

FILMAR LA MEMORIA. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado

Gustavo Aprea (comp.). Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento. 2012

Por Anabella Bustos

"Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado" forma parte, desde abril de 2012, de la colección Comunicación, Artes y Cultura de la editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Se trata de una compilación a cargo de Gustavo Aprea -especialista en semiótica, docente e investigador tanto de la UNGS como de la UBA- que reúne ocho artículos que tienden a configurar, en su conjunto, un panorama general de los rasgos que tienden a caracterizar la producción documental, fundamentalmente argentina y reciente, vinculada a la construcción de memoria.

En un escenario en el que, en los últimos años, los estudios y las prácticas culturales en torno a la *memoria* han crecido exponencialmente, la diversidad de las producciones audiovisuales forma parte ineludible de un "debate" que tiende a poner en crisis cualquier ambición clasificatoria. En este marco, el libro de Aprea podría entenderse, en principio, como un facilitador de la discusión: convoca varios objetos y enfoques, se sitúa en lugares de tensión, procura un orden y síntesis, arribando a postulados que se constituyen en elementos que permiten relanzar el debate. Una pregunta central sobrevuela el texto todo sin que haya sido explícitamente formulada, y que podríamos resumir así: ¿más espectáculo es menos memoria?

En la primera parte del libro "Las bases del análisis", que da cuenta del trabajo metodológico de Aprea y aporta el marco teórico de los artículos siguientes, el titulado "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión", despliega alcances y problemáticas inherentes a los tres ejes que ordenan el trabajo investigativo del autor: la construcción de la *memoria social*, la relación entre *memoria social* y *discursos históricos*, y la especificidad del *campo documental* en la Argentina.

En relación a la *memoria social*, Aprea toma el concepto en su dimensión conflictiva, cercana a una construcción formada por múltiples relatos, que elude la configuración de una presunta memoria adjudicable a algún grupo social.

Un aspecto que se subraya en este apartado refiere a la relación memoria/olvido donde, luego de señalar que el olvido es parte constituyente de la *memoria*, el autor destaca la relevancia de la idea de que, sobre todo en sociedades mediatizadas, la manipulación de la memoria no se produce tanto "por cancelación sino por superposición, sin producir ausencia, sino multiplicando presencias" (Montespelleri, citado en 28). Asimismo, y dado que todo ejercicio de memoria supone la construcción de narrativas que dan cuenta del pasado y que son transmitidas, entran en consideración una serie de factores relativos a los modos en que se diseñan tales narraciones y los medios en que se transmiten. En este sentido, el artículo señala que la aparición de los medios electrónicos supuso un desplazamiento en las formas de construcción de la memoria que deriva, al menos en la cultura occidental, en un debilitamiento de la tradición y un aumento de lo recordable que Aprea -citando a Andreas Huyssen- sintetiza como "explosión sin precedentes de la cultura de la memoria" (34). Pero ¿hasta qué punto la naturaleza material de medios y formatos condiciona los modos narrativos y los itinerarios por los que circula la memoria? ¿Cómo se configura el escenario en el que, entre los producidos

por las grandes corporaciones multimediales hasta los de pequeños proyectos autogestivos, se disputa la "puesta en escena" de la memoria? ¿Qué y cómo recuerdan (y olvidan) los discursos de unos y otros?

Aprea se sitúa en la articulación conflictiva entre *memoria social* y *discursos históricos* (segundo eje) para explorar las distintas modalidades y operatorias que participan de la reconstrucción del pasado. En este sentido, el autor sigue fundamentalmente a Joël Candau para sintetizar diferencias entre memoria e historia, y luego, convocando a Paul Ricoeur (en su escrito "La memoria, la historia y el olvido"), señala que "la diferencia fundamental entre la *historia* y la *memoria* es el carácter esencialmente escritural de la primera, en contraposición con la variedad de soportes que conforman la segunda (36) (...) la historia plantea [la] rememoración como una reconstrucción, no como una vuelta del pasado al presente [que es un rasgo de la memoria]" (39). Sin embargo, ahí donde aparece la narración como el modo que adopta la historia para la representación del pasado, los límites entre las nociones de historia y memoria se vuelven difusos.

Precisamente, sobre el aspecto de la narración del pasado, y volviendo al problema de los medios que la vehiculizan y condicionan, Aprea articula *memoria (social)*, *historia* y *cine*. Para ello, hace dialogar a los historiadores Peter Burke, Robert Rosenstone, Sigfried Kracauer (también sociólogo) y Marc Ferro bajo una pregunta por el lugar que ocupa el cine -en tanto que medio capaz de narrar- como fuente y como agente en la construcción de *memoria* e *historia*. Sosteniendo que el *cine* contribuye a la construcción de *memoria social* ocupando "un lugar de transición entre las manifestaciones de la *memoria* y el *discurso histórico*" (46), el artículo recalca específicamente en el *cine documental* y en los elementos a través de los cuales se legitima como generador de conocimiento (del pasado). En esa dirección, y por comparación con el trabajo historiográfico -

desarrollado por Ricoeur-, el autor indaga fundamentalmente en el rol del testimonio y su vínculo con otros elementos que hacen a la *prueba documental*.

Esta línea de trabajo nos permite pensar que, ubicados en el lugar de la tensión entre historia y memoria, existen documentales que, por sus rasgos enunciativos, se posicionan notablemente más cerca de los objetivos y las operatorias de uno u otro campo. Este posicionamiento, en definitiva político y pasible de ser leído en toda realización audiovisual que trabaja en la reconstrucción del pasado, no se hace explícito aquí en estos términos y, sin embargo, será objeto del trabajo de los artículos que conforman la segunda y tercera parte del libro.

Antes de ello, Aprea señala que el documental audiovisual (tercer eje sobre el que se ordena este apartado) será entendido, por fuera de las consideraciones propias de la producción industrial, "como un conjunto complejo que excede la idea de un género único" (55) y que se podría entender como resultante de una serie de factores que constituyen lo que Roger Odin llama *efecto documentalizante*. Ciertamente, la noción acuñada por Odin permite incluir dentro del campo documental una serie muy diversa de textos audiovisuales, menos por condicionamientos vinculados a la instancia de producción y más por el efecto que se configura en la instancia de lectura o recepción.

El artículo expone y problematiza con minuciosidad las múltiples maneras con que, históricamente se pensó la delimitación del campo. Y luego de un breve apartado que estudia al documental desde el concepto de *dispositivo*, el autor profundiza en el *documental contemporáneo*, y, no obstante lo dificultoso de definir allí una modalidad dominante, aproxima una síntesis tendiente a caracterizarlo en virtud de la irrupción de la subjetividad, la pérdida de valor referencial de las imágenes - "las imágenes se convierten en su propio objeto" (69)-, la

puesta en crisis explícita de sus formas tradicionales, y la centralidad que adquiere allí la noción de *performatividad*.

Este apartado concluye con un segmento dedicado al *cine documental contemporáneo argentino* señalando la diversidad de propuestas que "abarcaban un espacio amplio, que se extiende desde el ámbito del entretenimiento y el espectáculo hasta formas de experimentación estética o participación política" (73). En este contexto, Aprea indica el crecimiento cuantitativo del documental dedicado a la memoria dentro de las temáticas predominantes en el ámbito local, y marca tendencias dentro de este grupo entre las que la alusión al pasado reciente cobra especial relevancia.

En la segunda parte del volumen titulada "Las visiones de conjunto", encontramos artículos que construyen categorías de raigambre semiótica para explorar los usos del material de archivo -el primero de ellos-; los usos de los testimonios -el segundo-, y las lógicas constructivas de las narraciones -el tercero-, en una diversidad de audiovisuales agrupados por temática (en los dos primeros artículos) y por "tipo o género" (en el caso del tercero). Se advierte en todos ellos la vocación de proveer elementos conceptuales que permiten detectar diferencias sustanciales entre los audiovisuales dedicados a evocar el pasado: entre los pretendidamente objetivos y los que asumen el carácter subjetivo que se responsabiliza del relato; entre los que presentan una modalidad constructiva más canónica y los que se proponen más reflexivos; entre los que configuran interpretaciones unívocas del pasado y los que problematizan tales interpretaciones.

En el caso de "Nadie resiste un archivo. Los usos del material de archivo en los documentales" de Juan Pablo Cremonte, se explora puntualmente la función del archivo en los documentales audiovisuales argentinos producidos entre 1995 y 2005. Frente al

problema de la imagen como fuente para la generación de conocimiento, el autor recupera los aportes de Robert Rosenstone, Peter Burke y Marc Ferro y los hace converger en la noción veroniana de *discurso* (Eliseo Verón). A partir de allí, procurando establecer y reconocer diferencias en la manera en que las imágenes de archivo funcionan más bien como indicios o como íconos de aquello que representan, Cremonte busca configurar un esquema que le permita definir diferentes *situaciones de enunciación* y examina dos corpus fílmicos: uno relacionado con reconstrucciones del peronismo y otro sobre historias de la televisión argentina.

Luego suma al análisis una variable que pendula entre las nociones de *argumento* y *documento* "para que funcione como medida entre el valor que una imagen o una secuencia pueden tener como entidad autónoma en sí misma (documento) o como entidad asociada a una serie sintáctica superior (argumento)" (116). Así, en el entramado que se genera entre estos cuatro elementos conceptuales (índice/ícono y documento/argumento), el esquema al que arriba el artículo permite leer diferencias de posición entre textos fílmicos dedicados a evocar el pasado.

Por su parte, en "Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente" es Gustavo Aprea quien indaga en el modo en que los testimonios participan de la construcción de una serie importante de documentales que, trabajando sobre el tema de la dictadura militar iniciada en 1976, presentan diferencias desde la perspectiva política o de estilo. El autor detecta allí una dicotomía entre aquellos documentales que se erigen como una representación presuntamente objetiva del pasado (y compartible por el conjunto social) y aquellos que tienden a poner en crisis tal objetividad (y que, entonces, son vistos como la expresión de una visión más bien subjetiva). Tal dicotomía es profundizada a partir del concepto de *modalidades enunciativas* -retomando a Christian Metz- que se sintetiza en un esquema que opone la

enunciación transparente (visión objetiva) a la *enunciación marcada u opaca* (visión subjetiva). Sobre la base de este esquema trabaja el lugar de los testimonios en contraste con las imágenes de archivo en audiovisuales como *El Golpe* (documental televisivo de Carlos de Elía, Artear, 2006), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) y *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), entre otros.

Entre estos artículos, el de Pablo Gullino "Narratividad y construcción del relato histórico en documentales audiovisuales argentinos del período 1995-2005" es el que trabaja las formas de narratividad que asumen diferentes relatos audiovisuales de divulgación histórica cuyos soportes tecnológicos y plataformas mediales cobran especial relevancia por su diversidad y especificidad. El artículo señala algunos de los efectos de las condiciones materiales sobre las que se erigen y difunden las re-construcciones del pasado inherentes a su corpus, pero no profundiza en este aspecto. Las categorizaciones que propone, en cambio, son relativas a las formas de la memoria (memoria total, memoria puntual, memoria revelada, biográficas) pasibles de ser detectadas independientemente del soporte tecnológico de cada audiovisual.

La tercera parte se titula "Los límites de la relación" y, en su interior, encontramos artículos que, en líneas generales, trabajan sobre el análisis de audiovisuales que se constituyen como "lugares de tensión" que, desde ahí, y en su conjunto, permiten explicar buena parte de la producción audiovisual contemporánea dedicada a la construcción de memoria.

En "Imágenes de una narración no autorizada. Un análisis del film *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría" Paola Margulis toma el film como temprano exponente de una serie de rasgos que lo acercan a lo performativo. El artículo se detiene, por un lado en los testimonios y las entrevistas que

configuran el documental - y permite percibir, a partir de ejemplos puntuales, los límites de esas categorías-; y por otro, en el trabajo de puesta en escena. Es sobre todo en este segundo punto donde la autora despliega una lectura política de la utilización de los recursos fílmicos.

Por su parte en "Algo que decir, profundizar, rescatar y mostrar. El cine social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades", Maximiliano de la Puente y Pablo Mariano Russo, trabajan sobre un corpus que reúne películas que narran hechos traumáticos nacionales post-2001, y que "apuntan a la contrainformación mediática" (205). El objetivo que se proponen los autores es el de dar cuenta de la manera en que estos filmes se posicionan frente a los medios masivos y el modo en que, para ello, utilizan el recurso del testimonio. El artículo se extiende en la descripción de las tramas argumentales y los procesos de enunciación de *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2005), *La crisis causó 2 nuevas muertes* (Patricio Escobar y Damián Finvarb, 2006), *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006) y *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008). Con ello, se señala el surgimiento de un cine que configura su carácter político en el desmontaje del discurso dominante o en la visibilización de sucesos allí acallados.

"Malvinas, la historia que pudo ser. Narraciones audiovisuales e historia contrafactual" es el artículo de Pablo Gullino que, retomando las bases de la *historia contrafáctica*, se propone "examinar los modos en que se articulan las argumentaciones propias de los documentales audiovisuales con el relato histórico y las argumentaciones contrafactuales" (256). Para ello, el autor trabaja con *Malvinas, la historia que no pudo ser* (emitida por primera vez en 2007 por Discovery Channel). Evaluando fundamentalmente el modo de representación de este audiovisual, el lugar que ocupan las entrevistas (y quiénes son los entrevistados), la puesta de cámara, el trabajo de la voz en

off, las dramatizaciones de los combates, la escueta aparición de testimonios y la ausencia de material de archivo, el artículo sienta posición sobre el valor histórico del planteo contrafactual y el presunto aporte de tal enfoque para la memoria de los sucesos ocurridos en Malvinas.

El único artículo que trabaja bajo el que podríamos concebir inicialmente como campo de la ficción es "Combustible mezcla. Relación y acontecimiento a partir de *Rapado* de Martín Rejtman" donde Lucas Rozenmacher aborda el análisis de esta película con la hipótesis inicial de que, atravesada por la relación entre *grupalidad* e *identidad*, se ubica entre las primeras que contienen los rasgos estéticos y narrativos que caracterizarán al llamado Nuevo Cine Argentino.

A la luz de la idea de *grupalidad*, y estableciendo un contrapunto con *La historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985), Rozenmacher se detiene en algunos aspectos centrales de *Rapado*: el vínculo difuso y efímero que el film establece entre sus personajes, la configuración de un tiempo que escapa a la tradicional lógica de causa/efecto, y los objetos que se constituyen en ejes identitarios y que sin embargo son vaciados de sentido en la deriva de una sucesión de *acontecimientos* tendientes a cerrarse sobre sí mismos. Sin detenerse en la conflictividad de (y entre) las categorías documental y ficción -saldada en la primera parte del libro-, el autor señala varias obras posteriores que responden a estos mismos rasgos.

La elección del film de Puenzo -en tanto que contrapunto del de Rejtman-, responde no sólo a explicar las diferencias formales entre dos épocas de nuestra cinematografía sino también, y sobre todo, a dar cuenta de un pasaje: "de alegorías cerradas con un moraleja previsible que permite interpretar el funcionamiento de una sociedad, a narraciones que únicamente pretenden mostrar

alguna de las múltiples capas que conforman la realidad social” (Aprea, citado en 245).

Desde el recorte que establece las coordenadas de un escenario donde discutir el papel de la producción audiovisual en la reconstrucción del pasado, hasta el trabajo sobre algunos de los objetos puntuales que allí circulan, *Filmar la memoria* va tejiendo un recorrido que facilita el acceso a uno de los temas más recurrentes en los últimos años en el ámbito académico. Como resulta acorde a toda compilación, el libro posibilita lecturas parciales y fragmentarias. Algunos más enriquecidos teóricamente, otros más agudos analíticamente, los artículos constituyen su “espíritu de cuerpo” en la demarcación de fuerzas -acaso desiguales- que tensionan el universo inasible de lo recordable entre *la Memoria* y *las memoria(s)*.