

## Imagen y movimiento: la duplicación de la memoria

Natalia Taccetta<sup>i</sup>

### Resumen

Según el filósofo de la historia Hayden White, la reflexión sobre el pasado debe contemplar los modos en que la historiografía y la historiofotía configuran la historia. La primera, remite a metahistorias que implican estrategias interpretativas para representar el pasado; y la segunda, se vale del entramado de imágenes y discurso filmico. En ambos casos, se utilizan diferentes estructuras argumentativas, pero hay operaciones similares -como condensación y desplazamiento- que permiten configurar determinados esquemas axiológicos o articular discontinuidades en un todo.

Partiendo del supuesto de que la historiofotía es hoy un medio esencial para la construcción del pasado reciente argentino, se propone pensar a la imagen cinematográfica como soporte ejemplar para la representación posmodernista de la memoria. Amén de presentar algunas de estas operaciones compartidas por algo que podría denominarse “cine memorístico”, esta comunicación se centrará especialmente en analizar algunos de los dispositivos que aparecen en *(h) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000). En este film, el artefacto (historias cruzadas, diálogos armados por el montaje, remisiones al universo infantil, entrevistas, etc.) afirma su sujeción al mundo histórico al mismo tiempo que construye un espacio ficticio para representar la memoria. El film genera un artificio que problematiza los pares presencia/ausencia y pasado/presente por el uso de la representación en la representación, esto es, podría decirse, una *mise en abîme* de la memoria.

### Résumé

Selon le philosophe de l'histoire Hayden White, la réflexion sur le passé doit contempler des manières dans lesquelles l'historiographie et l'historiophotie configurent l'histoire. La première, renvoi aux metahistoires qu'impliquent des stratégies interprétatives pour représenter le passé; et la deuxième, constitue une trame d'images et de discours filmique pour rapporter les événements passés. Dans les deux cas, différentes structures argumentatives sont utilisées, mais il y a des opérations similaires - comme condensation et déplacement - qui permet de configurer des schémas axiologiques ou d'articuler discontinuités dans un tout.

Si on accept qu'aujourd'hui l'historiophotía est un milieu essentiel pour la construction du passé récent argentin, nous nous proposons de penser à l'image cinématographique comme support exemplaire pour la représentation postmoderniste de la mémoire. Nous présenterons certains de ces opérations partagées par ce qu'on peut appeler "cinéma de la mémoire", mais cette communication se concentrera spécialement en analyser certains des dispositifs qu'apparaissent dans *(h) Histoires quotidiennes* (Andrés Habegger, 2000). Ce film affirme sa relation avec le monde historique en même temps qu'il construit un espace fictif pour représenter la mémoire. Le film construit une machine que met en question les paires « présence / absence » et « passé / présent », par l'usage de la représentation dans la représentation, par un *mise en abîme* de la mémoire.

Considerar el abordaje filosófico de la historia de Hayden White implica, entre otras cosas, asumir que la relación entre evento, acontecimiento, representación y tropo se convierte en el núcleo del problema. La discusión en relación con las posibilidades del cine como fuente para estudiar el pasado histórico, o bien pierde peso argumentativo o bien inclina la balanza contundentemente cuando se considera su posicionamiento sobre la memoria, la historia y la relación entre ellas. Para White, la historiografía en sí remite a metahistorias que justifican o implican estrategias interpretativas para representar el pasado. Es así que la historiografía y la historiofotía –esto es, la reflexión sobre el pasado configurada con imágenes y discurso filmico– utilizan diferentes estructuras argumentativas, pero en ambos casos se asume que hay operaciones diversas –posiblemente, inferenciales– como condensación y desplazamiento, exclusión de cierta información o articulación de discontinuidades en un todo.

Partiendo del supuesto de que la historiofotía es hoy un medio esencial para la construcción del pasado reciente argentino, en estas páginas se propone pensar a la imagen cinematográfica como soporte ejemplar para la representación posmodernista de la memoria. Es posible realizar este ejercicio a la luz de que, en la última década especialmente, diversos films intentaron responder al paradójico impulso de reflexionar sobre el pasado, sobre sí mismos y sobre el proceso de producción; y lo hicieron generando múltiples dispositivos con estrategias más o menos convencionales de representación documental o ficcional.

Amén de presentar algunas de estas operaciones compartidas por algo que podría denominarse “cine memorístico”, esta comunicación se centrará especialmente en analizar algunos de los dispositivos que aparecen en (*h*) *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000). En este film, el artefacto (historias cruzadas, diálogos armados por el montaje, remisiones al universo infantil, entrevistas con aspecto de pseudo-monólogo, etc.) afirma su sujeción al mundo histórico al mismo tiempo que construye un espacio ficticio para representar la memoria. El film genera un artificio que problematiza los pares presencia/ausencia y pasado/presente por el uso de la representación en la representación, esto es, podría decirse, una *mise en abîme* de la memoria.

A continuación, se tendrán en cuenta dos cuestiones fundamentales: la relación entre acontecimiento modernista y representación, y la relación entre la imagen fílmica y las implicancias de esta duplicación de la memoria.

### **Acontecimiento modernista y representación**

Los nuevos géneros de representación parahistórica tienen, para White, el rasgo común de tratar con fenómenos históricos y ficcionalizar en algún grado los acontecimientos y personajes que sirven como referentes. Siguiendo a White en que algo que podría denominarse en términos generales “relato modernista” –como resultado de aquello que sólo el modernismo hizo posible– es el discurso que pone en primer plano la imposibilidad de discriminar entre experiencia y representación, se puede reconocer en diversas experiencias fílmicas del panorama argentino de

los últimos años no sólo marcas propias de relatos imaginarios poblando lo que se presenta como real (actores sociales verdaderamente existentes con recuerdos reales y la puesta en escena de su propio acontecer como sujetos), sino una lógica particular que conduce al espectador a rearmar la subjetividad del documentalista (plagada de imágenes, deseos y recuerdos). Estos films proponen un pacto de lectura con el espectador que lo insta a participar activamente y a decodificar el dispositivo generado, a partir del cual parece desconocerse la diferencia entre hecho y ficción y entre mostración y construcción del referente.

Según la consideración whiteana sobre “eventos distintivamente ‘modernistas’”,<sup>ii</sup> la última dictadura puede ser vista como un evento de estas características en tanto proceso de aniquilación sistemático de parte de la población con técnicas que vinculan lo político, lo policial y lo militar. La transformación cualitativa de “evento histórico” aludida por White se suma a la necesidad de “nuevas categorías para pensarlos y nuevas técnicas de representación para comprender su forma y aspecto”,<sup>iii</sup> a partir de lo cual se vuelve posible considerar al cine como uno de los soportes ideales para acompañar este proceso.

Andrés Habegger, hijo de un conocido militante montonero desaparecido, se acerca a seis historias de hijos de padres desaparecidos que, como él, tuvieron que acostumbrarse a la ausencia sin constataciones materiales, a la necesidad de armarse una vida y a la falta de reparación jurídica durante gran parte de su infancia y juventud. (*h*) *Historias cotidianas* es un documental que valoriza fundamentalmente la palabra del testigo como prueba documental y, construye el tejido de seis recorridos en los que se aborda un imaginario infantil compartido (el film se puebla de villanos y relatos fantásticos sobre la desaparición) y búsquedas alternativas para encontrar alguna suerte de restitución.

Los créditos pasan sobre la imagen de una huella digital y luego una frase se inscribe en la pantalla: “Esta es la historia de seis hijos”. Ellos son: Úrsula Méndez, que trabaja como bibliotecaria y se explaya tiernamente sobre los años vividos junto a su madre; Cristian Czainick, que es actor y tiene a su padre desaparecido; Victoria Ginzberg, periodista, que tiene sus dos padres desaparecidos; Florencia Gemetro, que pertenece a la agrupación H.I.J.O.S. y que participa activamente de los “escraches” públicos para dar cierta reparación ante la falta de justicia legal; Martín Mórtola Oesterheld, de cuya familia sólo quedan él y su abuela y Claudio Novoa, nacido Manuel Gonçalves, que fue entregado en adopción y sólo mucho después supo sobre asesinato de sus padres y la existencia de un hermano.

La “(h)” del título va guiando la organización del material documental. Así pasan los capítulos “huellas”, “hijos”, “historia” y “hoy” en los que se van entrelazando los relatos de los seis testigos de Habegger. Una trama se conforma a partir del estallido de la tríada relato/invención/recuerdo: algunos hablan de anécdotas que apenas recuerdan y completan escorzadamente, otros reflexionan sobre la edad de sus padres, sobre la necesidad de no sentirse

una “continuación” de ellos, sobre la necesidad de armar una familia propia o la de oponer “justicia legal” a “condena social”.

En *(h) Historias cotidianas*, los testigos son los que conducen el documental dejándose entrevistar y atravesar por la cámara de Habegger. La argumentación surge de la interactividad y la interioridad que se filtra en los testimonios, pero también de lo poco que el realizador deja ver de sí. Son el ritmo y los movimientos que la cámara capta y el modo en que los articula con el resto de las pruebas documentales, lo que deja ver al realizador como una subjetividad más. Habegger construye una (dis)continuidad por medio del montaje y trama la memoria con fragmentos más vinculados por la cuestión generacional que por el tema en sí. El director vuelve su cámara siempre a la particularidad del detalle: una canción, una función de teatro, la imagen de un niño nacido sin abuelos, una performance como partir de los escraches de la agrupación HIJOS, un abrazo entre hermanos adultos por primera vez, una foto y la película en sí desvelándose como dispositivo a partir del cual el realizar sublima su condición de “hijo” también. Habegger elige no ser uno de los testigos que relatan el modo en que procesaron su infancia plagada de fantasmas o la manera en la que construyeron su vida adulta. Sin embargo, la misma condición de cineasta y la película en sí lo inscriben en la trama de la memoria generacional compartida. Como en *Los rubios* de Albertina Carri o en *M* de Nicolás Prividera, el film se convierte en un medio a partir del cual rearmar una memoria común, formar una nueva familia, o expurgar reproches a la sociedad civil.

*(h) Historias cotidianas* no presenta “hechos”, sino la posibilidad de construir esos hechos sin que sea posible cerrar su sentido ni que sea problemático mantener la ambigüedad ni lo inexorablemente sustitutivo de toda representación. El film genera su propio referente basándose en relatos individuales, clausurando la posibilidad de alcanzar alguna verdad. Esto se corresponde bien con las afirmaciones de White sobre el modo en que la naturaleza anómala de los acontecimientos modernistas –para los cuales las categorías y convenciones tradicionales no alcanzan– “socava tanto el estatus de los hechos con relación a los acontecimientos como el estatus del acontecimiento en general”.<sup>iv</sup> Es por eso que el tema de la objetividad queda obturado y se sobreactúa la visión subjetiva, que se convierte –más que el mundo “real”– en el tema del film. Bajo esta perspectiva, el film deviene el propio acontecimiento, que pone entre paréntesis una noción fuerte de “documental” para exponer una avasallante impronta subjetiva o, incluso, para volver explícito que sólo es posible una narración acerca de ella.

### **Representación y duplicación de la memoria**

Lo que Linda Hutcheon denomina “metaficción historiográfica” ilumina algunos aspectos de este tipo de representaciones. La autora se centra en analizar la relación entre las nuevas tendencias de lo que llama “narrativa metafictiva” y el fenómeno del posmodernismo. Considera a la metaficción como una manifestación del posmodernismo en la que se crea un espacio en el

que es posible la participación del lector/espectador, que asume una identidad compuesta con el escritor/cineasta. En términos concretos, se refiere al uso de narradores autoconscientes y de técnicas de desfamiliarización que posibilitan, podría decirse, una intensificación de la conciencia del espectador tanto en términos narrativos como ideológicos.

Las metaficciones historiográficas se caracterizan por responder al impulso de reflexionar sobre sí mismas y el proceso de producción y recepción. En este sentido, (*h*) *Historias cotidianas* se apoya en una ambivalencia básica entre autorreferencialidad y contextualización acompañada de indagaciones estéticas concretas (dispositivos creados *ad hoc* que surgen de cada testimonio) y la aplicación de técnicas narrativas y audiovisuales que cuestionan el vínculo entre lenguaje y referente, y desvelan su propia condición de artificio textual (en el que el montaje y la música son factores destacables).

Teniendo en cuenta las consideraciones de White sobre la historiofotía y asumiendo junto a este filósofo que algunas informaciones sobre el pasado sólo pueden provenir de imágenes (audio)visuales que ayudan de un modo específico a la reconstrucción de climas y eventos mucho más que los testimonios orales, puede pensarse que documentales como el de Habegger constituyen un discurso histórico con derecho propio y lo hacen desafiando toda consideración sobre lo “real” y lo “verdadero”. En este sentido, así como toda historia escrita es el producto de mecanismos de condenación, desplazamiento y simbolización y que las representaciones filmicas construyen su universo diegético basándose en los mismos procedimientos, es posible concluir que sólo el medio difiere y no la manera en que los mensajes son producidos en relación con relatos historiográficos más convencionales. En el film aquí referido, el reconocimiento del carácter figurativo y topológico del discurso histórico sigue sosteniendo el estatus cognitivo del relato y la responsabilidad ante el lector/espectador que tiene el historiador/cineasta sobre los acontecimientos del pasado representado, en tanto visión particular y subjetiva.

En (*h*) *Historias cotidianas*, la tensión enunciativa se desplaza desde la vocación de inteligibilidad del referente hacia los artefactos textuales por los que se alude a la memoria. Por su remisión a lo subjetivo, la representación se emancipa de la objetividad, poniendo en primer plano que realidad y verdad no son entidades a las que se acceda directamente, y que el texto es un complejo entramado que no aspira a la verdad y que es, como todo documental “una ficción (en nada) parecida a cualquier otra”<sup>v</sup>. El realizador y sus seis testigos realizan en este sentido una *performance* que licúa la separación entre presentación y representación.

Hasta aquí se ha asumido, en primer lugar, que el cine puede ser un medio ejemplar para la representación posmodernista que, aunque según White aporética por ser transicional, necesita mecanismos de representación renovados. En esta dirección, se ha afirmado que las decisiones estéticas y el modo en que el realizador se inscribe en el texto construye un relato de relatos sobre el pasado subjetivo/histórico al tiempo que, incluyéndose el realizador de manera modernista, abre el film a auténticos problemas sobre la memoria y la representación. En esta

operación, la dimensión política es ineludible, pues se interpela lo público con una obra que lo constituye en sujeto y objeto de la historia al mismo tiempo. Se ha hecho hincapié, además, en los mecanismos modernistas de representación, dentro de los cuales, de lo general a lo particular, habría que dar un lugar de preeminencia a la representación en la representación, una suerte de duplicación o *mise en abîme* de la memoria.

¿Cómo puede vincularse este recurso artístico con el problema de la memoria? La puesta en abismo puede ser definida como el mecanismo por el cual un objeto que se representa a sí mismo. Impulsa al lector/espectador a un espacio-tiempo desconocido en el que la imagen se ve lanzada al infinito en el espacio enunciativo que a su vez está construyendo. El hecho de que la representación sea aquello que se representa desacredita totalmente el espacio de enunciación que se ve virtualmente problematizado. Para el cine, se crea el dispositivo de la desaparición del dispositivo y la cámara se convierte en un ojo invisible del espacio enunciativo al tiempo que se vuelve capaz de ver la imagen que ella misma crea, al mismo tiempo que los testigos representados. De modo que la puesta en abismo es un procedimiento de estilo que consiste en incluir una imagen en una imagen en tanto toma de conciencia del relato por él mismo. En algún sentido, revela al relato como relato y a éste como irrealizando lo narrado, esto es, poniendo en evidencia su carácter discursivo.

La puesta en abismo designa, entonces, el recurso mediante el cual un elemento dentro de la obra refleja la obra en su conjunto. Tal como la entiende la teoría literaria y la historia del arte, uno de los intereses en este recurso radica en la descripción ahistórica de esta dimensión especular a partir de una reflexión sobre el lenguaje. Sin embargo, lo que interesa aquí es de qué modo esta suerte de imagen duplicada recupera una temporalidad otra, la de la historia, y cómo la escritura de la historia (o la historiofotía) da cuenta de esta recuperación a partir de poner en evidencia que las referencias autorreflexivas son capaces de subrayar una visión subjetiva.

Para concentrar la atención en uno de estos dispositivos generados por el film de Habegger, podría referirse el de Victoria Ginzberg. A lo largo del todo el texto, su objetivo es encontrar el punto exacto de Plaza San Martín en el que fue tomada una fotografía de sus padres. Recorre la plaza entera hasta que finalmente encuentra ese lugar y un fundido encadenado entre pasado y presente confirma el hallazgo. La puesta en abismo de la representación construye el recuerdo (en la foto se ve a sus padres y a dos niñas, una de las cuales es la misma Ginzberg) y confirma la memoria a través de un efecto visual que es simulacro, puesta en evidencia del dispositivo y representación.

La fotografía de Ginzberg une en un tiempo imposible el *hic et nunc* de Roland Barthes, el del “click” de la cámara, y el *punctum* del encuentro de ese lugar en el que no está el recuerdo, sino una imagen. Con esta operación Habegger construye la imagen de un encuentro aporético y arma una historia y la historia. Y lo hace negociando con los recursos de construcción documental disponibles y batallando tanto por confirmar la subjetividad como puerta de





entrada a un relato sobre la memoria de la desaparición como por remarcar el carácter de desafío que tiene el vínculo entre memoria individual y colectiva.

### **Imágenes finales**

Este film articula las tres dimensiones de la historiofotía de una forma particular, pues lo epistémico, lo expresivo y lo político se explicitan en la preeminencia de lo subjetivo y de la puesta en evidencia de lo subjetivo. No parece sencillo en este film aclarar qué dimensión está por encima de las otras si es que tal operación es posible, dado que el documental se constituye como documental y epistémicamente relevante en la medida en que construye un pacto de lectura que invita a dejarse atravesar por los relatos recordados/inventados de los testigos, lo cual, en definitiva, constituye ineludiblemente un postulado político insoslayable.

*(h) Historias cotidianas* constata que la historia es un discurso acerca del pasado elaborado a partir de huellas que también son discursos (audiovisuales, en este caso), cuyo sentido surge de un entramado significativo determinado (como en otros géneros y soportes). Tal como Hutcheon señala, la metaficción posmoderna pone en evidencia esta situación y la explota construyendo sistemas de significación sobre el pasado. Y lo hace poniendo énfasis en su situación enunciativa y la pregunta por quién cuenta y quién usa el lenguaje para decir qué.

*(h) Historias cotidianas* es un problemático discurso en el que huellas inventadas y encontradas se envisten como registros documentales estableciendo una relación dialéctica con la historia, sus métodos y verdades. Confirmando que la producción intelectual y artístico-historiográfica parte de un proceso de indagación que culmina en la escritura cuyo objeto es el pasado al cual se busca dar significado, el film opera como la historia mediante formas poéticas a partir de las cuales se da un sentido al pasado y se permite cierta inteligibilidad. El film de Habegger, en este sentido, propone la construcción del referente (producto de un discurso polifónico que explicita su desaparición) como una forma verídica de la fantasía, los recuerdos individuales y la memoria de una generación.

## Bibliografía

- Feierstein, Daniel, *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York and London: Routledge, 1988.
- ..... *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.
- ..... "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989. 3-32
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- White, Hayden, "La trama histórica y el problema de la verdad" y "El acontecimiento modernista" en *El texto histórico como artefacto literario*, Buenos Aires: Paidós, 2003. Traducción: Verónica Tozzi.
- ..... "El posmodernismo y las ansiedades textuales" e "Historiografía e historiofotía" en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo libros, 2010.

---

<sup>i</sup> Natalia Taccetta es profesora de filosofía y de Cine y Artes Audiovisuales en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), doctoranda en Ciencias Sociales (UBA) y en Filosofía (Paris VIII). Becaria CONICET. Sus principales trabajos se vinculan con la filosofía de la historia, la representación de los acontecimientos históricos y la relación entre el cine, la historia y la filosofía.

Natalia Tacetta est professeur de philosophie et de Cinema et Arts Audiovisuels à l'Université de Buenos Aires (UBA) et à l'Institut Universitaire National d'Art (IUNA), doctorante en Sciences Sociales (UBA) et doctorante en philosophie (Paris VIII). Elle a une bourse de recherche donnée par CONICET et elle travaille à l'Institut de recherche Gino Germani. Ses travaux principaux son sur la philosophie de l'histoire, la représentation des événements historiques et les relations entre cinéma, histoire et philosophie.

<sup>ii</sup> White, "El acontecimiento modernista", p. 153.

<sup>iii</sup> White, ibídem, p. 155.

<sup>iv</sup> White, ibídem, p. 225.

<sup>v</sup> Con esta expresión, Bill Nichols, define al documental en *La representación de la realidad*.