchner, L., *El terror y la gracia*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- Sánchez Biosca, V., *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Sarlo, B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- Schmucler, H., *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Semprun, J., *La escritura o la vida*, Madrid, Tusquets, 1995.
- Sontag, S., *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- Sorlin, P., *Cines europeos, sociedades europeas*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Stabili, M. R., *Introducción. Los desafíos de la memoria al quehacer historiográfico*. En: Stabili, M. R. (Coord.), *Entre Historias y Memorias. Los desafíos metodológicos del legado reciente de América Latina - AHILA*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Todorov, T., *Los abusos de la Memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Traverso, E., *Historia y Memoria. Notas sobre un debate*. En Franco, M.; Levín, F. (Comp.), *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Verzero, L., *Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil*. En: Feld, C.; Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Vezzetti, H., *Pasado y Presente. Guerra, Dictadura y Sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.
- White, H., *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Yoel, G. (Comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Young, J. E., *At Memory's Edge. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven – Londres, Yale University Press, 2000.