

DEBATES Y PROPUESTAS SOBRE MEMORIA,
MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y CINE (1)

Paula Rodríguez Marino
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
prodriguezmarino@yahoo.com

Resumen

Este trabajo expone algunas de las principales perspectivas sobre la memoria y su relación con los medios de comunicación tratando de señalar los conflictos y las dificultades que representan para el análisis cinematográfico. Si bien la preocupación por estudiar la memoria no es coyuntural, la actual variedad y profusión de estudios que emplean conceptos como “memoria colectiva”, “memoria discursiva” y “memoria mediática”. Consideramos que deben ser reevaluados y reformulados para el abordaje de la producción fílmica. Esta preocupación surge, en especial, frente a los desafíos que presentan tanto la especificidad del cine como las particularidades de los filmes sobre el Terrorismo de Estado y la última dictadura militar. Se intenta proponer la noción de “memoria airada” para abordar la subjetivación de la memoria y retomar la de “maquinaria figurativa” para adentrarse en las estrategias que el cine como tal teje para referirse a la historia o al pasado reciente. De esta forma, tratamos de elaborar un camino para considerar los aspectos que escapan a la simbolización del recuerdo y que sería parte de la materialidad de la cual se nutre el cine se trate de reminiscencias, inscripciones de eventos de orden traumático, de las repeticiones y olvidos.

Palabras clave: memoria – medios de comunicación – cine – narración.

1. Entre la “memoria mediática” y los “encontradores de la memoria”

Las representaciones cinematográficas representan olvidos, narrativas de la memoria formas y no narrativas (Bal, 1999), en este sentido es que el cine tiene un potencial mayor que el de ser mediación simbólica en los mecanismos del recuerdo y de la rememoración.

Las estrategias enunciativas en el cine evidencian la pluralidad de memorias y a través de las elecciones temáticas y estéticas exponen las luchas políticas por el sentido de las memorias sociales. En este artículo propondremos una concepción de la relación entre memoria y cine que recupera los aspectos imaginarios, pre-discursivos y subsimbólicos para narrar el pasado reciente: el exilio, la desaparición y la militancia política en la Argentina entre 1969 y 1975. Con ese objetivo, analizaremos algunas otras concepciones de la memoria social, cine e historia que privilegian los aspectos simbólicos sobre los imaginarios.

Al referirnos a memoria mediática uno de los primeros dilemas es el de la “independencia” de la memoria en relación con los medios de comunicación, pareciera que si nos referimos a “memoria mediática” esta posibilidad quedaría cancelada. Sin embargo, supondremos que en la pluralidad de memorias hay una memoria mediática, difícil de diferenciar de las mediatizaciones de la memoria. Es decir, si los “marcos sociales” (Halbwachs, 1994) son la materia prima para la memoria, esos marcos están, inevitablemente, mediatizados a partir del siglo XVIII. La concepción que afirma la primacía de esos marcos sobre las representaciones mediáticas es la que denomina al cine y a otros medios de comunicación como “vehículos de memoria” (Rousso, 1991), esos pueden a lo sumo presentarse como “encontradores de la memoria” (Pollack, 1989) pero no como conformadores de narraciones sobre el pasado. Halbwachs considera que hay marcos sociales familiares, religiosos y de clase pero aún así se mantienen los vestigios de las categorías sociológicas tradicionales. Este es uno de los principales problemas al tratar sobre la relación entre cine y memoria social porque están atados a las concepciones positivistas de la memoria y reemplazarían a las nociones de clase, género y medios de comunicación por la de marco, vehículo o encuadramiento. Es posible que, al referirnos a las representaciones del pasado en los medios de comunicación y al cine –capaz de inscribir reminiscencias y recuerdos en las narraciones- estas categorías se revelen como insuficientes para analizar narraciones cinematográficas. Otro problema es que perspectivas como la de Halbwachs separan a la pluralidad de las memorias colectivas para diferenciarla de la historia (1998). Otra de las críticas que se han realizado y repetido en diversos trabajos sobre el tema es el enfoque presentista al que incita esta perspectiva.

De la misma forma, tal vez, podrá cuestionarse que los conceptos de “memoria discursiva” y de “interdiscurso” (Pêcheux, 1983^a; 1983^b; Courtine, 1984) revelan la misma falta de atención a las características específicas del cine porque considera que son conceptos aplicables a todo fenómeno de producción de sentido. Aquí la “memoria discursiva” es parte de la constitución de lo que puede ser dicho y que se actualiza en sus formulaciones concretas y particulares o bien se considerará un “efecto de memoria”. Por otra parte, el interdiscurso coloca en disponibilidad aquello que puede ser dicho y que modifica la significación de un sujeto

del discurso que no es fuente de sentido aunque dote de significados a una situación discursiva siempre con las limitaciones propias de que no tiene sino la ilusión de ser sujeto de la enunciación. Al mismo tiempo, este enfoque se refiere a una posible “memoria histórica” en el análisis de los discursos políticos (Pêcheux, 1981) pero los “dominios de memoria” de la arqueología foucaultiana quedan circunscriptos a configurar al interdiscurso (Courtine, 1981).

Desde otra posición no tan alejada, Barthes afirmaba que la fotografía no significa nada sin una situación de interpretación y un sujeto que dirigiese su mirada pero esta sentencia se torna más renuente al utilizarse para el cine considerado como industria, institución y aparato ideológico sin considerar la inserción de los filmes en la historia cinematográfica. Habilita, no obstante, a sostener que el cine provoca sentido a través del involucramiento de una subjetividad pero, a veces, el inconveniente es en cuáles son condiciones objetivas dadas. De esta forma, el cine permitirá dar cuenta de formas de subjetivación de las narraciones sobre el pasado (Van Alphen, 1997: 10; 1999: 24-25) pero sin dejar de considerar que toda situación histórica remite a una referencia objetiva aunque la experiencia está siempre mediada social (LaCapra, 2001: 194; 205) y discursivamente (Van Alphen, op. cit.). En ese sentido, propondremos la noción de “política de la representación cinematográfica sobre la memoria social” para referirnos a los modos en los que la institución cinematográfica (“textos fílmicos”, quienes realizan las producciones cinematográficas y sus públicos) elabora las relaciones simbólicas e imaginarias entre los marcos sociales, los procesos históricos recientes y las estrategias y estéticas cinematográficas para dar cuenta del pasado. Esta noción nos permite afirmar que la representación está siempre mediada, es siempre representativa (Van Alphen, 1997: 10-11).

Debemos hacer una primera advertencia sobre la relación entre ideología y representaciones cinematográficas del pasado reciente: el uso del concepto de “memoria mediática” puede llevarnos en el cine a sostener aquellos filmes que refuerzan el “Modo de Representación Institucional” (Burch, 1995) (2) y por lo tanto, son productores y reproductores de la ideología dominante y de las condiciones para la hegemonía. La profusión de *memorias mediáticas* puede transformarse en la mercantilización de la memoria (Huysen, 2002).

El cine, como cualquier otra producción cultural, lejos está de *presentar el acontecimiento sin mediación* (Van Alphen, 1997: 10-11). Toda representación es performativa y las dificultades para reintroducir los males sufridos, las disputas políticas y los vejámenes del terrorismo de Estado forman parte de las dificultades para integrar a los “silencios profundos” o de los “olvidos estratégicos” (Sturken, 1997: 7) en un relato. Si la posibilidad de narrar la experiencia traumática vivida en el pasado está marcada por dejar atrás una parte del pasado y, al mismo tiempo, por acercarse desde el presente al pasado pero de forma distanciada (Jelin, 2002: 95), esa aproximación deja la huella de los “olvidos evasivos” (Ricoeur, 1999) (3). Esos olvidos como los silencios profundos son algunos de los elementos que en el cine aparecen como figurativos, pre-discursivos. Esos olvidos que prefiguran cualquier práctica comunicativa porque no es posible decir sin que algo quede atrapado en el olvido, así como no es posible recordar sin olvidar. El silencio, también forma parte del proceso comunicativo, lo no dicho como parte indisoluble de lo dicho porque el silencio está cargado de palabra. En el cine los silencios y los olvidos son las marcas que el proceso de comunicación deja sobre el “trabajo de la memoria” (Jelin, 2002). De esta forma, el cine expone parte del “trabajo de duelo” (Freud, 1979 [1917]) y el de memoria sobre la desaparición forzada de personas, la apropiación ilegal de niños, la tortura, el asesinato por motivos políticos y el exilio político. Lejos estamos de restituir el pasado, las ausencias no son eliminadas sino que el cine colabora en la reconstrucción fragmentaria e incompleta de ese pasado desde el presente (Huysen, 1995:3).

La noción de memoria mediática implica que el pasado no se encuentra en un lugar determinado y que no está siempre a nuestra disposición en la memoria, sino que debe ser reelaborado para hacerse asequible. El inconveniente que conlleva es el de limitar la memoria a sus representaciones mediáticas, sobrevalorar a la mediatización, y disminuir la importancia de la historia cultural sobre este tipo de memorias y de su relación con el cine. La *materialidad* de la rememoración puede ser provista por el cine (o por otros medios de comunicación), así como por los agentes sociales, aunque siempre se mantenga la brecha entre un evento y su rememoración representada. Huysen (*ídem*), advierte la necesaria distancia que hay entre dos órdenes y sobre lo que entiende que es peligro de referirnos a la “memoria mediática”: el quiebre entre un evento, la rememoración y la representación. Frente a esta noción de memoria mediática, propondremos, más adelante la noción de “memoria airada”: la memoria enlaza la representación y la rememoración porque no hay evento sin rememoración aunque ésta no pueda ser plasmada a nivel discursivo y en ese sentido nos distanciamos un poco de esta posición de Ricoeur (1999). Por eso, en nuestra propuesta, lo que llamamos “memoria airada” tiene dos aspectos: representacional y no representacional o pre-discursivo. Elegimos esta noción frente a la más problemática de memoria mediática y la ubicamos como un tipo de memoria social particular, historizada, donde las luchas por el pasado insisten en el presente como las luchas por una querrela. Creemos que esta concepción es más adecuada para referirnos a la dimensión del recuerdo y de la rememoración en el cine argentino producido durante el proceso de transición democrática en diciembre de 1983.

Los problemas que hemos señalado hasta el momento sobre la memoria mediática estuvieron presentes, también, en la

representación cinematográfica de la historia y ha sido tema de debate en los filmes sobre la *Shoah* (Mowitz, 1995). Si la representación de otros períodos no fue tan controvertida es porque abordan experiencias límite del pasado reciente que, aún, no forma parte de la historia sino de la memoria. La constante que podemos trazar entre ambos tipos de representaciones es la discusión sobre la transformación de la historia en objeto del discurso histórico. El cine ha sido acusado de minimizar la historia y de favorecer la historiografía en detrimento de la objetividad de la historia pero aún si consideramos al cine en tanto aparato cinematográfico (4), éste muestra en su ambivalencia, el potencial para la ruptura de la ideología dominante. El problema al que enfrenta la relación entre narración e historia, la historia narrativizada como objeto del discurso histórico, excede y es anterior a los medios de comunicación.

2. La relación de la memoria social con los medios de comunicación

Al alejarnos de los conceptos de “vectores de memoria” y de “tecnologías de la memoria” (Struken, 1997) nos inclinamos por otros supuestos: el cine como “maquinaria figurativa” que dibuja un mapa que es tanto geopolítico como cultural (5) de los procesos del pasado reciente. Esa producción de imágenes, sensaciones, percepciones que conforman el mapa afectivo es un parte de un proceso comunicacional en el que intervienen la posición imaginaria de quiénes enuncian y de quiénes se reconocen como destinatarios de un proceso discursivo. Así también, en ese proceso están presentes las representaciones de esos enunciadores y de sus destinatarios, su imagen y su identidad pero a nivel simbólico.

Si antes nos referimos a una distancia con la idea de “tecnologías de la memoria” es porque aunque Struken resalta un aspecto importante de los medios de comunicación, su dimensión como tecnologías de saber y de poder, sin embargo, esta concepción parece minimizar la relación entre marcos sociales y memoria. Además, la perspectiva de esta autora elimina las relaciones conflictivas entre cultura y sociedad de tal forma que reduce la segunda a los términos de la cultura. Las “tecnologías de la memoria”, finalmente, presentan el mismo inconveniente que los vectores de memoria, dificultan el abordaje de las particularidades de cada medio de comunicación y de cada soporte. Por eso consideramos que en los análisis sobre memoria social es necesario buscar una definición para cada medio de comunicación en particular, así designamos al cine como “maquinaria figurativa” con estrategias que son propias del cine: el uso de tiempos desdoblados, la asincronía entre imagen y sonido y el vínculo entre imagen y su referente mediado por la demostración. A lo sumo, estas características podrán extenderse a otros medios visuales (fotografía) o audiovisuales (televisión y video) pero lo que define al cine, a diferencia de otros, es: se trata de una institución que ambiguamente pertenece a la Industria Cultural y a la creación artística y comporta relatos unificados –a diferencia de la televisión-. El movimiento cinemático aunque ilusorio puede funcionar también como “registro” –aunque no lo sea en primer lugar- y permite enlazar un continuo nunca estático entre pasado y presente- a diferencia de la fotografía.

Los filmes a través de las narraciones del pasado pueden explicitar las estrategias de representación que tienen circulación social y reaparecen en el cine. Las estrategias de la representación de la memoria como narraciones del pasado constituirían así formas de nombrar los temas y los objetos, a partir de las posibilidades otorgadas por los marcos sociales e interpretativos disponibles hacen posibles los sentidos de la narración.

El problema al concebir a los medios de comunicación junto con la acción de los agentes institucionales en el “trabajo de encuadramiento de la memoria” (Pollak, 1989) es que se le otorga primacía a la memoria social (o colectiva) sobre las particularidades y especificidades de estos medios. Un problema semejante es el que presenta la designación de los medios de comunicación como “vehículos de la memoria” (Rouso, 1991) y que se inserta dentro de corrientes casi conductistas de la comunicación. Destacamos que la analogía entre medios y “vehículos” o “vectores” no puede desprenderse de la impronta del ideal de Ciencias Sociales equiparable, en este caso, al de los supuestos de las Ciencias Físico-naturales. El positivismo se revela como parte de la base epistemológica de tales acercamientos. Los marcos sociales de la memoria dependerán también del género, del marco familiar y de la posición de clase (Halbwachs, 1994). El trabajo de encuadramiento tiene su fundamento en la postulación de los marcos interpretativos, deudores de Halbwachs pero también de la *Mass Communication Research* y de su preferencia por el funcionalismo como conjunto de referencias teórico-metodológicas dominantes. Si esos marcos hacen inteligible a la memoria social de la violencia política del Terrorismo de Estado y de las organizaciones revolucionarias, las condiciones discursivas de producción y las materiales, no obstante, las exceden. En ese sentido no bastaría con señalar “lectores modelos” ni “lecturas preferenciales”, sino abordar lo que aparece deformado por la ideología que son las luchas por el sentido de la producción audiovisual y de las estrategias de la representación artísticas o mediáticas. Se trata de enfrentamientos que involucran órdenes y relaciones de otro cariz: los vínculos entre “lo imaginario” y el lenguaje, entre “lo simbólico”, “lo ideológico” y lo imaginario”. De esta forma, el discurso puede incluir tanto a lo “ideológico” como a “lo imaginario” y a lo simbólico”. A partir de allí, una narración dejará de ser un mero relato para exponer, al menos, sus dimensiones narrativas, estéticas y formales.

Los filmes –como otro tipo de textos culturales- también han sido concebidos en tanto *manifestaciones individuales*, dudosamente

ligadas al discurso social y no siempre como discursos sociales en sí mismos. Esta interpretación, en apariencia alejada de los estudios de comunicación, ha recobrado su fuerza nefasta al concebir al cine como *expresiones de individuos* –cuando no individuales- conformadas por estructuras discursivas a través de las que se podría abordar el interjuego entre lo personal y lo social, lo individual y las prácticas sociales (Portelli, 1997: 82). Si bien, no optamos aquí por una estrategia meramente textualista –en el sentido más restringido e impreciso- estas estructuras discursivas no solamente resultan aprehensibles al vincularlas a la acción de agentes sociales, si por ello entendemos la transparencia y el autoconocimiento de los actores de sus acciones, la autorreflexividad absoluta y racionalizada del sentido práctico. Lo antedicho no implica que debamos cancelar, en ningún sentido, las relaciones entre arte y sociedad o entre medios de comunicación y actores sociales, sino asumir su complejidad: la variedad de demandas sociales sobre las consecuencias de la violencia política desde 1976, las posiciones sociales –de clase, de género y etarias (de vivencias)- que esos reclamos llevan implícitos. Asimismo, debemos considerar que si no hay una tal llamada “memoria mediática” tampoco podemos referirnos al cine o a los medios de comunicación como meros epifenómenos de la vida social en su doble dimensión: conciente e inconsciente.

El cine, como la fotografía, es más que una simple prueba de existencia, “no muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido” (6). Las imágenes aunque siempre enlazadas a su referente, al mismo tiempo, están más allá de la prueba de existencia y hasta del reconocimiento (pero juegan un papel singular en el caso de los desaparecidos, de los presos políticos y de los exiliados) porque ese reconocimiento podía de forma simultánea hacerlos presentes como si hubiesen estado allí.

En el caso del cine, en tanto “institución”, no estaríamos simplemente, estaríamos frente a un tipo de narración sobre el pasado que colaboraría en la producción y el reconocimiento de sucesos del pasado. Según esta visión, de esta forma esas narraciones sobre el pasado formarían parte de aquello que posteriormente puede ser designado como “memoria narrativa”, en la medida en que se trata de una producción social de sentido sobre el pasado, que es producida para ser reconocida y compartida junto con otros que pueden reconocerse en ella o rechazarla (Bal, *op. cit.*: X). En este sentido, la inscripción cinematográfica de los eventos traumáticos los transformarían “transmisibles” a otros sujetos y sociedades más alejadas de esas experiencias y por contraste lo traumático permite redefinir qué se entendería por memoria narrativa (*Ibidem*). Pareciera que comunicación, información y transmisión volverían a transformarse en sinónimos desconociendo los supuestos teórico-metodológicos que desde las Ciencias de la Comunicación cuestionaron la Teoría Matemática de la Información, los abordajes funcionalista de los procesos comunicacionales, así como también los que provienen del conductismo y hasta de aproximaciones sistémicas.

3. “Memoria traumática”, “memoria narrativa” y “memoria no narrativa” en los medios de comunicación

Los filmes, en tanto que mediaciones simbólicas, tienen dos dimensiones que permiten localizar memorias en conflicto: zonas de inscripción de los discursos sobre el pasado socialmente aceptados y legitimados y zonas de emergencia de aquello que ha sido negado, olvidado y ocluido. En ese sentido, la producción cinematográfica incorporaría tanto a la “memoria narrativa” como a ese oxímoron que es la memoria traumática” (LaCapra, 2001; Santner, 1992), o bien, “memoria no narrativa” -rechazado por Bal (1999), entre otros, por considerar que la memoria solamente puede ser narrativa-. Las acusaciones de posmodernismo surgen rápidamente al mencionar a esa memoria traumática –imposible en la medida en la que no hay superación del “trabajo de duelo” como si todo resto del trauma debiese ser expulsado de la memoria y opuesto a ésta-. Así no podría ser otra cosa repetición patológica por oposición a una narrativa coherente, integrada y “transmisible”. El inconveniente es que, ni siquiera habría que acercarse a Lacan para proponer que la memoria no solamente tiene “heridas” sino que se las ha denominado “heridas de la memoria” (Ricoeur, 1999).

Es plausible diferenciar entre memoria narrativa por oposición al trauma (Bal, 1999: VIII) porque no habría allí recuerdo ni rememoración sino más bien reminiscencia, que aquí las entendemos como difíciles de integrarse al orden simbólico, de producir de un relato coherente y unificado. Así el concepto de “memoria traumática” -según Bal- podría ser una contradicción los eventos traumáticos permanecen presentes para los sujetos y pueden resistirse a la integración o conservan una vividez especial y pueden no llegar a ser narrativo (*Ibidem*).

Esta ausencia de una protección anticipatoria se reconoce también en la vivencia del evento o experiencia traumática (Freud, 1984 [1920]:29; 31). La violencia y la masividad del acontecimiento traumático pueden producir una ausencia o incapacidad de responder de forma adecuada (Kaufman, 1998: 5). Lo traumático remite de todas formas a aquello que no puede ser inscripto, que queda fuera del orden simbólico, en el lenguaje, para ello Van Alphen utiliza la noción de “experiencia fallida” {‘*failed experience*’} (1999: 25-6) que imposibilita la narración como constitutiva de la experiencia. La magnitud de la experiencia traumática provocaría sensaciones de inermidad, desamparo y pérdida de significaciones y de explicaciones de lo ocurrido (Kaufman, 1998: 6). Si el evento traumático no ha podido ser plenamente reintegrado al orden simbólico -Van Alphen resalta que los acontecimientos

traumáticos pueden devenir en "incapacidad semiótica" de representar y narrar lo ocurrido de acuerdo con el orden discursivo o simbólico que requiere toda experiencia (1999: 27)-, está alejado del trabajo de recuerdo y se aproxima, en algunos casos, a la "compulsión de repetición" (Freud 1986^a [1914]). En cambio, "el trabajo de duelo es el precio a pagar por el trabajo de recuerdo" (Ricoeur, 1999: 36). Suponemos que "la literatura, las artes y muchas otras disciplinas tratan de narrar, de buscar sentidos y de transmitir lo traumático" (Kaufman, *op. cit.*: 2).

El orden de aquello que escapa a la narración –identificada con el relato- acerca a los trabajos sobre memoria y medios de comunicación y, en especial, sobre cine al concepto de "lo ominoso". Freud (1986^b [1914]) resalta que lo ominoso aparece inicialmente vinculado a la estética y que pertenece al orden de lo terrorífico, "de lo que excita angustia y horror". Freud (*op. cit.*) afirma que lo ominoso provoca desasosiego y "horror angustioso" (223) y en los relatos ficcionales el resultado del efecto ominoso "no sería el esclarecimiento del lector sino la perplejidad total" (234). Entonces "se teme un efecto ominoso cuando se borran los límites entre la fantasía y la realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que había sido tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado (...) Lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo" (7). Para analizar las relaciones entre representaciones y figuraciones de la memoria social en los medios audiovisuales y en especial en el cine, el concepto freudiano de "lo ominoso" se revela como esencial, sobre todo si lo que pretendemos abordar son las problematizaciones puestas en imagen cinematográfica de las consecuencias de la violencia política estatal desde 1974 en adelante e intensificadas desde 1976. El uso del color en un filme sobre las consecuencias de la persecución política puede fijar retroactivamente el pasado, hay repetición y variación a través con respecto al presente, distancias entre historia y relato o entre narración y relato. Este posible uso del color impone distancia entre el filme y el espectador. Es un recurso formal para tratar de escenificar lo que Sigmund Freud en "Lo ominoso" llamara "sensación de desvalimiento" (1986^b [1914]: 155), propia del terror porque la magnitud del peligro sobrepasa la capacidad de respuesta del sujeto, conlleva la posibilidad de que se produzca la situación de desamparo remitiendo a situaciones traumáticas que han sido experimentadas. El tratamiento formal de yuxtaposición y contaminación entre el color, el sepia y el blanco y negro son algunos de los recursos que el cine ofrece como estrategia formal para desestabilizar la relación entre pasado y presente. No hay, como afirma Andrew Hebard, en la yuxtaposición entre pasado y presente una relación dialéctica sino un colapso (1997: 95). Esa desestabilización, puede ser provocada por un uso específico del material de archivo, su reutilización en ciertas tomas para producir una sensación paradójica y hasta ominosa.

Los filmes permiten representar lo traumático e integrarlo en la narrativa fílmica, aquello que es del orden de la reminiscencia se incorpora al registro de lo simbólico. Esa sería una de las posibilidades de la representación cinematográfica y considerando siempre que en la representación de la imagen "No es la imitación la que define a la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo 'real', lo 'verosímil' y la 'copia' seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte" (Barthes, 1996: 93). Tanto los trabajos de la memoria como las experiencias traumáticas pueden ser representados en el cine a través del lenguaje fílmico: el tipo de montaje o la composición de las escenas. Las vivencias traumáticas se escenificarían, por ejemplo, por medio de las repeticiones de algunas tomas gracias al trabajo de montaje (Bal, *op. cit.*: X). En algunos filmes podemos encontrar soluciones narrativas de representación de eventos no totalmente integrados a una "narrativa lineal" –si tal fuese posible o si debiese ser considerada ya como relato según el modelo aristotélico del teatro- y es lo propio de la representación de los eventos traumáticos. Por eso, a veces, evitar la puesta en escena de las situaciones de violencia política que llevaron a los personajes al exilio es parte de la estrategia elegida para mostrar antes que demostrar (Daney, *op. cit.*: 43) el terror y para representar los acontecimientos y vivencias de experiencias traumáticas. El cine intentaría reinscribir las reminiscencias en el orden simbólico e incorporar lo que aparecía en como pre-narrativo. Así la necesidad de reintegrar los eventos traumatizantes del pasado es lo que confirma que la "memoria narrativa" o "cultural" (Bal, 1999: VIII) pueda incorporar el pasado en el presente y que los relatos de esa memoria sean compartidos, entendidos o hasta rechazados por las audiencias (Bal, *op. cit.*: X). El cine -que no deja de pertenecer al orden simbólico ni de imbricarse con lo imaginario- establecería un lazo entre las escenas traumatizantes y los espectadores, y haría posible ir más allá de ese pasado que no pasa reincorporando las narraciones pasado a la memoria social, cultural y colectiva.

Las reminiscencias del pasado en el presente -las sensaciones de desamparo y de inseguridad merced a la violencia política en la Argentina durante la dictadura militar- mantienen presente el temor por la reiteración de las experiencias vividas. La "renegación" (Klein, 1985) de algunos aspectos de la violencia política en la Argentina mantiene un equilibrio lábil y al pasado de la Argentina en el presente. Muchos filmes sobre las consecuencias del terrorismo de Estado y la violencia política estatal, paramilitar y civil prodictatorial ponen en escena las sensaciones de inseguridad y desamparo que desde el punto de vista subjetivo acompañan a estos acontecimientos (*Ibidem*), así como las dificultades para narrar propias de las experiencias traumáticas. Esas sensaciones

de inermidad y desamparo pueden remitirnos al estado de terror que se vincula a las neurosis traumáticas debido a que uno de los rasgos que permite reconocerlas es que “el centro de gravedad de la causación parece situarse en el factor de la sorpresa, en el terror” (8). Desamparo, desvalimiento, inermidad y terror deben considerarse también como pocas de las respuestas subjetivas y sociales posibles frente a la violencia estatal e incluso de cara a la derrota política de las organizaciones revolucionarias.

En el cine la representación fílmica puede focalizar las dificultades de las experiencias traumáticas para que el trabajo de duelo sea completado y permita el trabajo de recuerdo por fuera de la repetición y de la reminiscencia. Los diálogos y el tratamiento formal de las imágenes (por ejemplo: el uso de blanco y negro, disminución de la luz y el montaje que señala simultaneidad) articulan las estrategias que los filmes proponen para mostrar estos órdenes. Aunque en la historia lo que prime sea una lógica del fragmento que se traslada a las elipsis (temporales o espaciales), esos saltos e “interrupciones” propios del montaje colocan en imágenes la imposibilidad de una narrativa lineal y homogénea, sin embargo, se mantiene la posibilidad y necesidad de narrar frente a una situación traumática. Esas elipsis pueden ser interpretadas como huellas de lo traumático, pero que si son consideradas como vacíos o fallas, o bien, huecos narrativos, esto es propio de cualquier narración. Los olvidos –estructurales o no- simplemente explicitan que el cine, como ningún otro medio de comunicación elabora narrativas lineales, ni siempre organizadas como una sucesión temporal. Esa organización y el armado en secuencias consecutivas pueden formar parte del trabajo del analista de la producción audiovisual o de la necesidad de los cineastas entendidos como autores de la imposibilidad de excluir la intencionalidad en las estrategias formales, estético-políticas y narrativas. Si, por el contrario, se conciben como “posiciones de sujeto de la enunciación” dependerán de formaciones discursivas, imaginarias e ideológicas aunque buena parte de “lo dicho” esté más allá del alcance del orden de lo consciente. Si acaso hay una dificultad para dar cuenta en términos lingüísticos de los eventos traumáticos esto es lo que los filmes muestran. Se trata del sentido y no de la significación. Así el largo tránsito que los filmes escenifican desde la renegación hacia la aceptación de lo que, de algún modo, ya se sabía, funcionan como registro de lo ocurrido. En lugar de referirse al trabajo pleno de recuerdo, el cine permite exponer cómo operan las reminiscencias y repeticiones a través de relatos incompletos con reiteraciones, desvíos y zonas que parecen encriptadas. No es la imposibilidad de “recordar” solamente sino el rechazo a la pérdida, nos remite a las dificultades de desinvertir al objeto en el trabajo de duelo (Freud, 1979 [1917]: 242). La vigencia de lo traumático y la ausencia del recuerdo, a través del montaje, no se vale de *flashbacks* ni de *raccontos*, no hay imágenes del pasado. A veces, el exceso de palabra o de imágenes señala la “compulsión a repetición”. Las elipsis en los relatos cinematográficos se trasladarían al montaje, recordando la sentencia de Freud: “No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo 'repite', sin saber desde luego, que lo hace” (9). Ese procedimiento quiebra la sensación de duración, el tiempo traumático es representado a través de formas repetitivas que quiebran la noción de duración y que procede a saltos entre pasado y presente.

4. Límites de la representación, “experiencias fallidas” y el estatuto de la imagen

La narrativa fílmica muestra y presenta ese tipo de experiencias a través de los diálogos fragmentados, de la puesta en escena que desplaza al discurso de sus referencias más directas. El montaje combina diferentes tiempos del relato y de la historia en la repetición de escenas y situaciones dentro del filme que llevan a superponer el pasado con el presente. Se trata de la temporalización del espacio y de la espacialización del tiempo de las 'heridas de la memoria' (Jelin, 2002: 28). Al referirnos al reemplazo de la re-presentación por la presentación a través del arte (Van Alphen, 1997: 145), pensamos en tres formas: la representación, la re-presentación y la presentación, tanto en el sentido sartreano que privilegia al sentido a la imaginación sobre la significación, como en aquello que Freud deja entrever entre “imagen de palabra” e “imagen de cosa”.

Daney (*op. cit.*), por su parte, opone mostración que no requiere de la presencia plena de objetos o situaciones en pantalla ni elimina las estrategias de construcción del relato fílmico, sino que las expone y a la demostración estrategia de representación fílmica propia del realismo cinematográfico tipificados a través del “cine clásico” de Hollywood. Para Daney *Noche y Niebla* de Alain Resnais (1955) sería un ejemplo de cine mostrativo mientras que *Kapo* de Gillo Pontecorvo (1960) lo sería del cine demostrativo. Desde otra perspectiva, ese tipo de imágenes pueden formar parte del *horror que no puede ser mostrado*. Se transforman en “metonimias del trauma” (Pollock, 2004: 31).

Esas metonimias impulsan a preguntarse por los límites del enfoque del cine como mera técnica: “El cine no es una técnica de exposición de las imágenes: es el arte de mostrar. Y mostrar es un gesto, un gesto que obliga a ver, a mirar” -en el sentido barthesiano- “Sin ese gesto, sólo existen imágenes fabricadas” (10).

Reaparece el cuestionamiento sobre las formas ‘éticas’ de no-representación (LaCapra, 2001: 187) sólo en la medida en que se sostenga el fundamento del “límite de la representación” (11). Algunos autores, como Friedlander, consideran que esa frontera es un imperativo ético, reconocer las limitaciones de representar lo irrepresentable, el trauma colectivo, pero insistir en la creación de

la posición del testigo del proceso de testimonio de otros a través de la producción cultural. Según Friedlander hay límites que no pueden ser sobrepasados de manera irresponsable o antiética pero, como lo reconoce, la dificultad radica en decidir qué características deben tener las narraciones y las transgresiones sin perder el sentido ético y que un grupo se arrogue el derecho exclusivo a hacerlo. Hebard, alejándose un poco de esta posición, insiste en la creación de una “política de la rememoración” (1997: 89). Para nosotros será, también, semejante a una política de la reminiscencia.

Investigar la inscripción de lo traumático en el cine y la creación de formas subjetivadas nos induce a buscar formas de inscripción de lo imaginario que antes que pre-simbólicas- anteriores a su posibilidad de simbolización- son sub-simbólicas. Lo que significa que de la producción de sentido de los eventos y procesos psíquicos siempre se imprimen huellas y rastros a los que solamente puede accederse en las elaboraciones de los procesos secundarios. Esta aseveración, según creemos puede tomarse como una definición de la imagen cinematográfica alternativa de aquella que sólo la ubica en el marco de los procesos y del orden simbólico; desde esta perspectiva, en cambio, la imagen cinematográfica puede considerarse como del orden sub-simbólico, aquello que aún no forma parte de la inscripción en el orden imaginario y que, sin embargo, dejará sus huellas en este orden pero solamente a partir de las posibilidades del orden simbólico.

5. Algunas propuestas en consideración

Nuestra propuesta trata de incorporar lo que denominamos “memoria airada” (12). Se trata de una noción que hemos estado desarrollando y que puede ser de interés para explorar las implicaciones entre la “memoria no-narrativa” y la “memoria narrativa”, que permite hacer hincapié en la primera noción de vivencias traumáticas, la transmisión de eventos y vivencias traumáticas en los medios audiovisuales y la problematización (representación) y figuración (no representacional) en medios audiovisuales. La noción de “memoria airada” permite analizar los trazos -y “trazos”- entre los filmes argentinos sobre el exilio y la desaparición forzada. Este problema, en apariencia, remite al del límite de la representación estética en situaciones de horror y de extrema violencia. El otro objetivo que permite la noción de “memoria airada” es el de explorar el potencial de los filmes para narrar incorporando trazos subjetivos, elaborar una forma de rememorar y de evocar recuerdos e incluir a las reminiscencias que conformen una posición subjetiva y enunciativa. Podemos definir a la “memoria airada” como una estrategia de transmisión de lo traumático en las producciones y en los espacios político-culturales. Consideramos que la noción de la memoria “airada” plantea una resistencia a ley, al pacto ciudadano y convive con la exigencia del “no olvido” y del olvido. El “no olvido”, “lo inolvidable” estaría siempre acompañado por su borradura (Loraux, 1989). La “memoria airada” surge en la medida en que se percibe o que hay una prohibición sobre la memoria. El no olvido es de difícil implementación y se funda en la ira y en el duelo, se trataría de la oposición entre la lógica de la política y la lógica del duelo (Ibíd.). El dolor y la ira reaparecen – desde la tragedia griega- en la ficción, y la “memoria airada” es una estrategia que desafía “lo no dicho” por las memorias oficializadas y por esto está ligada, de forma indisoluble al sistema sexo/género pero también a la cuestionable bipartición entre el espacio público y el privado.

Otro aspecto lo constituye la noción de “políticas de la representación cinematográfica de la memoria” que permite involucrar a las formas de presentación y a la producción de testimonios ligadas al arte que no pretenden, simplemente, relatar los acontecimientos, sino hacerlos presentes (Van Alphen, 1997). Narrar esas experiencias y sus representaciones dotándolas de sentido y posibilita incorporar los trazos subjetivos (1999). Desde ya que nos alejamos de la simple visión de la performance como “revivir” (o como catarsis) el evento traumático o de cualquier otro de un pasado que no lo sea. Al mismo tiempo, esas políticas representacionales exceden a los trabajos de la memoria y no excluiría otras concepciones en sentido estricto de “políticas comunicacionales” que aportarían los estudios en Economía Política de la industria cinematográfica para enriquecer el trabajo sobre las condiciones materiales de producción. Las políticas representacionales de la memoria –como las denominamos- forman parte del cine como “maquinaria figurativa” que permite dibujar un espacio discursivo y no narrativo más amplio que abarcaría una especie de geopolítica. En el cine la alegoría posibilitaría que los paisajes menos relevantes operen como una “maquinaria figurativa” y remitirían a la imposibilidad de referirse al todo social y hacer posible la representación de historias individuales en términos de procesos sociales e históricos locales (Jameson, 1995:25). Esa maquinaria es un dispositivo productor de imágenes que configura versiones del presente y del pasado, privilegiando personajes, estrategias narrativas y procedimientos técnicos y formales para relatarlo. A partir de las producciones de esas maquinarias, de sus figuras, es posible reconstruir aspectos de la historia cultural de un período. Estas nociones y conceptos posibilitarían que los estudios sobre memoria, medios de comunicación y cine incorporen la perspectiva de la historia cultural junto al análisis cinematográfico (en sus aspectos formales, estéticos y narrativos). Suponemos que entonces se enriquecerán los análisis culturales sobre las representaciones del pasado en el cine y en otro tipo de imágenes.

Notas

- (1) Este trabajo resume algunas apreciaciones que formaron parte de "Exilio y Memoria colectiva: la representación del exilio argentino en los filmes de la transición y consolidación democrática (1982- 2002)" integrado en el proyecto UBACyT (2001-2002) "Cultura, Medios y Dictadura: Memorias en conflicto" y de la beca de investigación UBACyT en el marco del Proyecto UBACyT SO 35 (2004-2007) "Cuerpo y sensibilidad en la década de 70" ambos dirigidos por la Dra. Mirta Varela en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- (2) El "Modo de Representación Institucional" puede reconocerse por: "la recreación en la pantalla de la caja perspectiva del *Quattrocento*, el dominio de los movimientos de cámara y de todo un conjunto de estrategias cuyo significado se resume en el campo-contracampo: la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro mismo del proceso diegético" (Burch, 1995: 250). La cámara se asimila a la diégesis, el espacio diegético sostiene la identificación ideológica del espectador con el espacio representado en el filme (Burch, op. cit.: 251-3).
- (3) La memoria involucra huecos, algunos silencios necesarios, o bien estratégicos, olvidos algunos 'necesarios' o 'evasivos', otros profundos o 'definitivos' y fracturas. Podríamos decir que, mientras la rememoración aparece en el plano de lo simbólico, la reminiscencia lo hace en el del imaginario.
- (4) BAUDRY, Jean-Luis en: "The apparatus". *Camera Obscura*, n° 1, 1976, p. 104-26.
- (5) JAMESON, Frederic. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, México: Paidós, 1995, Primera Ed. 1992.
- (6) BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Notas sobre fotografía. Barcelona: Paidós, 1992, 2da. Edición. 134.
- (7) FREUD, S. "Lo ominoso". FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^b [1914]: 244.
- (8) FREUD, S. "Más allá del principio del placer". FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XVIII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1984 [1920], 12.
- (9) FREUD, S. "Recordar, repetir, reelaborar" (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^a [1914], 152.
- (10) Daney, S. *Perseverancia*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 1998, 81.
- (11) Un tratamiento puede consultarse en: Saul Friedlander (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and The 'Final Solution*. Harvard University Press, Cambridge, 1992, 3.
- (12) Esta noción que proponemos ver en: RODRÍGUEZ MARINO, P. "Estrategias de lo traumático y la memoria airada en *Un muro de silencio*". *Revista Signo y Pensamiento, Historias de la Comunicación*, N° 48, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Vol. XXV, enero-junio de 2006, pp. 170-183 y en RODRÍGUEZ MARINO, P. "Narraciones del pasado: entre el documental y el testimonio. A propósito de *Los rubios* y de *Papá Iván*". VII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación (ALAIC) / GT Historia de la comunicación, 11 al 16 de octubre de 2004, CD-ROM, La Plata, 20 al 23 de octubre de 2004.

Bibliografía

- BAL, M. "Introduction". BAL, M.; CREWE, J.; SPITZER, L. (eds.) *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover & London: University Press of New England, 1999: I-XV.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida* Notas sobre fotografía. Barcelona: Paidós, 1992, 2da. Edición.
- BURCH, N. *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico). Madrid: Cátedra, 1995.
- COURTINE, J. J. "Définition d' Orientations Théoriques et Méthodologiques en Analyse de Discours" en: *Philosophiques*, vol. IX, n° 2, París, 1984. VER TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL O AL PORTUGUÉS.
- COURTINE, J. J. "Analyse du discours politique (les discours communiste adressé aux chrétiens)" *Langages*, 1981, n° 62. [Ed. original] Trad. Cast.: María del Carmen Saint-Pierre. "El discurso comunista dirigido a los cristianos", s/f.
- DANEY, S. *Perseverancia*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 1998, 81.
- FREUD, S. "Recordar, repetir, reelaborar". (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^a [1914]: 147-158.
- FREUD, S. "Lo ominoso". FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^b [1914]: 215-251.
- FREUD, S. "Más allá del principio del placer". FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XVIII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1984^b [1920]: 1-62.
- FREUD, S. "Duelo y melancolía". FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1979 [1917]: 235-255.
- FRIEDLANDER, S. "Introduction". Saul Friedlander (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and The 'Final Solution*. Harvard University Press, Cambridge, 1992.
- HALBWACHS, M. "Memoria colectiva y memoria histórica", *Revista Sociedad*, n.12/13, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Albin Michel, 1994.
- HEBARD, A. "Disruptive Histories: Towards a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais '*Night and Fog*' (*Nuit et Bruillard*)". *New German Critique*, n° 71, 1997.
- HUYSSSEN, A. "Introduction: Time and Cultural Memory at Our *Fin de Siècle*" en: HUYSSSEN, A. *Twilight Memories. Marking time in a Culture of Amnesia*, London & New York: Routledge, 1995: 1-9.
- HUYSSSEN, A. *En busca del futuro perdido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

- JELIN, E. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI Editores: 2002.
- KAUFMAN, S. "Sobre violencia social, trauma y memoria". Trabajo presentado en el seminario: Memoria Colectiva y Represión. Montevideo, 16-17 de noviembre de 1998, manuscrito.
- KLEIN, H. "Los procesos de identificación y renegación durante el nazismo" en: Revista de Psicoanálisis, n° 4, Tomo XLII, Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina: julio-agosto 1985: 750-766.
- LACAPRA, D. "Conclusion. Writing (about) Trauma" en: Writing history, writing trauma. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001: 181-219.
- LORAUX, N. "De la amnistía y su contrario" en: YERUSHALMI, Y. LORAUX, N., et. all. Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2da. Edición, 1989: 27-50.
- MOWITT, J. "Cinema As Slaughterbench of History: *Nuit et Brouillard*". LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Fiction of the political. New York, 1995.
- POLLAK, M. "Memória, esquecimento, silêncio" en: Estudos Históricos, Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, São Paulo: Vértice, vol. 3, 1989: 3-15.
- POLLOCK, G. "The three Graces of Catastrophe or What Would Euridice say?". Conferencia presentada en el Espacio Telefónica, Buenos Aires, mimeo, abril de 2004.
- PÊCHEUX, M. "Rôle de la Mémoire" en: Linguistique et Histoire, CNRS, París, 1983 [Ed. original] Trad. Bras., Papel da Memória, José Horta Nunes, Pontes, Río de Janeiro, 1999.
- PÊCHEUX, M. "Préface" en: COURTINE, J. J. "Analyse du discours politique (les discours communiste adressé aux chrétiens)" Langages, 1981, n° 62. [Ed. original] Trad. Cast.: María del Carmen Saint-Pierre. "Prefacio", "El discurso comunista dirigido a los cristianos)", s/f.
- PORTELLI, A. *The Battle of Valle Giulia*. Oral History And The Art of Dialogue. Madison: The University of Wisconsin University Press, 1997.
- RICOEUR, P. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1999.
- ROUSSO, H. *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- STURKEN, M. *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- VAN ALPHEN, E. "*Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma*". BAL, M; CREWE, J.; SPITZER, L. *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover and London: University Press of New England: 1999: 24-38.