

## **Formas de la memoria. Notas sobre el documental Argentino reciente**

Gabriel D'Iorio, Laura Galazzi, Guadalupe Lucero (Coord.). Buenos Aires, IUNA Audiovisuales, 2012.

*Por Tamara Accorinti*

"Filosofar consiste en invertir la dirección habitual del trabajo del pensamiento"

Henri Bergson (2013: 213)

El libro "Formas de la memoria. Notas sobre el documental argentino reciente" es el resultado del trabajo conjunto de investigadores, docentes y estudiantes del Departamento de Artes Audiovisuales del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Tal como señalan los coordinadores del libro Gabriel D'Iorio<sup>1</sup>, Laura Galazzi<sup>2</sup> y Guadalupe Lucero,<sup>3</sup> la génesis de las reflexiones del texto se llevaron a cabo en el marco de dos proyectos de investigación radicados en el departamento de Artes Audiovisuales del IUNA. El primero del año 2007 titulado "La producción documental y los debates teóricos sobre el problema de la memoria y las formas de transmisión del pasado", y el segundo del año 2009 bajo el título "Formas de la Memoria. La experiencia Argentina en el cine documental".<sup>4</sup> Los integrantes del proyecto de investigación que escriben en este volumen son: Gabriel D'Iorio, Laura Galazzi, Guadalupe Lucero, Andrea Schachter, Carolina Zarzoso Paoloni y Cecilia Fiel. A su vez han participado como investigadores invitados: Rafel Mc Namara, Luis Ormachea, Julián Fava, Natalia Taccetta y Fernando Madedo.

El volumen es una invitación a revisar no sólo diferentes períodos de la historia Argentina reciente, sino también a reflexionar sobre los límites y potencialidades del documental en tanto (re)presentación del pasado histórico y experiencia-vivencia de la memoria social y subjetiva. Los autores evidencian la dimensión paradójica de una imagen que se compromete con lo "indecidible" (Deleuze, 1986) -lo que calla-

el hueco- la fisura- lo ausente-, la brecha que "siempre ya" socava la lógica del sentido. La lectura nos permite entender la memoria y la historia como *experiencia* y, siendo ésta siempre con otro/s, a través de otro/s, el libro extrae su riqueza de la multiplicidad de películas analizadas, diversidad de enfoques y estilos de escritura.

Cada artículo es una interacción "dialógica"<sup>5</sup> entre los mundos simbólicos del autor, del director y del lector. El modo en que los investigadores dialogan con el material analizado permite al lector adentrarse en nuevas formas de pensamiento que ponen énfasis en el vacío, los silencios, en los márgenes de la interpretación personal y subjetiva; permitiéndonos re-presentar (en el sentido de "volver a hacer presente" en el acto de lectura) nuestra vivencia y nuestra memoria sobre el pasado histórico. No se clausura el sentido ni la interpretación de la imagen. Más bien se abre la posibilidad de ingresar a una "memoria mundo", "memoria de dos".<sup>6</sup> Tal como sostiene Gilles Deleuze, retomando la filosofía bergsoniana, la memoria consiste en estar dentro del acontecimiento, en no salir de él, en remontarlo desde dentro. La memoria así entendida es una memoria de varios, una "memoria mundo" que se juega estableciendo un corte vertical sobre el acontecimiento, a diferencia de la historia que piensa el acontecimiento en un orden horizontal y sintagmático (Deleuze, 1986).

El título "Formas de la memoria" ya evidencia el posicionamiento ético de los autores. Por un lado forma/s y no forma de la memoria -el uso del plural- da cuenta de la necesidad de concebir el relato sobre el pasado como un entramado inter y trans subjetivo. Por otro, forma y no contenido de la memoria: la memoria como *forma* nos lleva a concebir la idea de una memoria/s en tanto "grafía", "escritura" de "lo Real". Lo que nos permite pensar que, a nivel enunciativo, la apuesta del libro es a crear una "cartografía cognitiva",<sup>7</sup> un mapeo, alejado de los modos clásicos de representar la relación Historia, Arte y Memoria. Ello implica no concebir la historia como encabalgamiento de hechos en un orden horizontal y sintagmático, y dejar de pensar el arte como representación totalizante del

sentido de la historia. Según Frederic Jameson la "cartografía cognitiva" significa establecer un mapa conceptual que inscriba la Historia en la dinámica del presente. En este sentido el espacio es pensado no solo como un marco geográfico sino como tiempo en tanto duración, y por ello inscripto en la tensión dialéctica entre el tiempo histórico y la memoria. El conjunto de textos de la compilación, entonces, configura una suerte de cartografía cognitiva de los tiempos míticos del peronismo, las masacres, las dictaduras, las recomposiciones democráticas y los períodos transicionales, que no pueden pensarse por fuera de la subjetividad.

Gabriel D'Iorio analiza la serie "Huellas de un siglo en el Bicentenario" transmitida por la Televisión Pública (Canal 7) durante 2010. En este artículo llamado "La lengua de un pueblo" el autor pone en juego la dimensión conflictual en la configuración de la historia y la memoria de un pueblo. Citando a D'Iorio: "¿La "Lengua" de un "Pueblo" es la lógica de Uno o el motivo de los muchos? ¿Existe un "Pueblo con mayúsculas"?" (159). En este texto se observan de manera audaz los procedimientos formales que propone el documental en la presentación del pasado histórico con el fin de revivir la "lengua" de un pueblo a través de lo colectivo, la multiplicidad de estilos y la convergencia de voces, muchas veces acalladas. La vinculación historia-mito es trabajada también por el autor junto a Julián Fava en el texto "Nadie sabe lo que puede un mito". Allí interrogan desde el presente los alcances del mito en la dinámica de la historia y apuntan a su deconstrucción a través de una "interrogación actual de lo que todavía puede un mito" (60). La película *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Mouján, 2007) analizada en el artículo establece una cartografía que ya no es espacial sino mental en la medida que interroga la sedimentación del pasado en los marcos perceptuales del presente. "El hallazgo de *Pulqui*...consiste en no abandonar la nostalgia de lo sido, sino en reivindicar la pasión del hacer y rearmar con lo poco que queda algo de lo mucho que se hizo (...) En este sentido la historia

permanece abierta y por eso la historia depende del mito para ser historia" (73).

Cabe mencionar a su vez el artículo "Una débil fuerza feriante" de Laura Galazzi y Guadalupe Lucero, donde evidencian de manera aguda el modo en que el filme *Hacerme Feriante* (Julián D Angiolillo, 2010) aborda el vínculo entre sujeto y mercancía en el espacio físico (la feria y los piletones de La Salada) y en el espacio fílmico, que no es sino el de los recorridos de la mercancía. La cartografía cognitiva que plantean las autoras se da en la relación sujeto-mercancía que, por supuesto, no puede pensarse fuera de la historia. Sostienen que *Hacerme feriante* presenta una construcción dialógica entre la identidad inscripta en los mecanismos de producción del diseñador-director del film y los sujetos del enunciado: los feriantes retratados en tanto trabajadores y en tanto actores políticos. "El documentalista se hace feriante en tanto su trabajo documental deviene mercancía" (98). El entramado que presenta el filme entre sujeto/s del enunciado y enunciación permite establecer un mapa de los recorridos subjetivos, las series y los ciclos de consumo enraizados en la lógica de producción-distribución y consumo de mercancías.

La dimensión biográfica como acceso a la Historia es trabajada en el artículo "En busca del cineasta perdido" de Carolina Zarzoso Paoloni donde analiza *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* (Fermín Rivera, 2010). El artículo se detiene en el cruce dialógico entre ambos directores (Rivera-Prelorán) y cómo se vinculan con la posibilidad de narrar la vida de un "otro"; donde esa voz, la del enunciado, toma cuerpo-espesor a través de un diálogo que se establece con la enunciación. En esta línea se inscribe también el texto "El hombre y el rostro" de Andrea Schachter, en el que se analiza *Opus* (Mariano Donoso, 2005). La autora da cuenta del uso de la primera persona como forma de interrogación y construcción del lazo social en tanto "Yo es otro, antes que yo = yo"<sup>8</sup> (Schachter, 2012: 148). Por su parte, Cecilia Fiel en "La masacre en montaje" analiza el filme *Trelew. La fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2004) dando cuenta a través de un análisis que hace eje en el montaje, de la

dimensión "justa" de la imagen. Vincula los nuevos modos de representación del documental argentino con el compromiso político de los documentalistas contemporáneos en la lucha llevada a cabo en los juicios de defensa de los Derechos Humanos.

Tal como señalan los textos, el carácter polifónico de estos documentales pone en escena la dimensión de un "Real" que está haciéndose en y a través de la memoria histórica. Y, a su vez, del estatuto irrepresentable e indecible del acontecer histórico. De ahí que, como sostiene Ana Amado en el prólogo, los ensayos de este libro muestren cómo "la forma artística es el punto que concentra los interrogantes sobre el arte y la política" (14), "en un ejercicio de invocación de la memoria que no es psicológica ni del todo colectiva, pero que asume la función de garantizar el trayecto doble entre los asuntos privados y el pueblo" (20). En este sentido los documentales analizados asumen en el uso de la primera persona el vínculo entre lo íntimo y lo público. Así, la subjetividad asumiéndose como voz interrogante del mundo y de lo real, funciona a la manera de enchufe entre lo privado y lo público, la forma artística y lo social, entre la historia y la memoria.

En esta línea es interesante el trabajo "Entre lo real y lo imaginario" de Fernando Madedo donde analiza *Apuntes para una biografía imaginaria* (Edgardo Cozarinsky, 2010). El autor pone en escena la dimensión vital que implica el recorte del encuadre en tanto "invitación", acceso a una dimensión de "lo real". O, más precisamente, la puesta en acto del escorzo de una mirada, como un "intento" o "acercamiento a..." un espacio donde realidad y ficción, "Historia" y "Memoria", subjetividad y objetividad intercambian sus cualidades. El concepto que hace jugar el autor es el de "*fronteras desdibujadas*" (125), frontera como límite pero también como condición de posibilidad de un re-conocimiento en-con y a través del "Otro"; en el oxímoron de una biografía imaginaria y en la paradoja de los rostros de actores que no actúan.

Rafael Mc Namará en "Un poco de tiempo en estado no tan puro" señala cómo el filme *El predio* (Jonathan Perel, 2010) presenta

la imagen de un espacio en el que el tiempo devino "tiempo transicional" entre la vida y la muerte, sólo conectable a través del pensamiento y de la meditación. "Al tiempo de la vida y la muerte le sigue ahora el tiempo de la meditación como conector de esas dos series" (37). Es por ello, como sostiene el autor, que el documental a fuerza de inscribirse en el relato subjetivo renuncie "a la pulsión de imponer un sentido a lo que se ve" (40). El espacio se transforma en espacio del pensamiento, donde en el devenir del presente se conjuga la dimensión ilógica de un "seguir estando allí" del pasado que contiene a su vez el germen del futuro. En esta línea podemos citar también los textos: "La Imagen anacrónica" de Natalia Taccetta y "El silencio, la memoria y la voz" de Luis Ormaechea. La espacialización de la memoria en la duración de la imagen fílmica es algo que han rescatado varios de los autores de este libro, apelando al concepto de Deleuze de un tiempo no cronológico y de una memoria que rompe los confines de la memoria psicológica. De esta forma los artículos dan cuenta del modo en que el documental argentino contemporáneo ha abordado la creación de una "memoria" que pone en crisis el espacio de la geometría euclidiana y las coordenadas físicas de un espacio y tiempo homogéneo. La problematización del espacio empírico de la acción pone en escena la dimensión de un espacio que es afección: táctil, sonora, óptica".<sup>9</sup>.

"Formas de la Memoria..." indaga en torno a el acontecer histórico en tanto devenir, en un hacerse en movilidad con y través del otro. Retomando a Henri Bergson la *intuición* es el modo que tenemos de conectarnos con lo absoluto.<sup>10</sup> No se da por medio de categorías analíticas que funcionan como "traducciones" de la lógica del movimiento, sino a través de la *simpatía* que experimentamos al conectarnos con lo que ese acontecimiento tiene de único e irrepetible. La intuición así entendida es *empatía* con el/los estado/s de ánimos/s a través de un esfuerzo de imaginación. Es la posibilidad de un acercamiento metafísico al tiempo como duración: "La duración interior es la vida continua que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente encierre de manera clara la imagen sin cesar creciente

del pasado, sea más bien que testimonie, a través de su continuo cambio de cualidad, la carga siempre más pesada que uno arrastra tras de sí a medida que se envejece más. Sin ésta supervivencia del pasado en el presente no habría duración sino sólo instantaneidad" (Bergson, 2013: 201). Por medio de la intuición es posible establecer un compromiso con "el Otro", puesto que nos permite transportarnos a lo que un objeto/acontecimiento tiene de único e inexpresable. En la intuición es nuestra persona la que fluye en el tiempo, "el análisis opera en lo inmóvil, mientras que la intuición se sitúa en la movilidad" (Ídem: 202).

Desde esta perspectiva la intuición es un *compromiso* ético y político que tenemos con nuestros antecesores y sucesores, es el modo de rescatar la Historia y la Memoria en lo que tiene de mutable- conflictual-indecidible. Precisamente, "Formas de la memoria. Notas sobre el documental Argentino reciente" es una apuesta a indagar en lo que calla –aunque no calle todavía–, en el hueco, en la fisura del recuerdo personal y colectivo; poniendo en crisis la lógica comunicacional del intercambio simbólico hegemónico. En este libro la memoria, es presentada como un *devenir-se*, un *hacer-se* con y a través del texto, cuya figura ya no es el signo (en tanto unidad de sentido "concluyente" y didáctico sobre el pasado histórico) sino la anáfora, que en la perspectiva de Julia Kristeva significa "un movimiento a través del espacio (...) "surgimiento", "elevación", "ascensión", "subida desde un fondo o vuelta hacia atrás", movimiento- "hacia" -"sobre" - "a través" de algo (...) A través de la anáfora se hace surgir en el texto escrito los textos ausentes (la política, la economía, los mitos) La anáfora sólo adquiere significación cómo "Enchufes" con ese texto-fuera- del- texto- presente" (1978: 105/106).<sup>11</sup>

El lector no encontrará en el texto un panorama exhaustivo de las problemáticas del documental contemporáneo, ni un enfoque unilineal en torno a tópicos y materiales audiovisuales. Sin embargo, es precisamente éste aspecto lo que hace del libro un texto sugestivo, por polifónico: si hay un meritorio hilo conductor entre los artículos es, precisamente, la afirmación de

la diferencia y apertura a la multiplicidad de voces y perspectivas.

---

<sup>1</sup> Profesor de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, docente de *Ética* en el C.B.C de la U.B.A y de *Estética* en el Departamento de Artes Audiovisuales del IUNA. Co- director del proyecto *Formas de la Memoria. La experiencia Argentina en el cine documental* del Departamento de Artes Audiovisuales del IUNA

<sup>2</sup> Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, becaria doctoral del CONICET, profesora de *Filosofía* en la carrera de Artes Audiovisuales del IUNA y de *Didáctica especial y prácticas de la enseñanza en filosofía* de la U.B.A. Miembro del proyecto *Formas de la Memoria. La experiencia Argentina en el cine documental* del Departamento de Artes Audiovisuales del IUNA.

<sup>3</sup> Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Máster en *Estética y Teoría del Arte contemporáneo* por la Universidad Autónoma de Barcelona, profesora de *Filosofía y Estética* en el Departamento de Artes Multimediales y en el Departamento de Artes Audiovisuales del IUNA y de *Estética* en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. Miembro del proyecto *Formas de la Memoria. La experiencia Argentina en el cine documental* del Departamento de Artes Audiovisuales del IUNA.

<sup>4</sup> En este segundo proyecto acompaña como director externo el Dr. José Fernández especialista en Filosofía y Estética de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>5</sup> Tal como sostiene Mijaíl Bajtín, lo dialógico es una cualidad del enunciado escrito y/o hablado. El uso de la lengua se pone en juego en enunciados concretos y singulares. Estos, insertados en la praxis histórica, ponen en escena el hecho de haber sido ya hablados, discutidos, valorados de manera diversa y conflictual por los diferentes sujetos de la historia. Así el enunciado es el enclave de la historia en la estructura de lengua, por eso se inscribe en él el aspecto dialógico y conflictual del sentido/s de la historia. Ver más en Bajtín Mijaíl (1982), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze habla de "memoria mundo" o "memoria de dos" cuando el recuerdo ya no puede adjudicarse a un único sujeto sino que el espacio enunciativo es constituido a partir de la multiplicidad de voces, sobre las que convergen diferentes capas de pasado pertenecientes a espacios y lugares no comunicantes. Se establece una cartografía que ya no es espacial sino mental, configurando la paradoja de una memoria colectiva, de una memoria de varios. Ver más en Deleuze, Gilles (1986) *La imagen Tiempo*. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España.

<sup>7</sup> Jameson, Fredric (2001), *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze toma la fórmula "Yo es otro" de Arthur Rimbaud para dar cuenta de la "constitución o reconstitución de un pueblo, donde el cineasta y sus personajes se hacen otros juntos y el uno por el otro, colectividad que se extiende cada vez más" (Deleuze, 2009: 205-206). Ver más en Deleuze, Gilles (2009) *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, Buenos Aires. Paidós.

<sup>9</sup> Tal cómo sostiene Gilles Deleuze (2009) para que una imagen sea táctil, sonora u óptica es necesario que el sonido y la imagen se desliguen de los nexos sensorio-motrices que regulan la dimensión funcional de la acción humana, y que el tacto se desligue de las funciones prensivas de la mano. La



---

construcción de lo que el autor denomina como "espacio cualquiera" es un espacio donde las imágenes se han desprendido de su prolongamiento motor y se han transformado en materia de pensamiento, de reflexión en una relación directa con el tiempo. El espacio así entendido es "afección" del espíritu, en tanto cualidad pura donde lo imaginario y lo real, el presente y el pasado se vuelven indiscernibles.

<sup>10</sup> Para Henri Bergson lo absoluto implica situarse en el interior del movimiento "cuando hablo de un movimiento absoluto es porque atribuyo a lo móvil un interior y algo así como estados de ánimo, es también porque simpatizo con los estados y porque me inserto en ellos mediante un esfuerzo de imaginación (...) Se sigue de esto que un absoluto sólo es posible de darse en la intuición, llamamos intuición a la simpatía a través de la cuál uno se transporta al interior de un objeto para coincidir en lo que tiene de único" (Bergson, 2013:180).

<sup>11</sup> Ver más en Kristeva, Julia (1978), *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos Caracas.