

## archivo

n°1 / 2

[Memoria del arte /  
memoria de los medios](#)

n°3

El arte y lo cómico

n°4

[Las muertes de las  
vanguardias](#)

n°5

[Las tapas de  
semanarios del siglo](#)

XX

n°6

[Estéticas de la vida  
cotidiana](#)

n°7

Objetos de la crítica

n°8

[Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo](#)

n°9

[Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital](#)

n°10

[Sobre historia y teoría  
de la crítica I](#)

## búsqueda

## Contacto

Comentarios

Suscripción

*Memoria del arte / memoria de los medios*

 n° 1 / 2  
dic.2003  
semestral

Secciones y artículos [5. En los inter-medios]

## El medio como rastro de una memoria ausente

Markus Klaus Schäffauer

 abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios


### Abstract

En el film argentino Gerónima (1985) observamos un notable pasaje entre géneros: el film pasa del Western clásico al -prácticamente inexistente- género del "Southern", a una docu-ficción. La trama se basa en la historia de una mujer Mapuche y sus cuatro hijos que han sido hospitalizados con el fin de integrarlos a la civilización. El final fatal evoca provoca una memoria entre géneros y medios, que nos confronta con la superposición de tres períodos temporales: el recuerdo de Gerónima del destino de sus antepasados con el recuerdo del suyo propio sugiere una conexión en su contexto post-dictatorial entre estos dos fenómenos y la opresión militar durante la dictadura. Las relaciones entre géneros y medios son discutidos sobre la base de las posiciones críticas de Jacques Derrida y de Jean-François Lyotard referidas a los géneros y de Sybille Krämer referidas a los medios. A continuación todo ello se combina con el marco desarrollado por primera vez por Oscar Steimberg y luego madurado por Michael/Schäffauer sobre el pasaje intermedial de géneros. Teniendo en cuenta estas reflexiones se ha intentado evitar igualar la desaparición de los indios con los desaparecidos un siglo más tarde, aunque la intención es mostrar la función de la "memoria genérica" de acuerdo con Gerónima: para recordarnos que como consecuencia de la memoria suprimida, la opresión se vuelve omnipresente.

### Palabras clave

memoria, género, pasaje intermedial

### Abstract en inglés

#### Medium as a trace of an absent memory

In the Argentine film Gerónima (1985) we observe a remarkable passage of genre: the film passes from the classical Western over to the -practically nonexistent- genre of the "Southern", to a docu-fiction. The plot bases on the story of an Mapuche-Indian woman and her four children who have been sent to hospital in order to integrate them to civilisation. The fatal ending evokes a memorial between genres and media,

which confronts us with a superposition of three different periods of time: Geronima's remembering her forefathers' fate with the remembering of her own one suggests a connection in its post-dictatorial context between these two phenomena and the military oppression during the dictatorship. The relationship between genres and media are discussed on the bases of the critical positions of Jacques Derrida and of Jean-François Lyotard in reference to the genres and of Sybille Krämer in reference of the media. Thereupon both is combined with a setting up first developed by Oscar Steimberg and then matured by Michael/Schäffauer about the intermedial passage of genres. Assuming these reflections the attempt is made to avoid equating the disappearing of the Indians with the disappeared one century later, although the intention is to show the function of the "generic memory" according to Geronima: to remind us that as a consequence of the suppressed memory, the oppression is turning omnipresent.

## Palabras clave

memory, genre, intermedial passage

## Texto integral

[1]

"O, quizá, los indios ¿fueron los desaparecidos de 1879?"  
(David Viñas 1982)

- 1 Al comienzo vemos a una indígena mirando hacia el fondo de una pradera sin horizonte. Creemos advertir a través de su mirada que una tropa de caballería está por atacar a unos indígenas. La escena parece tomada de un *western* de Hollywood. El oficial da la señal de ataque levantando su sable, y los soldados pican espuelas y se echan a matar. Pero no es esto lo que terminaremos viendo, porque la escena misma nos dice, a través de la superposición de imágenes y su efecto de mostración de una visión interior de la indígena, que lo que acabamos de ver produjo en nosotros un engaño más, sirviéndose de nuestra memoria genérica. No se trataba de una visión conforme al género del *western* con su usual ataque a los indígenas norteamericanos, sino de una visión inusitada, al parecer fuera de género: la visión de una indígena mapuche que recuerda la Conquista del Desierto. Nos referimos a la escena inicial de la docuficción argentina *Gerónima* (1985) de Raúl Tosso, en contraposición a escenas bélicas semejantes del género *western*, tales como, por ejemplo, las versiones cinematográficas de la "leyenda americana" de *Gerónimo* (de los directores Sloane 1939, Laven 1962 o Hill 1993) que recuerdan la resistencia del apache heroico que llevaba ese mismo nombre. Contrastándolas con la película argentina, observamos ya en el título de *Gerónima* un notable *cambio* o *pasaje de género*: la protagonista de una memoria que nos presentan los medios de comunicación es una indígena común, y no un héroe tomado de la historia bélica con sus versiones mitificadoras de la sangrienta conquista del continente.

I

- 2 Antes de ocuparnos de este pasaje de género y sus consecuencias para el estudio de la memoria cultural, veamos primero los hechos que se nos informan: la película *Gerónima* se basa en el caso verídico de Gerónima Sande, una descendiente de los mapuches. Los acontecimientos tienen lugar en la provincia de Río Negro en el año de 1976: Gerónima está viviendo con sus cuatro hijos en una choza pampeana, lejos de la llamada civilización y sin ayuda de nadie. Un sanitarista pasa casualmente por la zona, se entera de la existencia de Gerónima y su desamparada familia y se empeña en transferirla al hospital de General Roca en donde trabaja. Pretende rescatarla de esta manera para la civilización. No obstante, el procedimiento y el lugar elegido corresponden más bien a un afán inconsciente de curarla de su diferencia cultural – como si ésta fuera una enfermedad. A consecuencia de la hospitalización y la separación temporal de sus hijos, la angustiada Gerónima se torna cada vez más extraña hasta que los médicos, desconcertados, se echan atrás y deciden devolverla a ella y a sus hijos a su lugar de origen, el "desierto". Sin embargo, a los pocos días los hijos tienen que ser internados de nuevo por haberse contagiado durante su primera hospitalización de tos convulsa. Dos de ellos mueren por falta de defensas; su

desesperada madre los sigue poco después tras graves accesos psicóticos. –Ésta parece haber sido, en pocas palabras, la triste historia de la indígena Gerónima, tal como llegamos a conocerla a través de la película de Raúl Tosso. Es la historia de un ser humano que recibe de otro una ayuda aparentemente bienintencionada, aunque no solicitada, que lo lleva a una catástrofe fatal debido a la incomprensión y falta de respeto hacia él y su diferencia cultural.



Figura: La visión de Gerónima

- 3 ¿Con qué fin se rescata la historia de un individuo sin historia, que ‘no dejó nada por escrito’? La historia de alguien que no tiene historia o la reconstrucción de una historia diferente a través de medios diferentes tiene mucho que ver con un afán arqueológico que trata de preguntar por el pasado a partir de huellas encontradas en sedimentos superpuestos, que las sustraen a la vista superficial. La memoria cinematográfica de Gerónima, que sobresale por su mezcla de documentación y ficción, se la debemos al menos a la intervención de tres instancias principales: 1.- al Dr. Jorge Pellegrini, quien se propuso documentar las entrevistas con Gerónima a través de grabaciones sonoras; 2.- al trabajo mediático del guionista y director de la película Raúl Tosso, que descubre este material y lo aprovecha para su *opera prima*; y, finalmente, 3.- a los medios de comunicación que posibilitan las grabaciones que documentan las entrevistas entre el médico y Gerónima. En la película intervienen las tres instancias en forma directa: 1.- la autorreflexión fílmica que revela con su lenguaje meta-genérico que se trata de una *docuficción*; 2.- la acción del caso verídico como narración ficcional y 3.- el material documental en forma de cita o montaje.
- 4 El lugar de la memoria de esta película corresponde a una reconstrucción intermedial. Esto lo dice la película *expressis verbis* en una de las escenas iniciales en donde vemos a Gerónima en una de las entrevistas con su médico. Ella aparece de perfil, representada por la actriz Luisa Calcumil, también de origen mapuche, cuando sobre el fondo oscuro de las paredes de la habitación y en contra del movimiento de la cámara nos toca leer el siguiente texto.
- 5 Las imágenes de este film han sido reconstruidas en base a una grabación sonora que en el año 1976, en el Hospital Regional Dr. Francisco López Lima, General Roca, Prov. de Río Negro, realizara el Dr. Jorge Pellegrini.
- 6 La reconstrucción de imágenes a partir de una grabación sonora es hoy un procedimiento frecuente en películas documentales, si pensamos por ejemplo en la simulación de un accidente aéreo reconstruido a través de la conversación entre el piloto y la torre. Sin embargo, en una película cinematográfica nos resulta extraño que se elija este procedimiento, y aún más el hecho de referirse a este procedimiento en medio de la película. Y como si fuera poco, la autorreferencialidad de la película es acrecentada por un segundo texto en donde se lee en un lenguaje profesional:
 

Las voces en "off" corresponden a ese registro y pertenecen al mencionado médico y a la auténtica Gerónima Sande. Las escenas fueron filmadas en los lugares donde acontecieron los hechos.  
Patagonia Argentina – 1976
- 7 En cierta medida podemos decir que los dos textos se contradicen. La reconstrucción de un diálogo humano a partir de una grabación sonora supone unas voces y unos cuerpos que se articulan –pero justamente el segundo texto nos dice que los cuerpos y las voces permanecen distorsionados y separados unos de los otros: las voces de Gerónima y su médico permanecen fuera de la escena filmada. Lo que se reconstruye (en este momento) es lo que no se puede oír en la grabación sonora. Y lo que se ve (al mismo tiempo) es algo que contradice lo que se oye: el perfil de Gerónima –la cara inmóvil de Luisa Calcumil, con labios cerrados– y una voz que no le corresponde.
- 8 Lo que en esta escena se reconstruye es más que la entrevista entre el médico y su paciente: se reconstruye el lugar de la memoria a través de una serie de montajes que contrasta lo auditivo con lo visual y lo documental con lo ficcional. De esa manera nos deslizamos de un medio al otro: de las grabaciones en cinta a las imágenes en película, y al mismo tiempo pasamos de un género al otro: del documental al ficcional y viceversa. Se produce un pasaje entre diferentes géneros y medios *en (el) medio* de la película. Es por eso que afirmamos que el lugar de la memoria de esta película corresponde a una reconstrucción intermedial –e intergenérica, podríamos añadir ahora– como si la memoria estuviera moviéndose en este espacio *entre* los medios y los géneros. Por cierto, nos referimos a una "memoria" no en el sentido de la aceptación convencional de un ‘contenido conservado’, sino como algo que nos confronta antes que nada con un problema de ausencia, con algo que no tiene

- presencia material por haber desaparecido.
- 9 ¿Con qué pasado comunica la memoria de *Gerónima*? ¿Qué preguntas posibilita? El pasado significativo de la película es el tiempo inmediatamente anterior a la dictadura, con un cronotopos aparentemente fuera de la represión militar; no obstante, representa de forma sutil el contexto mental que hizo posible que se ejerciera el terror de estado bajo pretexto de curar la enfermedad de la subversión terrorista. Además, en la escena inicial con su visión sin horizonte vemos que Gerónima recuerda también la franja del pasado que ocupó la Conquista del Desierto: una guerra sin cuartel que antecedió con su campaña de muerte la conversión del supuesto desierto en una llanura fecunda, la pampa. La memoria de esta campaña inhumana no es accidental en la historia de la Argentina, sino que comprende uno de los fundamentos que le dieron su cara más conocida:
  - 10 La aniquilación de la población indígena que se esconde detrás del oxímoron eufemístico 'conquista del desierto' constituye la condición sublimada de la entrada a la modernidad de la Argentina. El desierto, el lugar peligroso de los otros, se convirtió desde 1880 en el campo, el lugar propio, en el cual arraiga la identidad argentina. (Pagni 1999: 207; trad. nuestra)
  - 11 A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la identidad arraigada en la pampa (cf. p. ej. Casalla 1997), son pocas las reflexiones que se encuentran acerca de las consecuencias sociopolíticas y culturales de ese crimen fundacional que estuvo en la base de la después redefinida argentinidad<sup>[3]</sup>. Esta falta de reflexión es complementaria del lugar común según el cual "en la Argentina no hay indios" – una afirmación que se entiende cuando establece una oposición con países como el Perú o México, pero que pasa por alto a descendientes indígenas como Gerónima Sande o Luisa Calcumil e ignora la inmigración acentuada en distintos períodos de indígenas de los países vecinos, además de dejar en el silencio las causas de esa supuesta "ausencia" de aborígenes—. Con sarcasmo señala Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa* que el conquistador "trató al indio como hubiera tratado al dragón, de haber existido" (Martínez Estrada 1991: 10), confirniéndole al indio –por contagio de contacto– el halo de un ser fabuloso que bien podría formar parte de un bestiario como el del *Libro de los seres imaginarios*.
  - 12 La desaparición de los indios tampoco aparece entre los *lieu de mémoire* que Edna Aizenberg se lanzó a registrar en forma de un catálogo provisional de los monumentos argentinos: frente a la monumentalidad precolombina de Machu Pichu, Teotihuacán o Chichén Itzá, ella coloca monumentos aún no realizados relacionados con el pasado inmediato, como por ejemplo el Parque de la Memoria junto a la Ciudad Universitaria, cerca del río que se tiñó con la sangre de los cadáveres arrojados desde los aviones navales. Las piedras que atesoran la memoria de las desaparecidas culturas precolombinas se oponen así al Parque de la Memoria, "que será un lugar de recordación de los desaparecidos de la represión" (Aizenberg 2001: 123). No existen en la Argentina "construcciones telúricas de la América precolombina" dignas de ser mencionadas en el mapa turístico de monumentos del pasado, ni tampoco un monumento petrífico que recuerde las desaparecidas tribus de la pampa en el "mapa contemporáneo" de la Argentina (cf. Aizenberg 2001: 121).
  - 13 Sin embargo, hubiera sido perfectamente posible incluir en esta lista de monumentos contemporáneos –aunque sea *ex negativo*– la estatua ecuestre del General Roca que se ubica en la plaza principal de Bariloche. El monumento fue objeto de una fuerte polémica en 1997 cuando diferentes grupos de ciudadanos –entre ellos agrupaciones indígenas– reclamaron su remoción, "calificando a la campaña de Roca de 'genocidio'" (cf. Masotta 2001). Un buen ejemplo de los motivos de la protesta lo da la carta de un ciudadano argentino que pide el reemplazo de la estatua por la de un grupo familiar de Mapuches:
  - 14 A Julio Argentino Roca, como general de la República, ministro de Guerra y Marina y Comandante operacional de los cuerpos expedicionarios, le cabe toda la responsabilidad por las matanzas y estragos producidos en la contienda. [...] Por eso, con todo respeto, como ciudadano argentino, y basado en nuestra Carta Magna, que autoriza a peticionar, es que formalmente solicito a los señores legisladores tengan a bien disponer el traslado del Monumento, a algún lugar que quiera tenerlo. No pedimos que lo destruyan, no somos violentos quienes tenemos este deseo; sí pedimos que salga del Centro Cívico; simplemente reemplazarlo, por ejemplo por la estatua de una familia mapuche (pareja con un niño), observando de frente su amado lago. (Chain 2002)
  - 15 Cabe añadir que la remoción del monumento fue negada por la *Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos*, la cual respondió que el traslado del monumento era imposible dado su carácter de "Monumento Nacional" (cf. Masotta 2001). Pero la estatua continúa exhibiendo –según el periodista Juan González– "un

elocuente 'graffiti': 'Monumento a la muerte', escrito por el pueblo y que la Comuna no borra", ya que "los residentes bariloenses no quieren semejante recordatorio en el lugar". La razón que se da es tan sencilla como concluyente: "Para muchos, don Roca es igual que Videla y Cía" (González 2002).

- 16 Esta protesta bariloense en contra de la presencia de una 'memoria muerta' y en favor de lo que tal vez pueda cristalizar la 'memoria viva' permite volver a la película de Raúl Tosso, puesto que ella nos lleva también a pensar en una memoria ausente, carente de cualquier presencia en forma de una representación monumental, a pesar de que persista parcialmente en un género abandonado que podríamos llamar el *southern argentino* [4]. En *Gerónima* no es este género, sino la superposición de la memoria de Gerónima acerca del destino de las tribus ancestrales con la memoria de su propio destino la que establece en el contexto de la post-dictadura una conjetura sobre un nexo entre ambos fenómenos y la represión militar durante la dictadura. Este nexo entre los tres tiempos y los diferentes géneros en cuestión se insinúa no obstante de un modo tan sutil que aparece apenas en la forma de una pregunta dirigida al pasado. Podemos precisar según una distinción introducida por Alberto Giordano que esa manera de preguntar evita una *retórica de la memoria* en pro de una "*escritura de los recuerdos*, que explora la coexistencia problemática de un pasado que no termina de ocurrir y un presente de inquietud que no alcanza a cerrarse sobre sí mismo" (Giordano 2001: 114). Este aspecto anti-retórico es importante destacar para que no se confunda la argumentación con una posición indigenista. No se trata aquí de rescatar la memoria de una cultura indígena –que mal o poco se conoce–, sino de analizar cómo el arte fílmico revela que el acto violento de la represión se reproduce en nuestro presente a través de la memoria genérica.
- 17 La escritura de los recuerdos en *Gerónima* descubre entonces en el medio de las grabaciones sonoras el rastro de una memoria ausente que no termina de ocurrir y que tampoco alcanza a cerrarse sobre sí misma. Es como un acontecimiento que no encuentra respuesta alguna frente a una memoria absoluta que pide la suma de respuestas y no perdona la exclusión de ninguna. En fin, un acontecimiento del cual no hay género en donde recordarlo ni medio con que rastrearlo para que pueda siquiera llevar a cabo el pasaje del género del *western* al *southern*. Sin lugar a dudas, *Gerónimo* no es una película que pueda ser atribuida a ese género, el del relato de la guerra fronteriza contra los indios, y aparece sin embargo como un testimonio de otra repetición de la barbarie inhumana que en nombre de la civilización comete crímenes. Para comprender esta filiación genérica –la que remite al discurso testimonial– me parece recomendable revisar una vez más la relación entre género y medio y preguntar cual es la diferencia entre ambos que vale tomar en consideración en este caso.

## II

- 18 Testimoniar la injusticia es también, para François Lyotard, un punto de partida de su filosofía de la *diferencia* [5]. El ejemplo paradigmático del cual Lyotard deriva la *diferencia* en el sentido de un litigio indecidible, se refiere al caso opuesto, a la negación del holocausto por el historiador francés Robert Faurisson: "He buscado –en vano– un único deportado de entonces que pudiera demostrarme haber visto con sus propios ojos las cámaras de gas" (cf. Lyotard 1983: trad. nuestra). La única prueba aceptable sería la muerte, pero el muerto no puede dar testimonio. El sistema de reglas del género *testimonio ocular* les causa a las víctimas condenadas al silencio un daño adicional, nos dice Lyotard en *Le différend* (1983). Lyotard piensa en esta obra en categorías de género, sin que interfiera en la cuestión en qué medida la *diferencia* es también el resultado del medio [6]. Por eso no puede darnos ninguna orientación directa en la tarea de repensar la relación entre medio y género, pero de forma indirecta es imprescindible para ello, puesto que nos permite entender mejor la relación conflictiva entre los géneros mismos. Para justificar la *diferencia* entre los géneros, Lyotard nos ofrece su elección de método, ya en *La condition postmoderne*, con un gesto cartesiano: opta primero por la teoría de los actos del habla, y después, más precisamente aún, por la filosofía subyacente de los juegos lingüísticos según Ludwig Wittgenstein. Con esta elección se pronuncia con firmeza por una fundación lingüística de los actos del ser humano. Al mismo tiempo implica premisas derivadas de la filosofía lingüística, acerca de un orden básico fundado en los diferentes tipos de actos de habla, así como de una ley que postula la encadenación de estos etos actos de habla concretos. El punto decisivo de esta suposición está en la falta de un orden que intervenga como mediador entre los actos del habla, ya que para Lyotard sólo es necesario el hecho de que la encadenación entre los actos acontezca, no así la manera en que se dé. De ello resulta para Lyotard la *diferencia* ("le différend"):
- 19 A falta de un sistema de reglas o de un género de discursos que tenga autoridad conciliadora – ¿no es así que el encadenamiento, sea cual fuere, ocasiona un agravio a los sistemas de reglas o géneros de discursos, cuyas frases no se actualizan? (Lyotard 21989:11; trad. nuestra)
- 20 A guisa de resumen podemos constatar que la *diferencia* según Lyotard se debe a tres causas: 1.- la heterogeneidad de los actos del habla pertenecientes al discurso, es

decir, su irreductibilidad a un meta-juego lingüístico que los abarque; 2.- la incompatibilidad de las diferentes reglas de encadenamiento con un *solo* género del discurso que sea capaz de satisfacer la pluralidad conflictiva de las reglas; y 3.- la no menos insuperable desigualdad entre los distintos géneros del discurso (cf. Frank 1988: 32).

## II.1. La respuesta de Jacques Derrida

- 21 Si es cierto que la condición postmoderna, según Lyotard, se advierte en los géneros del discurso y los actos del habla, debe interesarnos la respuesta que Jacques Derrida dio a esa combinación entre teoría de géneros y filosofía del lenguaje en su célebre ensayo "La loi de genre" (1980). Presentada en el mismo año en que se publicó el ensayo de Lyotard, puede leerse efectivamente como una respuesta deconstructivista a la filosofía de la lengua de la época tal como aparece en los ensayos de Lyotard. Esto vale particularmente para la conferencia "Before the Law" (1983) que retoma la cuestión de la "ley". No menciona explícitamente a Lyotard, pero fue no obstante presentada, al menos en la versión completa a la que tenemos acceso, en un coloquio en el que se discutía la obra de Lyotard. En ambos ensayos se deconstruyen las premisas filosóficas de Lyotard al cuestionar la ley del encadenamiento y la indudabilidad de la frase.

### II.1.1 "La loi du genre"

- 22 "La loi du genre" es un texto *sui generis* que irreversiblemente convierte la pregunta por el género en un problema postmoderno. A diferencia de *Le différend*, cuyo género de ensayo es indicado por el propio autor en su "ficha de lectura", aunque sin revelar la importancia de la teoría de los géneros, "La loi du genre" señala desde el título la importancia del género y, sin embargo, nos deja desorientados respecto del propio género en que se incluye. En otro lugar, Joachim Michael y yo hemos intentado una lectura más detenida de este texto (cf. Michael/Schäffauer 2002), así es que ahora quisiera limitarme a resumir esta argumentación en los 4 puntos cardinales que atañen a la argumentación de Lyotard:

- 23 1.1. La incerteza del género. Derrida confronta a sus lectores desde el comienzo de "La loi du genre" con actos del habla sobre los cuales dice que no se puede saber a ciencia cierta de qué actos del habla se trata y, más radicalmente aún, ni siquiera que son actos del habla. Con esto sustrae al postulado de Lyotard la certeza de que en la frase está la única presuposición irrefutable. Es imposible saber a ciencia cierta a qué género pertenece una cosa determinada, y así tampoco podemos postular que nuestras presuposiciones pertenezcan al género de la frase o del acto del habla.
- 24 1.2. El género como participación, y no pertenencia. Derrida nos indica que los textos nunca pertenecen a un género, sino que participan de él. Por lo tanto, un texto puede participar de diferentes géneros sin pertenecer a ninguno de ellos en particular.
- 25 1.3. La marcación del género es al mismo tiempo una demarcación. La participación del texto en el género se produce, según Derrida, a través de marcas genéricas que no son elementos del género. Se trata más bien de cláusulas de la ley del género que sirven como conclusión del género y que, al mismo tiempo, sirven como exclusiones hacia adentro y afuera, contribuyendo así a la permeabilidad del género.
- 26 1.4. La ley de la pureza del género implica la contra-ley de la impureza. En Lyotard existe sólo una ley del encadenamiento de las frases, pero ninguna ley del no-encadenamiento; en cambio, en Derrida, la ley es siempre paradójica. Es la ley del género, es decir, en principio, la de la pureza del género, la que permite ver la locura de la ley por un parpadeo constitutivo, implicando al mismo tiempo una contra-ley de impureza, es decir, una ley de la contaminación.

### II.1.2 "Before the Law"

- 27 En esta segunda conferencia sobre la ley Derrida deconstruye en una lectura del relato homónimo de Franz Kafka las premisas del discurso sobre la ley. Derrida nos enseña que es el propio texto "Ante(s) de la ley" ("Vor dem Gesetz") el que genera esa desconstrucción gracias a lecturas que difieren infaliblemente. Estas lecturas que difieren unas de otras posibilitan experimentar la no-identidad del texto consigo mismo en tanto que estas mismas lecturas no se paralicen "ante(s) de la ley", ni sean a su vez postuladas como ley identitaria, engañada por la 'forma' del texto que se presenta protegiéndose de una especie de 'identidad personal' que exige respeto absoluto como si fuera la ley. De esa manera está deconstruyendo a la vez las premisas derivadas de la filosofía del lenguaje de Lyotard, puesto que estas presuponen la ley del encadenamiento junto con el carácter indudable de las frases en una diferencia absoluta y así de una manera identitaria. Podemos resumir los intentos de Derrida de leer "Ante(s) de la ley" de la siguiente manera:
- 28 2.1. La ley misma es una ficción. Para ilustrarlo, Derrida nos remite al imperativo categórico de Kant, el cual dice, como se sabe, que debemos actuar de tal forma "como si" las máximas de nuestras acciones fueran una ley general; Lyotard se refiere también a ello en la digresión nº III sobre Kant en forma de la "contemplación-como-si", pero luego lo pasa por alto al calificar los escombros entre los géneros del

discurso insuperables y el hilo rojo de Ariadna en el laberinto de los pasajes como "ficción pura" ("pure fiction") (cf. Lyotard 1983: 196; trad. nuestra). Con Derrida habría que objetar que un hilo rojo no puede ser de manera alguna una "ficción pura", puesto que no hay géneros puros.

- 29 2.2. La obra –la obra literaria– no pertenece al campo, sino que es el transformador del campo. Los diferentes "campos" de la tercera crítica kantiana son traducido por Lyotard con la imagen de las islas de un archipiélago entre las cuales existen pasajes, pero ningún hilo conductor. Con Derrida habría que objetar que los géneros del discurso no son islas entre las cuales hay sólo pasajes forzados sin permeabilidad debido a la ley de la encadenación; muy por el contrario, los géneros del discurso transforman las islas y desplazan así los pasajes y los lugares de la ley. La permeabilidad de los géneros relativiza las diferencias entre los géneros así como el "pasaje intermedial" (cf. Steimberg 21998: 117) entre géneros y medios (cf. Michael/Schäffauer 2002).
- 30 2.3. El texto subyace no solamente a la ley para preservar su identidad, sino que debido a su no-identidad consigo mismo en el tiempo ejerce también el poder performativo de generar la ley, lo que le otorga protección y condición para su puesta en escena. El texto juega la ley, la escenifica y la disemina.
- 31 A diferencia de Lyotard, la ley en Derrida es siempre paradójica. No la trata como una *diferencia absoluta* –la exigencia inalcanzable de un acontecimiento sublime a la Levinas–, sino como el diferir infinito de diferencias, como desplazamientos y diseminaciones que siempre quedan vinculados a textos y géneros.

## II.2 La relación entre medio y género

- 32 Sin embargo, el medio de comunicación tampoco es ninguna categoría que figura en el primer plano de "La loi du genre" o de "Ante(s) de la ley", así es que ambos textos nos ayudan poco al respecto. Para esbozar la relación entre géneros y medios que nos interesa a continuación, completamos la respuesta de Derrida con una propuesta de Sibylle Krämer, quien, en cambio, no está interesada en los géneros, pero trata de comprender lo que hay que entender por *medio* para no seguir confundirlo con un aparato técnico o un instrumento.
- 33 Krämer entiende por medio algo que posibilita un "mundo" que sólo puede existir acoplado a este medio; tan pronto como se lo desprende del medio, deja de existir como tal, salvo que sea transpuesto a un medio semejante. Un ejemplo: el ser vivo llamado "pez" existe sólo en el medio natural del agua; fuera de él es un alimento conservado con ayuda de sal y aceite llamado pescado o un cuerpo muerto descomponiéndose al contacto con el aire.
- 34 En realidad, Krämer propone relativizar la importancia del medio y su capacidad de alterar el sentido de los mensajes. El medio no es idéntico al mensaje, ni le es indiferente. Krämer ilustra su posición a través del modelo de una huella involuntaria en el mensaje cuyo causante está ausente. El medio puede verse en el mensaje solamente en forma de una huella de la que no nos percatamos en el uso cotidiano. Esto merece una mención aparte, puesto que abarca justamente la razón por la cual las obras de arte no son entendibles como mensajes: ellas guían la atención del público en contra del uso cotidiano de la información hacia la formación mediática del texto.
- 35 Si ahora consideramos que los géneros forman parte de aquellos mundos que los medios posibilitan, queda claro que todo género está necesariamente vinculado a un medio. Desde luego, un género puede desvincularse de este medio –hablamos entonces de una transposición del género–, pero en el género despegado permanecen, no obstante, huellas del medio de origen, o sea: el género conserva en las marcas genéricas la huella del medio de origen. Los géneros, esto lo sabemos ya desde hace tiempo, son impuros, entre otras razones también por causa de sus marcas genéricas. Estas marcas, que según Derrida no pueden ser parte del género mismo, provienen –según una hipótesis que Joachim Michael y yo hemos desarrollado en otro lugar (cf. Michael/Schäffauer 2002)– de otros medios. Gracias a estas marcas del género podemos percibir al medio donador en el medio receptor, es decir, en las huellas que dejó en el género transpuesto. Con otras palabras: el medio no es sencillamente el mensaje. Aquello que podemos detectar en un medio como marcas mediales, es en buena parte el legado de huellas de otros medios que permanecieron como residuos en los géneros transpuestos.

## III

- 36 La guerra sin cuartel contra los indios, representada en aquella visión de Gerónima que participa del género *western* sin llegar a ser idéntico a éste ni tampoco al *southern* abandonado, con un general que levanta el sable en señal de ataque, cuyo actor reconocemos en el del médico que más tarde pretende salvar a Gerónima y sus hijos de la barbarie –esta guerra sin cuartel no tiene respuesta–. Lo único que encontramos

son rastros en el medio de la grabación sonora, que nos indican que la memoria ausente corresponde en realidad a seres humanos que desaparecieron, y con ellos al conjunto de los indios desaparecidos; y que todo remite a una instancia de respuestas humanas que no se ha realizado. Esto no implica de manera alguna la postulación de que el *southern* sea un género especialmente apto para dar testimonio acerca del destino trágico de los aborígenes; al contrario, probablemente sea mucho menos capaz de ocupar ese rol que películas contemporáneas como *La deuda interna*, *Hijo del río* o *La película del rey*, que nada o muy poco tienen que ver con la histórica Conquista del Desierto. Ni la predominancia de un género ni su falta constituyen una ventaja para la memoria, sino, más bien, un problema que habría que tomar en cuenta al estudiar la memoria de los medios; considerándolas en tanto rastros de una ausencia conservada en la *diferencia* de los géneros y su pasaje intermedial. Tampoco pretendo incluir aquí a los indios en el inventario de *objetos* recordables, sino reflexionar acerca de las vías de acceso a la memoria cultural, con sus ausencias de sujetos y sus plurales articulaciones, acerca de las que nos toca testimoniar frente a la insistencia de una suma de versiones.

- 37 Los indios decididamente no fueron *los* desaparecidos de 1879. Una fórmula sencilla, por eficiente que sea, contribuye antes que nada en la desaparición de las diferencias. Los motivos eran diferentes, los métodos de represión y también las víctimas. Con todo, ¿no es lícito preguntar por un nexo histórico entre los hechos, por difícil o incómodo que nos resulte?. Podemos formular, al menos, que los desaparecidos de 1979 se prefiguran en la película *Gerónima* como repetición de una barbarie inhumana de trascendencia histórica cuya memoria genérica continua ausente en los medios de comunicación. Su destino fatal nos recuerda que a consecuencia de la memoria reprimida se torna omnipresente la represión. Nada más ausente que los desaparecidos; nada más pertinente como paradigma de cualquier memoria.



## Notas al pie

1. Se ha partido en este ensayo de lo expuesto en una conferencia pronunciada en el coloquio "Imágenes. Lo ajeno y lo propio en la diferencia entre géneros y medios" (30/06/2001, Freiburg), organizado por Vittoria Borsò y Walter Bruno Berg, y de discusiones en los meses posteriores, en diferentes lugares, con los colegas Oscar Steimberg (UBA), Gustavo Bernardo Krause (UERJ) y Joachim Michael (ALUF), a los cuales debo expresar mi agradecimiento. ([volver al texto](#))

3. David Viñas observa en este sentido que "la violencia ejercida contra los indios y sus tierras se invertía hasta impregnar con su irracionalidad los fundamentos de la república oligárquica" (Viñas 1982: 105). ([volver al texto](#))

4. En la "época de oro" del cine argentino se realizaron varios films acerca de la guerra del ejército contra el indio del sur y sobre conflictos entre colonos e indios, como por ejemplo *Fortín Alto* (1941), *Frontera Sur* (1942), *Pampa Bárbara* (1945), *Tierra de fuego* (1948), *Los troperos* (1952) y *Campo arado* (1959), pero la formación de un *género del southern* –como podría nombrárselo en oposición al *western* del hemisferio Norte– fue obturado por la doble competencia con éste y con el *género gauchesco*, de modo que en la segunda mitad del siglo XX el género fue prácticamente abandonado, salvo algunas excepciones como *Pampa salvaje* (1965) o *De cara al cielo* (1978). ([volver al texto](#))

5. Para distinguir el significado del concepto de diferencia, en general, del concepto francés *le différend* en particular, se usan letras cursivas para indicar el sentido restringido del último. ([volver al texto](#))

6. No es posible desarrollar aquí esta observación por cuestiones de espacio, aunque en la conferencia original formaba parte de la argumentación, de manera que remitimos al respecto a Schäffauer 2001 y, para una lectura extensa de *Le différend* en el contexto del pasaje intermedial de los géneros, a Michael/Schäffauer 2002. ([volver al texto](#))



## Bibliografía

- Aizenberg, E.** (2001): "Las piedras de la memoria: Buenos Aires y los monumentos a las víctimas" en: Iberoamericana, Nueva Época, Vol. 1, N° 1.
- Casalla, M.** (1997): "Argentina: tras las huellas de una identidad problemática" en: Berg, W. B.; Schäffauer, M. K. (eds.): *Oralidad y Argentinidad. Ensayos sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr.
- Chain, F. A.** (2002): [Carta a las autoridades de Bariloche] en: [www.patagonia-argentina.com/e/content/rocam.htm](http://www.patagonia-argentina.com/e/content/rocam.htm).
- Derrida,** (1980): "La loi du genre" en: *Glyph. Textual Studies*, N° 7.  
– (1992): "Before the Law" en: *Acts of Literature*, editado por D. Attridge, New York: Routledge.
- Frank, M.** (1988): *Die Grenzen der Verständigung: ein Geistesgespräch zwischen Lyotard und Habermas*. Frankfurt /M.: Suhrkamp

- Giordano, A.** (2001): "Tiempo de exilio y escritura de los recuerdos: 'El estado de Memoria', de Tununa Mercado" en: Iberoamericana, Nueva Época, Vol. I, N° 1.
- González, J. I.** (2002): "La historia del turismo (III)" en: [www.enplenitud.com/nota.asp?articuloId=3186](http://www.enplenitud.com/nota.asp?articuloId=3186)
- Kramër, S.** (1998): "Das Medium als Spur und als Apparat" in: id. (ed.): Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt /M.: Suhrkamp.
- Lyotard, J-F.** (1983): Le différend. París: Minuit
- Martínez Estrada, E.** (1991): Radiografía de la Pampa. Madrid: Colección Archivos
- Masotta, C.** (2001): "Un Desierto para la Nación. La Patagonia en las Narraciones del Estado de la Concordancia (1932-1943)" en: [rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s0405.html](http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s0405.html)
- Michael, J.; Schäffauer, M. K.** (2002): "A passagem intermedial dos gêneros" en: G. Bernardo (ed.): As margens da tradução. Rio de Janeiro: Caetés.
- "El pasaje intermedial de los géneros" en: Toro, A. de; Gatzmeier, C.; Sieber, C. (eds.): Transversalidad y Transdisciplinaridad: Estrategias discursivas postmodernas y postcoloniales en Latinoamérica. Frankfurt /M.: Vervuert (en prensa)
- Pagni, A.** (1999): Post/Koloniale Reisen. Reiseberichte zwischen Frankreich und Argentinien im 19. Jahrhundert. Tübingen: Stauffenburg
- Schäffauer, M. K.** (2001): "Los géneros como generadores de alteridad cultural" en: Berg et al. (eds.): Actas del Coloquio Internacional Imágenes en vuelo, textos en fuga. (Freiburg, 20-25 de noviembre de 2001; en prensa)
- Steimberg, O.** (1998) [1993]: Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares. Buenos Aires: Atuel
- Tosso, R.** (1985): Gerónima (película cinematográfica)
- Vezzetti, H.** (2001): "El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el Juicio a las juntas argentinas" en: Iberoamericana, Nueva Época, Vol. I, N° 1.
- Viñas, D.** (1983) [1982]: Indios, ejército y frontera. Buenos Aires: Siglo XXI.



## Autor/es

**Markus Klaus Schäffauer** cursó estudios de filología románica (español y portugués), filología alemana e historia en las universidades Freiburg y Salamanca. Se doctoró en 1996 con una tesis sobre el papel de la oralidad en la literatura argentina. Fue becario del CNPq y profesor visitante de la Universidad de San Pablo de 1997 a 1998. Actualmente es profesor visitante en el área de la teoría de la comunicación y la literatura ibero- y latinoamericana en la Universidad de Viena.

Publicaciones: Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina (1997); scriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel der literarischen Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960) (1998); Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX (1999) y As Américas do Sul. O Brasil no Contexto Latino-Americano (2001). E-mail: [markus.klaus.schaeffauer@romanistik.uni.freiburg.de](mailto:markus.klaus.schaeffauer@romanistik.uni.freiburg.de)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**