

V Jornadas de Sociología de la UNLP y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales “Cambios y continuidades sociales y políticas en Argentina y la región en las últimas décadas. Desafíos para el conocimiento social”

La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

**Autora:** ESCOBAR, Paz, Lic. en Historia, Auxiliar Docente, Becaria CONICET

Universidad Nacional de la Patagonia, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Sede Trelew, Departamento de Historia.

E-mail: pazescobar08@gmail.com. Domicilio particular: Centenario 739 2º piso “C”. Trelew- Chubut (9100). Tel: (02965) 424691 - 15367442.

**Título:** “Cine y memoria: Reflexiones acerca de su relación a partir del filme *Everything is illuminated*”

## Introducción

La memoria inunda hoy el espacio público de las sociedades occidentales gracias a una multiplicación de museos, conmemoraciones, premios literarios, series de televisión, películas –tanto documentales como de ficción- y otras manifestaciones culturales, que desde diferentes enfoques exponen esta temática (Traverso; 2007:67). Por ello Andreas Huyssen califica el surgimiento de la memoria como “uno de los fenómenos más sorprendentes de los últimos años [en tanto] preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales” (Huyssen; 2002:13). Así es posible pensar a *Everything is Illuminated*<sup>1</sup> (traducida al castellano como *Una vida iluminada*) como uno de los tantos productos culturales a través de los cuales se refleja/expresa tal preocupación.

Basada en la novela homónima de Jonathan Safran Foer, un jovencísimo escritor judeo-norteamericano, la película cuenta el viaje de Jonathan a Ucrania para conocer Trachimbrod, la aldea de su abuelo. Para ello contrata a una agencia de turismo que consta –para su sorpresa- de un traductor, un conductor (nieto y abuelo respectivamente, ambos llamados Alexander) y de una perra guía que responde al nombre de Sammy Davies Junior Junior que lo acompañarán en ese viaje a través de Ucrania en un viejo coche destartado, residuo de la

<sup>1</sup> Título Original: *Everything is illuminated*. Origen: Estados Unidos. Año: 2005. Dirección: Liev Schreiber. Intérpretes: Elijah Wood, Eugene Hutz y Boris Leskin. Guión: Liev Schreiber, basado en la novela de Jonathan Safran Foer. Fotografía: Mathew Libatique. Música: Paul Lanceton. Edición: Andrew Marcus y Craig McKay. Diseño de Producción: Mark Geragthy. Distribuidora: Warner Bros. Idioma: inglés y ucraniano. Duración: 106 minutos.

era soviética. Los tres emprenderán un viaje, por momentos errático, a través del país, en busca de un pueblo que ya no existe. El viaje simboliza a un tiempo el pasaje hacia la madurez de los dos jóvenes y el de una vida de olvido hacia el recuerdo y la muerte del viejo conductor, pero en definitiva para los tres un viaje hacia el descubrimiento de uno mismo. Así el filme a través de la historia particular de estos personajes individuales se convierte en alegoría de la necesidad de la memoria en tanto búsqueda en el pasado, como *lugar/ tiempo* imprescindible para la comprensión de las identidades sociales presentes y la posibilidad de proyectar el futuro.

Entendiendo al cine como práctica cultural y síntoma de los procesos sociales, el mismo se hace eco de las discusiones y los problemas que se debaten en las ciencias sociales contemporáneas pero de manera diferente. Como bien explica Elina Tranchini “el cine como construcción narrativa que se rige por códigos distintos a las ciencias sociales y la historia escrita, así como sus diferentes recursos y estrategias narrativas específicas (...), puede ser usado como vehículo para conocer el mundo social y los significados del pasado” (Tranchini; 2005: 129).

El objetivo de este trabajo, entonces, es establecer un diálogo entre los conceptos que desde las ciencias sociales se desarrollan en torno a la problemática de la memoria, y el cine, ya que la realidad material y las experiencias se traducen en discursos que forman parte del campo de batalla de las relaciones sociales y el cine forma parte de esos discursos.

### **La memoria va al cine**

El cine es objeto de análisis de los historiadores puesto que se constituye como fuente para la historia y como agente que narra de otra manera los hechos del pasado, resignificándolos desde una perspectiva subjetiva y estética (Acosta y Sasiain; 2007). Es importante entonces tener en cuenta que el cine –en tanto agente- forma parte de los soportes materiales que construyen y difunden disímiles identidades y memorias, entendidas éstas como expresiones de la complejidad de la lucha de clases.

Josefina Cuesta Bustillo reseña los alcances de un concepto que revolucionó los estudios y las reflexiones sobre el tema: los *lugares de la memoria*. Este término fue acuñado por Pierre Nora y designa a aquellas realidades históricas en que

"la memoria se ha encarnado selectivamente, y que por la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo han permanecido como los símbolos más luminosos de aquellas: fiestas, emblemas, monumentos y conmemoraciones, pero también elogios, diccionarios y museos."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Pierre Nora citado en Cuesta Bustillo (1998: 217).

La relación entre estos conceptos y el cine son evidentes, es decir podríamos pensarlo como uno de los “lugares de la memoria”. Como bien plantea Vezzetti

"la memoria es una práctica social (...) que, en tanto trabajo, requiere de materiales, de instrumentos, de soportes. La memoria no es un registro espontáneo (...), es algo que se implanta, se construye"<sup>3</sup>.

Esta construcción implica la utilización de marcos materiales que le sirven de soporte; la memoria reside en éstos antes que en la mente de las personas, y los filmes son parte del conjunto de estos marcos materiales (junto a ceremonias, libros, monumentos, aniversarios, lugares).

Pero si aceptamos que el cine constituye un elemento fundamental en la luchas por la memoria y el sentido de la historia, es importante tener en cuenta los soportes y las tecnologías que condicionan la transmisión de esas memorias a la hora de definir las. Es en ese sentido que coincidimos con Claudia Feld quien, al definir “memoria colectiva”, incorpora a las tecnologías como un elemento que influye en cada momento histórico en las formas de almacenar y transmitir conocimiento. Esto se liga a “lo narrativo y a las maneras en que se construye la verdad en una sociedad, y se expresa con diversos lenguajes, entre los cuales la imagen tiene un lugar fundamental” (Feld; 2002:2).

Es así que el concepto de “escenario de la memoria”, acuñado por la misma autora, nos parece sumamente útil a los fines de este trabajo. Este concepto tiene en cuenta, a diferencia del de “lugares de la memoria”, no sólo a las personas o instituciones encargadas de elaborar el recuerdo y construir representaciones sobre el pasado, sino también a los espacios donde esos discursos son posibles; éstos tienen reglas y lenguajes específicos que determinan la producción de los relatos. Con “escenarios de la memoria” Feld alude al “espacio en que se hace ver y oír a un público determinado un relato verosímil” (Feld; 2004:5).

No debemos olvidar que uno de los fenómenos más singulares de esta época es la importancia que tienen el cine y la televisión por su repercusión y marcación de los comportamientos sociales. Si podemos buscar en las películas interpretaciones del pasado es porque las mismas funcionan muchas veces como libros de historia. Como historiadores no podemos desconocer que la memoria de las sociedades contemporáneas está más ligada a lo visual que a lo escrito, tendencia que cada vez se hace más intensa.

En una cultura preponderantemente audiovisual, donde el acercamiento a la lectura tradicional, en amplios sectores de la sociedad, es sumamente escasa o inexistente, el cine se convierte en el medio persuasivo para difundir, comunicar e informar sobre los procesos y

---

<sup>3</sup> Vezzetti citado en Gatica y López (1999).

personajes del pasado, a veces de forma errónea y al servicio de determinados intereses políticos, lo cual hace que difícilmente se pueda enmendar después, al menos en poco tiempo. En este punto es innegable que

“el cine contesta a la política del olvido con una reivindicación de la memoria, y la valorización de sus valores más significativos. De ahí que todo cine en cuanto activador de la memoria, es político y en cierta forma se erigiría como una suerte de axiología visual” (Freire, 2004:18).

El cine se hace eco y participa de las discusiones y preocupaciones de las sociedades de nuestro tiempo incluidas las de sus relaciones con el pasado. Esto último se expresa por un lado a través de las representaciones de algún hecho, proceso o tiempo histórico en donde el equipo realizador postula una posición – utilizando diferentes recursos estéticos y narrativos– sobre aquello que cuenta. Pero el cine participa también evidenciando y preguntándose por la complejidad de los trabajos de la memoria y los múltiples elementos que entran en juego en ellos. Ejemplos de esta reflexión son el filme a analizar –*Everything is Illuminated*– o las interesantes *Bucarest 12:08<sup>4</sup>* y *Ararat<sup>5</sup>*. Este tipo de filmes ponen en cuestión el carácter veritativo de la memoria, las relaciones entre subjetividad y objetividad, el rol del testimonio, las relaciones entre los distintos niveles de memoria (individual, familiar, colectiva, social). Y, a la vez, reflexionan sobre la participación del cine y otros medios de comunicación en la construcción y difusión de la(s) memoria(s).

Por otra parte, si concebimos a la historia como lo hace Ricoeur, "introducida de nuevo por la memoria en el movimiento de la dialéctica de la retrospectiva y del proyecto" (Ricoeur, 1999: 52) debemos interrogarnos constantemente sobre nuestra práctica y buscar las formas que mejor nos sirvan para participar de la construcción de la memoria de nuestra sociedad, como parte de la tarea de "hacer Historia" haciendo historia. Este es el horizonte último en el cual se inscribe el presente trabajo.

---

<sup>4</sup> Título original: *Bucarest 12:08 (A fost sau n-a fost?)*. Origen: Rumania. Duración: 89 min. Director: Corneliu Porumboiu. Intérpretes: Mircea Andreescu, Teo Corban, Ion Sapdaru. Sinopsis: En un tranquilo pueblo al este de la capital rumana, dieciséis años después del histórico día de la caída de Ceaucescu, el dueño del canal local de televisión ofrece a dos invitados compartir sus momentos de gloria revolucionaria. Uno es un viejo retirado y eventual Santa Claus, el otro un profesor de historia que acaba de gastarse el sueldo completo en saldar sus deudas de alcohol. Juntos recordarán el día en que asaltaron el ayuntamiento a los gritos de “Abajo Ceaucescu”. Pero los telespectadores que llaman por teléfono cuestionan las reivindicaciones y las memorias de estos “héroes”, que al parecer habían estado festejando con vodka la marcha del dictador más que forzando su caída.

<sup>5</sup> Título original: *Ararat*. Origen: Canadá Año: 2002. Duración 116 min. Director: Atom Egoyan. Guión: Atom Egoyan. Música Mychael Danna. Fotografía Paul Sarossy. Intérpretes: Charles Aznavour, Christopher Plummer, Elias Koteas, Eric Bogosian, Arsinée Khanjian, Brent Carver, Marie-Josée Croze, Bruce Greenwood, David Alpay Productora Miramax. Sinopsis: La realización de una película sobre el genocidio del pueblo armenio de los años veinte tendrá un gran efecto sobre un joven de 18 años contratado como conductor en el rodaje de la misma. Egoyan plantea el conflicto entre las diferentes memorias de armenios y turcos a través de la historia contemporánea de dos familias separadas y su búsqueda de verdad.

## **Reflexiones audiovisuales sobre la memoria.**

De lo expuesto anteriormente puede deducirse que el interés por *Everything is illuminated* no reside en la magnitud de los temas que las imágenes ponen juego, a saber: el pasado, la memoria, el olvido, la identidad, las diferencias culturales, el Holocausto, las diásporas, el futuro. Su interés radica en que el filme mismo se constituye en autorreflexión audiovisual sobre dos preguntas básicas e interrelacionadas: *¿para qué recordar?* y *¿cómo recordamos?* Paralelamente, a partir de esta segunda pregunta se auto interroga por las posibilidades de la imagen en movimiento de no ser sólo un mero vector o soporte de memoria sino participante del proceso de discusión sobre las representaciones del pasado y la construcción de las memorias.

En términos generales una primera forma de pensar el filme como una especie de invitación a la reflexión -y no como punto de vista que el espectador debe compartir- está en la forma de abordaje de los temas desde lo estético y narrativo, que permite otras direcciones de sentido diferentes a las propuestas por el equipo realizador. Sin ser una película totalmente disruptiva de las convenciones del realismo (entre ellas, estilo interpretativo de los actores que transmiten estados psicológicos, estructura narrativa y ciertas técnicas como los planos subjetivos) puede considerarse que no es cerrada sobre sí misma puesto que no limita la actividad procesadora del espectador; a la vez que los personajes no están contruidos de forma maniquea, dejando de lado intenciones moralizantes.

Desde la teoría del cine, la *reflexividad cinematográfica* es la operación por la cual un filme ostenta el dispositivo cinematográfico (Aumont: 2006), es decir evidencia la presencia de la cámara y la artificialidad del relato que está siendo construido. La modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca de algo. Esta característica es la que nos permite sostener la siguiente hipótesis: *Everything is Illuminated* se pregunta básicamente por los problemas que enfrenta la memoria al toparse con las dimensiones narrativas, expresivas y subjetivas que conlleva cualquier discurso en el que la misma se materializa y por lo tanto se mediatiza (mediación entre la experiencia vivida, el tiempo transcurrido y la transmisión a través del discurso).

En consonancia con las características resumidas anteriormente, pero desde un análisis narratológico, otros procedimientos autorreflexivos están en el orden de la enunciación. De comportamiento elocutivo, el filme está estructurado como un libro dividido en cinco capítulos cuyo escritor/narrador es uno de los personajes, que constituye el yo enunciadador. La evidenciación es doble: el enunciadador, que es el personaje de Alex, aparece al principio y al

final de la película escribiendo la historia, la que escuchamos también en voz *over*. A la vez el director expone así la operación que realiza de transposición del libro de Foer a la pantalla. La enunciación subjetiva se subraya con la alteración o detención arbitraria del tiempo del relato que el narrador del filme/libro hace para presentarse a sí mismo y a algunos de los integrantes de la familia (entre ellos la perra, no así la madre). Así mismo la música, mayormente extradiegética, es una constante que no sólo resalta la imagen sino que por momentos parece un personaje más dialogando con los otros; es decir el sonido tiende a priorizar su función expresiva.

Otra característica de la reflexividad es la recurrencia a autorreflejarse (en este caso la evidenciación del proceso de escritura del libro de Foer) como así también la cita a otros filmes y a otras formas de arte. Se alude a “El acorazado de Potemkin” a través de las escaleras que Eisenstein hiciera famosas, pasando por alusiones varias a filmes de Kusturica (por ejemplo una banda de música corre literalmente detrás de unos personajes mientras tocan). Este último parece sobrevolar la totalidad del filme debido a la estética atiborrada o neobarroca, la música no como elemento subsidiario sino protagonista y algunas escenas surrealistas o, por lo menos, oníricas. Asimismo aparece una alusión tanto a la canción como al video musical de Michael Jackson, “Billy Jean”. Otra referencia intertextual relacionada con la música está en la elección misma de Eugene Hutz para interpretar el personaje de Alex. Hutz es popularmente conocido por ser el cantante y líder de la banda de *gypsy punk* Gogol Bordello (grupo musical estadounidense cuyos integrantes son emigrados de diferentes países de Europa del Este). Escucharemos la voz de Hutz en tanto cantante de la banda en dos ocasiones a lo largo del filme en forma de música extradiegética (o música de fondo).

En otro orden, es importante señalar que si bien el filme excede el tema de la identidad y memoria judías para preguntarse sobre la función de estas cuestiones en general, la apelación al Holocausto como punto de partida no es casual ni tampoco singular de esta película. ¿Podría ser –como lo plantea Huyssen -que la vigencia del uso del Holocausto judío lo confirme como *tropos* universal del trauma histórico? Más históricamente, Traverso plantea que con el cambio de siglo Aschwitz “deviene el zócalo de la memoria colectiva” (Traverso; 2007:70). Esto es así porque la política de la memoria, a través de conmemoraciones oficiales, museos, películas, etc., tiende a hacer del Holocausto la metáfora del siglo XX como época de guerras, totalismos y crímenes contra la humanidad.

### **(Des) encuentro con la diferencia**

A la vez autor y personaje de su libro, Jonathan Safran Foer aparece en la película (interpretado por Elijah Wood) como un atildado y retraído joven judeo-norteamericano que desarrolla un particular hobby desde los cuatro años de edad, momento en que muere su abuelo paterno Safran (es delante de la tumba de éste que vemos por primera vez a Jonathan). Colecciona objetos cotidianos que etiqueta y guarda en bolsitas. Es por eso que su abuela, también en su lecho de muerte, le obsequia una vieja foto en la cual se encuentra su abuelo (*idéntico* a Jonathan) abrazado a una joven mujer de la cual puede averiguar dos cosas: su nombre –Agustine- y que salvó a su abuelo de ser asesinado por los nazis. Esta foto desencadenará en Jonathan la decisión de viajar a Ucrania para conocer el pueblo de su abuelo y el destino de la misteriosa mujer.

Antes de proseguir con el periplo de este personaje, es importante detenernos a reflexionar sobre los dos momentos que desencadenan en él decisiones fundamentales en relación a la memoria (en este caso familiar). Ambas (la decisión de comenzar a coleccionar objetos y años después la de viajar a Ucrania) se producen a partir de dos hechos significativos como son los fallecimientos de su abuelo y de su abuela respectivamente. Aquí observamos una operación muy común en el desencadenamiento del proceso de recordar o de la intención de comunicar experiencias, esto es, que se produzca a partir de acontecimientos significativos de la vida, en este caso la pérdida de familiares queridos.

Por otra parte esta obsesión de Jonathan por la memoria, representada en su colección, puede pensarse como una personificación alegórica de la obsesión por la memoria en las sociedades contemporáneas. Respecto de las razones de tal insistencia es interesante lo planteado por Traverso a partir de la distinción hecha por Walter Benjamin entre la “experiencia transmitida” y la “experiencia vivida”. La primera se perpetúa de una generación a otra y va elaborando las identidades de los grupos y de las sociedades a través de un proceso de larga duración, y la segunda es una cualidad típica de la modernidad, es una vivencia individual, frágil, volátil, efímera. ¿Será entonces que la muerte de los abuelos simboliza el fin de la “experiencia transmitida” y que su colección representa el intento por revertir la fragilidad de su experiencia individual?

Jonathan llega a Ucrania donde lo reciben, para ayudarlo en su búsqueda, dos personas que son también abuelo y nieto, quienes poseen una empresa, “Viajes El legado”, que se dedica precisamente a guiar a judíos estadounidenses, a cambio de un pago en dólares, hasta los lugares donde habitaban sus antepasados. Si bien a primera vista esto nos parece inverosímil (efecto que se realza por el deterioro del auto y el inglés semi inventado que habla el joven ucraniano), estamos ante una operación muy habitual en la actualidad, que Enzo

Traverso denomina “turismo de la memoria”, y que es producto de la “obsesión conmemorativa” que hace de la memoria “un objeto de consumo estetizado, neutralizado y rentable” (Traverso; 2007:68).

Jonathan, un norteamericano engominado y de saco negro, y su par generacional ucraniano, Alex (Eugene Hutz), vestido con buzo de gimnasia de colores brillantes y colgantes de oro (al estilo de los negros del Bronx de los '80) no pueden ser más diferentes. El primero encarna el mito de la Ucrania perdida (por su familia), en la que como él dice hubiera nacido de no ser por los nazis. El segundo encarna el mito de *su* idea de Estados Unidos: el básquet, la música pop, el *breakdance* y las películas hollywoodenses. El abuelo, conductor del auto, también llamado Alex (Boris Laskin), no sólo es ordinario y antipático sino además antisemita. Como dice ser ciego se hace acompañar por una perra, Sammy Davies Junior Junior, cuyo desequilibrado comportamiento la hace poco confiable.

Y basta encontrarse para que comiencen los desencuentros. Al mismo tiempo que Jonathan expresa tenerle fobia a los perros<sup>6</sup> y que Alex no entiende el término *fobia* su abuelo le dice en ruso: “el judío y la perra van atrás” (frase que nos remite a los carteles que señalaban la prohibición de ingreso de animales y judíos en muchos negocios durante el ascenso del nazismo en Europa). Alex no puede entender por qué la abuela le había explicado a Jonathan que los ucranianos antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial eran antisemitas al mismo tiempo que, con la aval de su abuelo (“*mi abuelo me informa que eso no es posible*”), no da crédito a la afirmación de Jonathan acerca de que el cantante negro Sammy Davies Junior fuera judío y suspira aliviado al confirmar que sus ídolos, Shaquille O'Neal y Michael Jackson, no lo son.

Así la fascinación de Alex por algunos rasgos característicos de la cultura negra estadounidense al mismo tiempo que desconoce en la suya los síntomas de un antisemitismo aún vigente funciona como metáfora de una Europa que tiene una tarea pendiente: revisar su propia historia y explicitar las formas en que el totalitarismo y la violencia todavía se expresan en la cultura cotidiana.

A su vez la escena en que Jonathan quiere explicarle a Alex por qué es incorrecto decirle “negros” a los “afroamericanos” y éste no entiende cómo si no tienen nada en contra de ellos no se los puede denominar así, funciona como una crítica –en clave irónica- a la política “correcta” del multiculturalismo que paradójicamente postula el respeto a todas las culturas y

<sup>6</sup> Aquí hay un recurso irónico a partir del juego con las diferencias idiomáticas y sus traducciones: en inglés “dog” designa genéricamente a los canes sean éstos hembras o machos. “Bitch” es un insulto proferido sólo a las mujeres que significa puta. En un improvisado uniforme que se la ha fabricado a la mascota con una remera puede leerse “officious seeing eye *bitch*” garabateado con marcador. Todo esto alude también veladamente a una inicial dificultad de Jonathan para relacionarse con las mujeres.



sus diferencias pero para entenderlo se necesita compartir determinados códigos culturales, operación característica del liberalismo Occidental. O, quizá, esta escena vaya más allá y coloque al personaje de Jontahan como un sustituto alegórico de su país de origen –Estado Unidos- para denunciar así al multiculturalismo, tan promovido en ese país, como la forma ideal de ideología del capitalismo actual. Definición planteada, por ejemplo, por Žižek:

“...el multiculturalismo – y su correlato trivial: lo políticamente correcto, agregaríamos nosotros- es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un ‘racismo con distancia’: ‘respeta’ la identidad del otro, concibiendo a éste como una comunidad ‘auténtica’ cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada [...] [El] respeto multiculturalista por la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad ” (Jameson y Žižek; 2005:172).

Justamente la escena anteriormente descrita, en la que el joven ucraniano no puede entender el por qué de la connotación negativa de la palabra “negro”, es la que denuncia la falacia ideológica que constituye la supuesta *posición universal privilegiada* del multiculturalismo de la que habla Žižek.

Por último la calificación de *loco* o *desquiciado* está muy presente a lo largo del filme y los distintos personajes la utilizan para catalogar a quien hace algo que no comprenden o comparten: el padre de Alex respecto a él porque utiliza gorros extravagantes, la perra que ladra o salta incomprensiblemente, Jonathan porque no come carne, Baruch (verdadero nombre de Alexander Perchov, el abuelo, antes de la guerra) porque sacaba libros de la biblioteca y era analfabeto. Es decir, la única posibilidad de dar sentido a las costumbres o conductas que no entienden es a través de la invocación del sinsentido que implica la locura. El “otro” no es diferente a mí pero igual en valor, ya que al nominarlo a través del término “loco” se asume la diferencia como algo temible susceptible de ser corregido o recluido.

### **Trachimbrod: en busca del tiempo perdido**

Según Huyssen, geógrafos como David Harvey han demostrado que separar tiempo y espacio “supone un riesgo para la comprensión plena, tanto de la cultura moderna como de la posmoderna” (Huyssen; 2002:14). Esta idea de que tiempo y espacio “siempre están estrechamente ligados en forma compleja” (Huyssen; 2002:14) parece estar presente en los realizadores de este filme ya que el viaje de los protagonistas a través del espacio, Ucrania, es a la vez un viaje en el tiempo, al pasado en el presente.

Pero también parecen tener una cabal comprensión de las temporalidades diferentes que conllevan los procesos de globalización neoliberal. De allí que el inicio del viaje que comienza en Odessa, otrora el granero de Europa, nos interpele sobre esos tiempos que conviven no sin tensión en un mismo espacio. Para ello la cámara hace *travellings* alternadamente entre un McDonalds y una iglesia ortodoxa; niños haciendo saltos en modernas bicicletas debajo de un viejo monumento a héroes nacionales; la “eisensteniana” escalera de Odessa; dos ancianos en una plaza apenas separados de una pista de skates con sus tatuados patinadores por una ligustrina.

Las reiteradas tomas de las autopistas y rutas ucranianas dan cuenta del proceso del viaje (que es a un tiempo el proceso memorial) que los acerca al pasado y que a su regreso los devolverá transformados, para asumir un presente y un futuro de otra manera. Esta película, en donde las coordenadas tiempo y espacio se solapan y entrecruzan, parece confirmar lo que Jameson subraya como característico de lo postmoderno: la “...insólita y sorprendente espacialización de lo narrativo..” (Jameson; 1995:100)

### **“Por esos ojos”**

La equiparación metafórica de los ojos con la memoria permite distinguir también cómo se corporizan en la película algunos de los *trabajos de la memoria*. Por un lado los grandes ojos de Jonathan –amplificados aún más por los cristales de los anteojos, es decir una mediación- encarnan el *deber de memoria*. Ojos ávidos de verlo todo en esta *geografía del recuerdo* que constituye el viaje por Ucrania: el tiempo pasado, el espacio imaginado; ojos vírgenes -como él- del horror al que han sido sometidos sus abuelos. Ojos que evidencian que las generaciones posteriores al horror, en este caso del Holocausto, sólo pueden acceder al pasado a través de los vestigios materiales y de las representaciones de ese pasado. Los ojos inmensos parecen darle la razón a Huyssen:

“Lo que está en juego hoy en día es cómo resolver la *transmisión inexorablemente mediática* de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos”<sup>7</sup> (Huyssen; 2002: 126).

Como el reverso de la memoria es el *olvido*, aquí éste es metaforizado por la supuesta ceguera del abuelo. El viaje hace re-encontrar a Alex, el abuelo, con su propio pasado, porque de a poco los espectadores comprendemos que él también vivía en Trachimbrod. Antes de la llegada de los nazis a Ucrania se llamaba Baruch y era judío, pero luego de sobrevivir por

---

<sup>7</sup> Las cursivas me pertenecen.

casualidad a una matanza colectiva decide dejar de ser judío e irse a otro lugar. La escena de los fusilamientos es progresiva; al principio no sabemos si el abuelo está del lado de los que disparan o de los que reciben los disparos. Porque los espectadores accedemos a los recuerdos de este personaje de la misma manera paulatina en que se va corriendo el velo de sus ojos, y de su olvido.

La ceguera como dijimos es la metáfora del olvido, la autocensura y la represión de su origen y su cultura, mecanismos autoimpuestos como forma de dar la espalda, de no mirar el horror vivido. Ceguera que se erige como única posibilidad de supervivencia y de futuro, porque como dice Lanzmann: “dirigir una mirada frontal al horror requiere que uno renuncie a las distracciones y las vías de escape”<sup>8</sup>. -“*Cuéntale [a Jonathan] de Odessa*”, le dice un abuelo que el viaje ha vuelto más amable a su sorprendido nieto, -“*Dile que sus arenas son más suaves que el pelo de una mujer y que es un buen lugar para enamorarse y comenzar una familia.*” Estas frases pueden asociarse a una operación habitual en el mecanismo del olvido cual es la desvinculación del grupo. Aquí el olvido no funciona como factor destructivo, sino como posibilitador de un proyecto de vida, en aras de la construcción de un presente y un futuro posibles (Cuesta Bustillo; 2007).

El primer fragmento de la masacre que el abuelo recuerda consiste en una fila inmóvil de pies descalzos o con zapatos y enfrente las botas. Aquí la película nos interpela acerca de la imposibilidad de comprender acabadamente lo sucedido, las decisiones paradójicas, a veces terribles, que tuvieron que tomar tantas personas en circunstancias extremas. ¿Cómo juzgarlos sin haber estado en sus zapatos?

Así los complejos mecanismos de la memoria que el filme atraviesa, muestran cómo ésta puede convertirse en un arma de doble filo. Alex/ Baruch encarna un tormento real de la historia judía: la culpa de haber sobrevivido al Holocausto. O quizá la culpa de sobrevivir a costa de renunciar a su cultura y su identidad. Lo que sí sabemos es que el desentierro de su pasado le es insoportable y sobreviene la decisión del suicidio. La película deja abierto el interrogante sobre los motivos de tal decisión. Lo que nos remite a las preguntas de Chrétien “¿qué es lo insoportable, el recuerdo a la revelación de que se ha olvidado? ¿No se puede vivir con los recuerdos o con la culpa de haber olvidado?”<sup>9</sup>

Pero decide morir cuando puede legarle su historia a su nieto. Alex contempla a su abuelo muerto, está solo pero no desamparado: el olvido hizo posible que su abuelo creara

---

<sup>8</sup> Lanzmann, Claude citado Lakapra (s/f: 142).

<sup>9</sup> Citado en Cuesta Bustillo (2007)

vida, por eso Alex existe, y la muerte hizo posible que Alex comprendiera su historia y reconstruyera su identidad. Ese es el verdadero *legado*.

### **“Trachimbrod soy yo”**

Lo único que queda de la aldea buscada es una casa en medio de un inmenso campo sembrado de girasoles, una casa precedida por ropa blanca colgada al sol que se agita con el viento, no sabemos de quién, para quién. En esa casa vive una anciana mujer, cuyo nombre desconocemos y que, una vez entablado el diálogo con los otros personajes, revela ser la hermana de Agustine. Ante la pregunta inquisidora de Alex sobre la ubicación de Trachimbrod ella calla, una dos y tres veces. Pero cuando él vuelve a preguntar, esta vez agachándose hasta donde ella está, hablándole suavemente y mostrándole la foto de los entonces jóvenes Safran y Agustine, la anciana responde: “*He esperado tanto tiempo.... Trachimbrod soy yo*”. Su espera simboliza la imposibilidad de decir, pero a diferencia de lo que ocurre con Alex/Baruch, esta imposibilidad reside en la resistencia del receptor. Ella siempre estuvo *allí* (otra vez el espacio como metáfora de un tiempo pasado al que se accede sólo desde las necesidades del presente), manteniendo(se) viva la memoria de Trachimbrod, de sus habitantes y sus trágicas muertes. Pero se necesitaron determinadas circunstancias para que eso que tenía para comunicar fuera escuchado por alguien, ella *esperó* ser encontrada. La escena del encuentro entre el joven Alex y la anciana mujer trachimbrodense nos remite al problema de la recepción como momento constitutivo del testimonio.

La anciana ha quedado sola, como una sacerdotisa (la memoria se ha transformado en una suerte de *religión civil*, asevera Traverso), para guardar testimonio de lo que hubo. Ella también es una coleccionista; desentierra “objetos judíos” –dice- y las guarda en numerosas cajas que, como en la casa de Jonathan, invaden las paredes. También colecciona objetos que deben ser rescatados del olvido, objetos en forma de documentos que atestiguan que allí vivió gente por siglos. Ella y Jonathan representan el deber de memoria. Un deber que une a distintas generaciones a lo largo del tiempo y del espacio.

### **“Recordar en la soledad individual no basta”**

Lo interesante, como decíamos, es que *Everything is Illuminated* no sólo aborda el pasaje del olvido al recuerdo, o del silencio a la palabra, sino además la problemática más compleja y sutil de la pluralidad de memorias y las diferentes implicancias que tienen en el presente. Jonathan y la anciana recordaban prácticamente toda su vida, o mejor dicho, habían dedicado sus vidas a recordar. En soledad cada uno había construido su propio museo. El

primero entre las cuatro paredes de una confortable casa neoyorquina. ¿Las razones? “*Por que a veces tengo miedo de olvidar*” le dirá Jonathan a su azorado compañero de viaje al ser interrogado sobre los motivos de su manía por guardar pequeños objetos en bolsitas. La segunda convirtió todas las paredes de su pequeña cabaña en un museo, como una forma de mantenerse en contacto con sus antiguos parientes y vecinos. Cuando le preguntan -“¿*Usted vive aquí sola?*” Ella responde -“*No, con todos ellos*” señalando hacia las cientos de cajas apiladas unas sobre otras hasta el techo de su casa. Es decir para ella el pasado es un pasado que no pasa.

Este tipo de memoria individual y “museificada” es la que irá cambiando a lo largo del filme. Cuando los tres compañeros de ruta están muy próximos a Trachimbrod se detienen a pasar la noche al costado del camino. Allí Jonathan tiene un sueño en el que se ve a sí mismo a ambos lados del río Brod y al observarlo se da cuenta que la corriente está transportando las miles de bolsitas que ha coleccionado durante su vida, no se ve hacia donde. Han dejado de estar inmóviles para fluir.

Esta escena es muy ilustrativa de las reflexiones de León Rozitchner:

“Recordar no consiste sólo en elevar un monumento y señalar con una estela algo que ha existido antes, porque su sentido vivo puede quedar oculto en la cosa muda y pétreo (...) una vez objetiva, hecha escultura la memoria ya no necesita a los cuerpos resistentes para que la mantenga viva, dándoles con su recuerdo un sentido a los actos y al proyecto de la propia existencia” (Rozitchner: 1996:4)

Cabe aclarar que el filme postula la imprescindibilidad de los soportes materiales en los que la memoria se encarna para que su transmisión sea posible (fotos, objetos cotidianos, la escritura –observamos a Alex escribiendo luego del viaje-, la propia película). Pero el proceso que implica el viaje y el encuentro inter-generacional, inter-regional e inter-nacional de los cuatro personajes da cuenta de la importancia de contextualizar tales soportes. Como bien señala Rozitchner: “...depende del marco dentro del cual el recuerdo actualiza la situación pasada para devolverle su sentido pleno”. Aquí la película parece suscribir a las demandas del filósofo: “Debemos re-construir el acontecimiento agregándole a la imagen (...), que sólo es una parte del recuerdo, el contexto pleno de sentido sin el cual su concreción en la memoria se pierde” (Rozitchner: 1996:4).

### **“Todo está iluminado”**

Si, con Traverso, entendemos a la memoria como “representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, [que] estructura identidades sociales, inscribiéndolas

en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir una significación y una dirección” (Traverso; 2007: 69), este viaje se constituye en alegoría de una búsqueda por darle sentido a la memoria. Que al principio aparece como “obsesión conmemorativa” (representada en las caóticas paredes atiborradas de objetos devenidos en monumentos cotidianos), miedo al olvido e imposibilidad de distancia crítica del pasado ante la incertidumbre del futuro. Para que luego, viaje mediante, la memoria sea la posibilidad de entender de dónde venimos pero sobre todo a dónde vamos. Por ello alguien dijo que la memoria era como el espejo retrovisor de un auto, de ahí que cobre mayor sentido la metáfora de un viaje en auto para responder al interrogante inicial ¿para qué recordar?

La manera en que recordamos nos define en el presente. Necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro. Recordar para el futuro, entonces, significa como dijimos, redimensionar tiempo y espacio, al unir las múltiples voces de memorias individuales que descubren formar parte de una misma trama, parte de una memoria colectiva más amplia que no sabe de fronteras y que a su vez les da otro sentido a sus propias memorias e identidades individuales. De allí que el título en inglés, “*Todo está iluminado*”, resume mejor lo que el filme expresa: la posibilidad de comprender la historia de “una vida” sólo es posible al inscribirla en la corriente de la historia donde esta vida se vincula indudablemente con otras.

En pocas palabras el filme parece adherir a lo expresado por Huysen:

“En la memoria congelada el pasado no es sino pasado. En cambio la temporalidad interna y la política de la memoria del Holocausto deben estar orientadas hacia el futuro. El porvenir no habrá de juzgarnos por olvidar, sino por recordarlo todo y aún así, no actuar en concordancia con esos recuerdos.” (Huysen; 2002: 164).

### **Memoria y ética ¿más allá de la historia?**

Señalamos que la experiencia que narra el filme devuelve a los jóvenes protagonistas maduros a sus respectivas ciudades/presentes. Podríamos decir que para ellos es un viaje de iniciación a la adultez. ¿En qué sentido? Si retomamos la definición de la psicóloga social Ana P. Quiroga la *identificación madura* supone reconocer en el otro un doble carácter: el de ser otro, con sus particularidades, pero a la vez un semejante. Al mismo tiempo esta madurez (no sólo individual sino social) está relacionada con un posicionamiento ético. La ética –para Quiroga- se relaciona con el plano de identificación positiva con el otro, en el sentido antes descrito de reconocimiento de su doble condición.

Esta identificación positiva se ve hacia el final del filme cuando Alex puede pronunciar correctamente el nombre de su compañero, quien hacia la mitad del viaje se había resignado a que lo llamara “Jonfen”. Por su parte éste pierde completamente su fobia a los perros (y quizá también adquiere la posibilidad de relacionarse con el género femenino, ya que la perra –“*bitch*” según la casera traducción del ucraniano- estaba enamorada de él según le explicó Alex) y se despide de la perra guía con afectuosas caricias.

Por otra parte, a lo largo del viaje aparecen fugazmente algunos personajes que se revelan hostiles: una inmensa y malhumorada mujer que en un restaurante no quiere servirle nada sin carne al estadounidense vegetariano; un pícaro niño pastor de cabras que les responde a sus preguntas con otras preguntas y les desinfla la rueda del auto, y tres trabajadores viales que tampoco quieren orientarlos y les gritan que se vuelvan a la capital (evidenciando las diferencias entre campo y ciudad). Cuando Jonathan llega al aeropuerto de su país se da cuenta, extrañado, que hay una azafata, un nene y tres trabajadores del aeropuerto que son idénticos a aquellos ucranianos con los que se había cruzado. Los primeros le dirigen una sonrisa cómplice, como si entendieran el motivo del extrañamiento de Jonathan.

Así la película insta al reconocimiento del otro, planteando que las diferencias no son ni tantas ni tan grandes sino que dependen de nuestra mirada para ver en el otro un semejante. Es decir aboga por una actitud ética en el sentido que la define Quiroga.

Ahora bien, ¿es posible esa identificación positiva, madura, con el otro en este contexto de cada vez mayores desigualdades sociales? La dimensión ética del encuentro con el otro ¿es una dimensión que va más allá de las relaciones sociales en que los sujetos conviven?

Creemos que en la historia de la humanidad no existe una ética y una estética (ambas están relacionadas) que correspondan al conjunto. Como dice Vicente Zito Lema (1999), hay una ética del poder y una ética de quienes sufren el poder.

La figura del *otro* implica control y jerarquía, es decir ha existido en la historia como condición de garantía de su dependencia no sólo simbólica, sino sobre todo material (corporal, económica, territorial y cultural). O mejor dicho, la dependencia simbólica, la construcción misma de la alteridad a partir de las diferencias, fue la legitimación de la subyugación material de unos sujetos sobre otros. Sartre lo resume excelentemente en su trabajo *Antisemita y judío*, por ello nos permitimos la extensión de la siguiente cita:

“Hemos demostrado que el antisemitismo es un esfuerzo apasionado por lograr una unión nacional *contra* la división de la sociedad en clases. Es un intento de suprimir la fragmentación de la comunidad en grupos hostiles entre ellos llevando las

pasiones comunes hasta una temperatura tal que provoque la disolución de las barreras. Aun así sigue habiendo divisiones, ya que sus causas económicas y sociales permanecen inalteradas; se hace una tentativa de amalgamarlas todas en una social. Distinciones entre ricos y pobres, entre clases obrera y dirigente, entre poderes legales y poderes ocultos, entre habitantes del campo y habitantes de la ciudad, etcétera, etcétera, quedan resumidas en la distinción judío no judío [o uno mismo/otro –BN-]. Esto significa que el antisemitismo es una representación burguesa mítica de la lucha de clases, y que no podría existir en una sociedad sin clases.”<sup>10</sup>

Es en esta línea que proponemos reflexionar respecto de las cuestiones de la alteridad y la memoria –y de sus mutuas relaciones-. Las mismas deben servirnos para revelar las profundas causas que hicieron (y hacen) posibles los horrores de los genocidios históricos y actuales. Recordar para conocer, conocer para comprender la “dimensión asesina de los poderosos” y los obstáculos a los que debemos enfrentarnos para construir una sociedad en donde la identificación positiva con el otro sea posible, requiere irremediabilmente de recolocar la ética y la memoria en la corriente de la historia. Porque precisamente se trata de cambiarla.

### **Bibliografía:**

- ACOSTA, Mónica y SASIAIN, Sonia (2007) "Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso", para XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico)
- AUMONT, Jaques y MICHEL, Marie Diccionario teórico y crítico del cine, La Marca, 2006 (1ª edición 2001).
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1998) "Memoria e historia. Un estado de la cuestión" en: CUESTA BUSTILLO, Josefina. *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (2007) “La odisea de la memoria”, Inédito para Curso de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- FELD, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- FREIRE, Héctor (2004) “El cine y la memoria” en: *Revista Topía. Psicoanálisis, sociedad, cultura*. Año XIV, Nº 41, pp. 18-19.
- GATICA, Mónica y LÓPEZ, Susana (1999) "Memorias, múltiples y fragmentadas. Una aproximación al análisis de algunos vectores de memoria en Patagonia" para *IV Congreso argentino-chileno de estudios históricos e integración cultural*, Actas, Trevelin.

---

<sup>10</sup> Sartre citado en Bill Nichols (1997:258).



- GUTIERREZ, Carlos (2001) “Había una vez un intérprete del desastre” en: FARIÑA, Juan Jorge y GUTIERREZ, Carlos (comps.) *Ética y cine*, EUDEBA, Buenos Aires (2ª edición), pp. 97-100.
- HOBSBAWM, Eric (1998) *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires.
- HUYSEN, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México.
- JAMESON, Frederic (1995) *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós.
- LAKAPRA, Dominique “La Shoah de Lanzmann: ‘Aquí no hay un por qué’”, s. d. e., pp. 139-165.
- NICHOLS, Bill (1997) *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- QUIROGA, Ana P. “Planificar la esperanza” en: Revista Fin de Siglo, N° Especial, Octubre de 1996, pp. 14-15.
- RICOEUR, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, España, Arrecife.
- ROZITCHNER, León (1996) “Los derroteros de la memoria” en: Revista Fin de Siglo, N° Especial, Octubre de 1996, pp. 4-6.
- TRANCHINI, Elina (2005) “Hollywood y Eisenstein filman multitudes: representaciones cinematográficas de la conciencia social y la experiencia de clase” en: *Revista Sociohistórica*. Cuadernos del CISH, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Primer y Segundo Semestre de 2004, N° 15/16, pp. 129-156.
- TRAVERSO, Enzo (2007) “Historia y memoria. Notas para un debate” en: FRANCO, Marina; LEVIN, Florencia (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires, pp. 67-96.
- ZITO LEMA, Vicente (1999) "Ética y estética en los tiempos de la perversión", I° Seminario de Análisis crítico de la realidad argentina, 1984-1999, Suplemento Asociación Madres de Plaza de Mayo, en: *Página/12*, 24/09/99.