UNIVERSIDAD DEL CINE

COLECCIÓN TESIS DIGITALES N° 3

TESIS DE GRADO

# La puesta en acto de la memoria.

Florencia Lucía Levis Bilsky

2020

# La puesta en acto de la memoria.

# Cine documental y performatividad en seis documentales contemporáneos.

UNIVERSIDAD DEL CINE

Florencia Lucía Levis Bilsky

# La puesta en acto de la memoria.

# Cine documental y performatividad en seis documentales contemporáneos.

**Universidad del Cine**

**Buenos Aires**

**2020**

**Colección Tesis Digitales N°3**

Levis Bilsky, Florencia Lucía
La puesta en acto de la memoria : cine documental y performatividad en seis documentales contemporáneos / Florencia Lucía Levis Bilsky ; prólogo de Emilio Bernini. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Cine, 2020.
Libro digital, PDF - (Tesis digitales / 3)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-26443-7-6

1. Cine Documental. I. Bernini, Emilio, prolog. II. Título.
CDD 791.4361

Contacto con la autora: lucialevis@gmail.com
Contacto Editorial Universidad del Cine: editorial@ucine.edu.ar
Consultar la actividad editorial de la Universidad del Cine
Otros formatos disponibles: EPUB / MOBI
ISBN: 978-987-26443-7-6
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

## Colección Tesis Digitales N°3

- La Universidad del Cine autoriza la libre descarga y distribución del presente material sin fines comerciales, respetando la integridad del texto y citando su autora, título y editorial.

- Las opiniones y contenidos de la presente publicación no constituyen ni representan necesariamente el pensamiento institucional de la Universidad del Cine, sino que son de exclusiva responsabilidad de la autora.

Tesis correspondiente a la Maestría de Cine Documental de la Universidad del Cine - Fecha de defensa; 2018.

ISBN 978-987-26443-7-6

**Agradecimientos**

A mi profesor Emilio Bernini, por su confianza y acompañamiento, y su comprometida, estimulante y rigurosa dirección.

A Sebastián Carenzo, a Yamila Volnovich y a Pablo Piedras, por su enriquecedora devolución como jurados del presente trabajo.

A la Universidad del Cine, por habilitar el inicio de este transformador camino que se desplegará de maneras que aún me son bastante -y felizmente- desconocidas.

A mis compañerxs de la maestría, por haber hecho de los dos intensos años de cursada una experiencia hermosa y creativa.

A mi mamá, a mi papá, a mi abuela, a mi hermana y mis sobrinxs, por el amoroso nido y las alas.

A Sebastián, por acompañarnos entre tesis y chocolates.

A Manuel Antin, por su cálido apoyo y su ímpetu para hacer posible esta publicación.

## Palabras preliminares

*La puesta en acto de la memoria*, de Lucía Levis Bilsky, estudia la representación de algunos traumas históricos generados por políticas estatales terroristas en distintas partes del mundo (el holocausto en *Shoah*, de Claude Lanzmann; el régimen de Pol Pot y la guerrilla de los jemeres rojos en *S-21, la máquina de matar de los jemeres rojos*, de Rithy Pan; las dictaduras militares tanto en Paraguay, en *Ejercicios de memoria*, de Paz Encina, como en Argentina, en *Los rubios* de Albertina Carri; el genocidio en la Indonesia del general Suharto en *The Act of Killing*, de Joshua Oppenheimer), la persecución y detención en centros de refugio de los migrantes africanos en Israel (en *Between Fences*, de Avi Mograbi) y la invasión norteamericana a Panamá (en *Invasión*, de Abner Benaim). En todos los casos, esos traumas producidos por los Estados son a la vez personales, constituyentes de subjetividad.

¿Cómo se representa el trauma histórico en audiovisuales en los que lxs propixs protagonistas del evento que propició el desastre subjetivo, son quienes están a cargo de la narración? Levis Bilsky trabaja con nociones que desarticulan la idea clásica del documental como representación transparente de un mundo exterior al propio film y que este daría a ver sostenido en las imágenes y en las palabras de las víctimas. Ni los discursos sobre el acontecimiento ni las imágenes pueden devolver la presencia del evento. En este sentido, la autora horada la idea común, muy persistente aun en la práctica audiovisual y en la mirada de lxs espectadorxs, de que el documental efectivamente devuelve el hecho, lo hace visible y audible en los testimonios. La propuesta va en la dirección de poner de relieve que el documental opera en su propio acercamiento a su objeto una transformación de aquello mismo que da a ver, y que esa mirada documental, aun cuando se enmascare, se invisibilice o incluso cuando se ponga en evidencia, siempre modifica, inventa, contradice o pone en tensión la realidad misma con la cual articula su discurso.

No solo los documentales estudiados en este trabajo sino todos los audiovisuales que se piensan a sí mismos como representación documental deben considerarse, propone Levis Bilsky, en primer lugar, siguiendo la teoría de Stella Bruzzi, como performativos: la performatividad es propia de la práctica

documental misma. Y en segundo lugar, en las películas del corpus, la duplicación de esa peformatividad documental cuando se trata de cuestiones de memoria traumática en el sentido histórico subjetivo. Habría así en estos filmes, una *doble performatividad*. Así como el documental, cualquiera sea, siempre pone en escena, "escenifica", y produce la realidad en el momento mismo en que la construye para que sea vista, así también los sujetos al testimoniar, o al dar cuenta de su experiencia histórica la crean en el acto mismo de recordar en palabras esa experiencia: la memoria es una puesta en acto, como señala el título de este libro (y el documental en sí mismo también lo es). En este sentido, su corpus de audiovisuales indaga en lo que podemos llamar una subjetividad de la historia: esa subjetividad histórica nunca es unívoca, ni propiamente objetiva, no queda fijada en los discursos, sino que no deja de estar sujeta al acto singular, específico y no repetible, del recuerdo. Esa inestabilidad de lo performativo, en el sentido de su no captura en una imagen transparente de lo que se ve y se oye, constituye la política de todo documental.

Habrá podido notarse en la descripción del corpus hecha más arriba (Francia y el holocausto de los años '30 y '40, Argentina sobre la década de del terrorismo de Estado '70 y '80, Indonesia y el genocidio de los '60, el presente político migratorio en Israel, etc.) que no sigue ninguna idea de cine nacional ni recorta un período histórico específico, como suelen hacerlo los estudios sobre audiovisual, muy anclados en esas tradiciones de investigación homogeneizantes tanto en sentido identitario como histórico. Pero todos los filmes del corpus tienen no obstante en común la política, más precisamente, acontecimientos políticos cuyas representaciones participan de esa misma politicidad del objeto.

Entonces, aquello que une los audiovisuales estudiados es la idea del documental como modalidad inherentemente política por su performatividad, que pone en cuestión, se diría permanentemente, los modos de representar: en su propio modo de formularse se inscribe una batalla simbólica, política y estética –como plantea Michael Chanan en el sentido de Bourdieu y su noción de campo–, aun cuando se la niegue o se crea en el documental como imagen objetiva del mundo. Y a la vez, aquello que los une, pero ahora en términos

específicos, es la tesis de la doble performatividad. Como si se dijera, las películas estudiadas son doblemente políticas. De hecho, los audiovisuales que Levis Bilsky trabaja en este libro han sido todos, o casi todos, polémicos: han planteado discusiones respecto de los modos de representar el trauma histórico, sus relaciones con la subjetividad y sus relaciones con las políticas de Estado. Basta tener presente el modo en que Lanzmann se posicionó, con su *Shoah*, contra la representación interpelante, de sesgo brechtiano, de *Nuit et Brouillard,* de Alain Resnais y Jean Cayrol, para plantear que su film es la presencia misma del acontecimiento político y no su representación. Dominick LaCapra observó con agudeza que esa pretensión no hacía más que despolitizar el holocausto mismo para volverlo un hecho de orden mítico bíblico. O basta con considerar la polémica que acompañó en el momento de su estreno, el film de Albertina Carri, *Los Rubios*, por el modo en que desarticuló, escandalosamente, con su autoficción, las representaciones del terrorismo de Estado en la Argentina y los modos de mirar esas representaciones.

El notable trabajo de Levis Bilsky aborda de lleno esas discusiones, relativas a cada una de las películas, e interviene en los debates volviendo así a actualizarlos. El libro tiene entonces un notable alcance polémico ya que hace de las discusiones que han tenido lugar uno de los objetos de su estudio. De este modo, no plantea únicamente la politicidad inherente a la doble performatividad documental sino que estudia esa politicidad en las polémicas que han abierto los films en sus respectivos momentos históricos, precisamente haciendo de su trabajo un texto no solo académico sino de discusión teórico política. En este sentido, *La puesta en acto de la memoria* nos interpela como lectorxs, como especialistas, como cineastas, como profesorxs, como espectadorxs, algo que no suele ocurrir en los trabajos propios de la academia cuando están sujetos a protocolos que a veces tienen el efecto de desplazar esas discusiones.

A su vez, en el plano mismo de su planteo (la doble performatividad del documental), el trabajo cuestiona, casi sin proponérselo -pero ese es el efecto de lectura que produce-, la noción misma de documental en el sentido más convencional y más “clásico”. Su relevamiento de las teorías del documental y de las discusiones planteadas en ellas, es otro aspecto de su modo de leer y

de estudiar en términos políticos y a la vez rigurosamente académicos. Podría decirse, tal vez, que cuestiona la noción misma de lo documental, ya que aquello que denominamos así no deja de presentarse cada vez, en cada audiovisual, de distintos modos, con una dinámica y una fluidez que vuelven evidente que su clasificación es un problema. *La puesta en acto de la memoria* nos lleva a preguntarnos, en última instancia, por las causas por las cuales seguimos hablando de *documental* y seguimos estudiándolo como un objeto cuya definición estaría ya dada. ¿Por qué persiste esa categoría cuando los estudios contemporáneos, tanto en las teorías del audiovisual como en las teorías de la antropología (que es la primera formación de Lucía Levis Bilsky) no dejan de señalar el problema que plantea su uso? ¿Cuál es la razón por la cual necesitamos, como espectadores, reconocer en ciertas modalidades audiovisuales una realidad representada en la imagen con la certeza de que en ella se inscribe sin lugar a dudas nuestro mundo? ¿Por qué será necesario encontrar en las imágenes el mundo tal cual es, anclar la mirada en una representación que no nos cuestione, como si renunciar a ello fuera efectivamente traumático? Esas preguntas constituyen apenas una de las riquezas que ofrece *La puesta en acto de la memoria.*

**Emilio Bernini**

## 0. Introducción

La reactualización/recreación de hechos traumáticos del pasado reciente pareciera haberse vuelto un dispositivo recurrente en varios films documentales contemporáneos que tienen por objeto la representación/reelaboración de la memoria. Desde diversos dispositivos se ponen en juego corporalidades, subjetividades y experiencias de lo performativo que, partiendo de propuestas formales diferentes, en contextos variados, van proponiendo procesos de reflexión y construcción de la memoria individual y colectiva desde el presente.

Ya Claude Lanzmann, con *Shoah,* pareciera haber abierto un camino potente en esta indagación por cómo abordar el horror que según sus propias declaraciones no puede o no debería ser representado. Rechazando el clásico recurso del cine documental al material de archivo, su propuesta tiene como objeto de búsqueda "...la encarnación [en los sobrevivientes y testigos/cómplices], un verdadero volver a vivir, o el *acting-out* compulsivo del pasado -particularmente su sufrimiento traumático- en el presente." (LaCapra; 2000:41), haciendo que su película no sea *sobre* el Holocausto como hecho del pasado*,* sino más bien se vuelva un proceso de construcción (o acto performativo, diremos) en sí mismo. "Shoah no es un filme sobre el Holocausto, un derivado, un producto, sino un acontecimiento original. [...] Mi filme no sólo forma parte del acontecimiento de la Shoah: contribuye a constituirlo como acontecimiento" (Lanzmann, 2000; en Didi-Huberman; 2004:189). "El peor crimen, simultáneamente moral y artístico, que puede cometerse cuando se trata de una cuestión de realizar un trabajo dedicado al Holocausto, es considerarlo como pasado. [...] Un film consagrado al Holocausto sólo puede ser un contramito, esto es, una investigación en el presente del Holocausto o por lo menos en un pasado cuyas cicatrices aún están tan frescas y vívidamente inscriptas en lugares y conciencias que hace que sea visto en una intemporalidad alucinatoria." (Lanzmann, 1990; en LaCapra; 2000:41).

Justamente, de cicatrices frescas también parten los trabajos de los seis documentales contemporáneos que elegimos para abordar aquí: *Los rubios* (Albertina Carri; Argentina, 2003); *S-21: La máquina de matar de los jemeres*

*rojo*s (Rithy Pan; Camboya 2003); *The act of killing* (Joshua Oppenheimer; Indonesia, 2012); *Invasión* (Abner Naim; Panamá, 2014); *Between fences* (Avi Mograbi; Israel, 2016) y *Ejercicios de memoria* (Paz Encina; Paraguay, 2016).

Para indagar en los modos de elaboración y representación del pasado reciente de estas propuestas audiovisuales, aunadas por una doble performatividad -de la película documental en tanto acto en sí mismo (Stella Bruzzi, 2006), y de cierta "escenificación" de lo "real"/profímico- comencemos por explicitar algunos de nuestros presupuestos teóricos, que han contribuido a la definición de nuestro objeto de estudio y que nos acompañarán en el recorrido a realizar. Intentemos, pues, cierta vigilancia epistemológica (Bourdieu, 2002), siguiendo a Gregory Bateson (2011), en su empeño en la necesidad de explicitación de los mapas / presupuestos de partida.

## 0.1. Breve recorrido por las discusiones al interior de la escuela teórica inglesa del documental: de la performatividad documental a la memoria performativa.

Desde sus comienzos, diversos teóricos han buscado construir conceptualizaciones sobre el cine documental, generalmente situándolo en relación con -y muchas veces en las antípodas de- la ficción, generando taxonomías, y construyendo genealogías. Enormes discusiones que hasta el día de hoy continúan han ido subrayando continuidades/discontinuidades e hibridaciones entre ambos conceptos, enfrentándose, en definitiva, diferentes perspectivas en torno a las nociones de "verdad"/"realidad", asociadas tradicionalmente a la búsqueda o razón de ser del documental.

La tradición teórica inglesa, iniciada por John Grierson y Paul Rotha hacia la primera mitad del siglo XX, encuentra la especificidad del cine documental en su oposición con la ficción. Desde aquí en adelante han sido varios los teóricos que partieron de este mismo supuesto, redefiniéndolo, rigidizándolo, flexibilizándolo, de formas diversas. Grierson, desde el comienzo -y como Stella Bruzzi en la actualidad recupera- concibe al documental como

tratamiento creativo de la realidad. Lo que lo hace, pues, documental, sería tomar como objeto de representación los materiales "naturales", tomados de la vida real, como diría Paul Rotha (1952) (o aquello que Bill Nichols llamaría, varias décadas después, "mundo histórico") y el tratamiento creativo del mismo. En este sentido, desde un inicio puede verse el reconocimiento de los aspectos subjetivizantes que hacen a toda obra documental -si bien, por supuesto, partiendo de una realidad dada. El primer aspecto, el reconocimiento del carácter creativo/interpretativo, diferenciaría al cine documental, como vería Rotha, de experiencias cinematográficas de no-ficción previas (los *travelogues*, los noticieros, los films educativos, los films deportivos, el metraje sobre la primera guerra). El segundo aspecto, el partir de materiales de la vida real, por otra parte, es lo que lo vuelve documental en sí mismo, y lo separa drásticamente de la ficción. Ahora bien, el hecho de que el documental, desde estos primeros teóricos, esté en oposición a la ficción, no restringe la capacidad expresiva del director, e incluso el servirse de herramientas de dramatización, que den lugar precisamente a una interpretación creativa de la realidad.

De esta revisión parte precisamente Stella Bruzzi (2006), recuperando las nociones iniciales de los teóricos clásicos de la escuela inglesa, para desde allí -mediante una fuerte discusión con Bill Nichols, y con otros teóricos contemporáneos, herederos de la misma corriente de pensamiento- construir su propia perspectiva. Bruzzi llama la atención positivamente sobre cómo aquellos primeros teóricos han tenido, en comparación con algunas corrientes actuales, una conceptualización más laxa del documental, muy en sintonía con su propia propuesta de pensar al documental inherentemente como un acto performativo, necesariamente marcado por la mirada y estilización de un autor. Ejemplos de esto son, ni más ni menos, el reconocimiento que han tenido como documentales, por Grierson y Rotha, la obra *Nanook el esquimal*, de Flaherty (considerando la reconstrucción/dramatización en la cual se basa), o las obras de Vertov, marcadas por la experimentación y la reflexividad. Esto, en oposición a la idea de un campo del "documental antes del documental" al cual destinó Michael Chanan (2007) a estos trabajos, y su marginación en la genealogía de Bill Nichols (1997) -o su no reconocimiento de los aspectos dramatizados, en el caso del film de Flaherty. Como bien afirma Bruzzi: "...*Grierson himself differentiated between documentary and other, lesser, forms of non-fiction film,*

*and openly acknowledged the 'contradictions' in his definition by stressing repeatedly that the element which documentaries possessed but which other forms of non-fiction film lacked was 'dramatisation*'" (Bruzzi; 2006:8). Y continúa:

> *Grierson, the Soviets, Paul Rotha and other early practitioners and theorists were far more relaxed about documentary as a category than we as theorists have become, and it is intriguing how [...] documentary has in various ways returned to its more relaxed roots with dramatisation, performance and other forms of fictionalisation and narrativization becoming once more predominant.* (Bruzzi; 2006:8)

En todas las películas que integran el *corpus* aquí propuesto la dramatización, la performance y ciertas formas de la ficcionalización resultan elementos centrales de sus abordajes formales, si bien con marcadas diferencias en la forma de construcción y elección de los dispositivos. Pero en eso ya ahondaremos en detalle en los siguientes capítulos.

Retomando el punto anterior, si bien desde el ángulo recientemente citado, Michael Chanan parecería más "rígido". Desde otra perspectiva, parte de una búsqueda no-taxonómica y mucho menos esquemática que la que siete décadas atrás había realizado Paul Rotha, pues considera que no hay un único punto de origen del documental, sino que surgió en varios lugares, y de forma procesual, como producto de la "dialéctica entre entretenimiento y propaganda, escapismo y realidad" (Chanan; 2007:68). Aún más, Chanan toma distancia de las clásicas antinomias entre realidad e ilusión, documental y ficción, que también marcaron el pensamiento de Rotha, Grierson y tantos otros -incluso hasta el día de hoy. En cambio, adquiere una visión superadora, que -retomando a Bourdieu- entiende la historia de este -y todo- campo de producción cultural en términos dinámicos, de conflicto y disputa entre posiciones diferentes del campo cultural. Así, sostiene, "La historia del documental [...] es un entrecruzamiento entre tomas de posiciones [...] que empieza como una rebelión estética e intelectual contra el populismo del cine comercial en los años '20, que articuló la pretensión del documental contra

tanto la ficción como el noticiero." (Chanan; 2007:28). En este sentido, desde la teoría de Chanan -y a diferencia de las posturas de Rotha- no se podría pensar en la existencia de una esencia del documental, ni en una antítesis entre ficción y documental, sino más bien en una historia del documental marcada por un juego de toma de posiciones en un campo de disputa dinámico -cuyo cambio está marcado fuertemente (pero no determinado mecánicamente) por las transformaciones tecnológicas, punto esencial en su postura.

Es únicamente en la plena conciencia de ese juego dialógico, dinámico y no antitético entre ficción y documental que podremos analizar las obras aquí propuestas, siendo ellas las que nos vayan llevando a observar e ir problematizando esa tensión. Incluso, en los films *Los rubios* y *Ejercicios de memoria*, será a la luz de la noción de hibridación y de indeterminación (Bernini; 2012) que necesariamente tendremos que situarnos, en tanto se juega en ellos con cierta indefinición epistémica entre ficción y documental, alterando los hábitos de visión conocidos, e interpelando por ende a los espectadores desde un lugar diferente. En este sentido, en *Ejercicios de memoria*, "Encina ha dudado cómo calificar a su film reciente, si es documental o si es ficción, o si es una intervención sobre archivos. Ha resuelto acertadamente considerarla como un *gesto traspasado al espectador* (Ranzani, 2017). *Ejercicios de memoria* también es una apelación a que cada uno recuerde su dictadura." (Russo; 2017:38; la cursiva es propia).

Ahora bien, retomando el recorrido planteado párrafos atrás, más allá del dinamismo propio del cine documental en tanto campo cultural, y pensando -como marca de su herencia teórica inglesa- la relación entre el documental y la ficción, y entre el documental y el "mundo histórico", Stella Bruzzi encuentra algo intrínseco del documental, y he aquí su propuesta principal, que nos será un pilar esencial a lo largo del recorrido que haremos, en el abordaje de las obras del *corpus*: concibe a todo documental como acto performativo, cuya "verdad" adquiere existencia en el preciso momento de la realización del film. El documental como acto en sí mismo, como una expresión que construye realidad -tomando de inspiración las nociones del lingüista John Austin respecto a los actos de habla y la performatividad del lenguaje. El documental es su propio documento, propone. "*Documentaries, like Austin's performatives,*

*perform the actions they name.* " (Bruzzi; 2006:187). Así, el documental nunca puede ser un reflejo directo o transparente del mundo real, ni tampoco la cámara puede capturar la vida como si no hubiera su mera presencia interferido en ella: "[es necesario entender al] *documentary as a perpetual negotiation between the real event and its representation*" (Bruzzi; 2006:13); "*documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed*…" (Bruzzi; 2006:11). Así, el documental se nos presenta como acto performativo que crea realidad, en el encuentro dialéctico, dinámico, fluido e inestable, entre el realizador, el mundo/los eventos/los sujetos filmados, y el dispositivo de registro. De esta manera no se trata de una imagen del mundo "pura", transparente, baziniana diríamos, brindada por el documental, sino de una dialéctica entre la realidad y su representación, de una representación/acto performativo que emerge de -o más bien es constitutivamente- esa dialéctica, en la cual la subjetividad del realizador ocupa inevitablemente un rol esencial.

En esa misma línea, continúa Bruzzi, es necesario reconocer la autoría como inherente al documental. La objetividad, la transparencia de la imagen, no es más que una apariencia, resultado -paradójico- de una ficción, de la "ilusión documental" -como bien explica Renov (2010), trayendo a colación conceptos de Roland Barthes, para analizar aquellos films documentales en los que prima la función que Renov describe como ligada al registro, muestra, o preservación de la "realidad", en los cuales se pretende borrar las marcas de subjetividad.

> *En el nivel del discurso, la objetividad, o la ausencia de cualquier clave para el narrador, resulta ser una forma particular de ficción, el resultado de lo que puede ser llamado la ilusión referencial, donde el historiador intenta dar la impresión de que el referente está hablando por sí mismo. Esta ilusión no está limitada al discurso histórico: muchos novelistas, en las épocas del realismo, se consideraban a sí mismos "objetivos" porque habían suprimido todo rastro del "yo" en sus textos. [...] Hoy en día sabemos que la ausencia de un signo puede ser significativo también. El discurso*

*histórico no sigue la realidad, solamente la significa…" (Barthes; en Renov, 2010).*

En este sentido, la realidad nos llega necesariamente mediada por una representación, más allá de que la intención del realizador pueda ser en cierto tipo de documentales mostrar/reflejar/registrar un evento -intención que corresponde, como mencionamos líneas atrás, a una de las funciones/modalidades del documental que Renov describe, y que está en estrecha relación con la segunda función que también menciona: la de persuadir respecto a su carácter de "verdad". Stella Bruzzi comparte esta misma idea, trayendo a colación la crítica que Comolli hace a la idea baziniana de una cámara que genera una imagen objetiva e imparcial de la realidad: "*Comolli [...] argues that Bazin, for one, is naïve to think that, because the camera records a real event, 'it provides us with an objective and impartial image of that reality' as 'The represented is seen via a representation which, necessarily, transforms it*'" (Bruzzi: 2006:16). Comollí afirma: "La inscripción verdadera o la presencia realmente filmada (y no la 'presencia real') es seguramente el motivo en que se basa el documental" (Comolli; 2007:79). En este sentido, así como la imagen fotográfica -y así mismo el documental en tanto tal- no responde a la idea baziniana de transparencia o mímesis de la "realidad", *podríamos pensar el vínculo entre memoria y pasado de una manera análoga: en tanto construcción social, mediada, y resultante de un proceso dinámico de reelaboraciones -y necesariamente de olvidos*. "...La memoria no es todo el pasado; la porción de él que sigue viviendo en nosotros se nutre siempre de las representaciones y preocupaciones del presente" (Rousso; 2002:87). Resultante de procesos de amnesis y anamnesis, diríamos -volviéndose así en cierta forma un tratamiento creativo del pasado, trasponiendo la idea griersoniana sobre el documental a las formas de pensar el trabajo de memoria.

Más adelante profundizaremos en dicha indagación -transversal a los films del *corpus*, y a una serie de discusiones filosóficas, antropológicas y sociológicas respecto a qué es la memoria, cómo y para qué recordar, cuál el vínculo entre memoria y olvido, entre memoria e historia. Ya sea en tanto proceso social, como marco de interpretación del pasado, como práctica

política, como acto performativo, iremos observando de qué manera la teoría resulta un fértil campo metafórico para abordar las obras que aquí presentamos, tomando la propuesta de Ileana Dieguez (2014) en su forma de plantear el vínculo entre las teatralidades que analiza y el marco teórico del que se sirve. "Me interesa explorar la relación de tensión que surge al acercar obras artísticas y teóricas, no para desarrollar un ejercicio de comprobaciones sino de aproximaciones metafóricas." (Dieguez; 2014:40). Asimismo, esta autora toma de Víctor Turner las nociones de performatividad y de proceso ritual (con sus concomitantes nociones de *liminalidad* y *communitas*), que también traeremos a colación a la hora de pensar la puesta en acto del pasado traumático en las propuestas documentales contemporáneos que aquí trabajaremos. Más aún, lo hace de la misma manera no dogmática y desestructurante -o liminal, podríamos incluso decir- que el propio Turner y nosotros aquí proponemos:

> *Aun cuando llevamos teorías al campo, éstas se vuelven relevantes sólo si esclarecen la realidad social. Frecuentemente descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de reconocimiento que se desprenden del contexto sistémico y se aplican en información también diseminada. (Víctor Turner; 2002:35; citado en Dieguez; 2014:39; la cursiva es propia).*

A través de estos "destellos" iremos proponiendo, pues, un recorrido no lineal, laberíntico, por las obras del *corpus*.

Ahora bien, volvamos un poco sobre lo dicho párrafos atrás, a las discusiones sobre lo que hace al documental ser tal. Partiendo de la transformación, interpretación, o tratamiento creativo de la realidad, y también de la dialéctica/negociación entre la realidad y su representación, Stella Bruzzi encuentra un intento de respuesta a la pregunta por aquello que haría a un documental ser tal, en el pensamiento de Vaughan, a quien cita: "To make a documentary is to persuade the viewer that what appears to be *is*" (Vaughan 1999:59; citado en Bruzzi; 2006:17); "*What makes a film 'documentary' is the way we look at it*. To see a film as a documentary is to see its meaning as

pertinent to the events and objects which passed before the camera: so see it, in a word, as signifying what it appears to record" (Vaughan 1999:84; citado en Bruzzi; 2006:17; la cursiva es propia). Esta forma de ver, esta "actitud documental" podríamos decir, está intrínsecamente ligada a la segunda función de la poética de Renov: la persuasión, el convencer al espectador de que lo que se está viendo *es*. "La 'afirmación de verdad' del documental (que dice, como mínimo: 'creeme, soy del mundo') es el punto de partida para toda la no-ficción. [...] La modalidad de persuasión o promoción es intrínseca a todas las formas del documental y demanda ser considerada en relación a las demás funciones retóricas/estéticas" (Renov; 2010). Ya veremos, de todas formas, la cuestionabilidad (o disolución) de este supuesto, en propuestas contemporáneas sobre las que será más útil apelar a bagajes conceptuales que echan luz sobre la indeterminación ficción/realidad (Bernini, 2012; Comolli, 2007).

En articulación con los diferentes postulados teóricos que venimos presentando, y más especialmente con la propuesta de Stella Bruzzi, resulta importante retomar y completar las ideas respecto a las funciones del documental, desarrolladas por Renov. Al intentar acercarse a una naciente poética del documental, este autor encuentra cuatro tendencias fundamentales en la práctica documental, que operan como impulsos o modalidades de deseo: a) registrar, mostrar o preservar, b) persuadir o promover, c) analizar o interrogar, y d) expresar. Se trata de categorías amplias, no herméticas, que no se excluyen entre sí, sino que se interpenetran, se friccionan, se combinan. En cada texto audiovisual las categorías son transgredidas, y en ellas las obras "participan sin pertenecer", según diría Derrida, en relación a su "Ley de género" retomada por Renov. En mayor o menor medida pueden estar presentes en todo documental. Paradójicamente, su carácter es intrínsecamente ahistórico, pero de su combinación se vuelve posible dar cuenta de la variabilidad y contingencia histórica de cada texto documental, permitiendo así esta propuesta el enlace entre la historia, la política y la poética, planteado desde un comienzo por Renov, en sus intentos por construir una poética del documental.

Ahora bien, respecto a la última de las funciones, la de expresión, vale la pena detenernos un momento. Renov afirma que "la función estética ha sido sistemáticamente infravalorada en el campo de la no-ficción, y sin embargo está ampliamente representada en la historia del documental" (Renov; 2010), haciendo referencia a los poéticos documentales de autores tales como Flaherty, Ruttmann, Vigo, Ivens, Vertov. En estrecha afinidad con la postura de Stella Bruzzi, Renov continúa explayándose respecto a la función expresiva/estética: "El ojo documental es necesariamente transformacional de mil maneras"; "No hay relaciones excluyentes entre documentación y creación artística", "El reino de la no-ficción fílmica es un *continuum* a lo largo del cual se pueden extender trabajos de gran variabilidad expresiva -desde aquel que presta poca atención al vehículo de expresión [...] hasta aquel que enfatiza el filtro del objeto representado a través del ojo y la mente del artista". (Renov; 2010). Ahora bien, cualquiera sea el lugar en ese *continuum* desde el cual se ubica el realizador, hay elecciones autorales implicadas -más o menos explicitadas, más o menos camufladas, siendo esta una cuestión casi de "honestidad" epistemológica. Resulta esencial, entonces, tal como Bruzzi también sostiene, reconocer el lugar que juega la autoría en el documental -en estrecha relación con esta cuarta función descrita por Renov. Si bien desde algunas formas de documental se ha intentado borrar esa autoría, esas marcas de expresividad, buscando transmitir la sensación de una transparencia u objetividad, en algunos casos como si la cámara fuera una "mosca en la pared" (como en el cine directo de Frederick Wiseman, por ejemplo), eso en sí mismo ya implica un dispositivo, un recorte, una construcción, y una autoría/autoridad -y por supuesto, una intromisión/transformación, invisibilizada, del director en esa "realidad" a mostrar.

En ninguno de los films del *corpus* propuesto podríamos pensar que se preocupan por ocultar esa instancia transformadora del ojo documental, retomando la frase de Renov, sino más bien todo lo contrario: tienden a poner en evidencia el carácter construido del film, esa "verdad" que emerge de la realización de la película, como dialéctica entre realidad y representación (como diría Bruzzi), como instancia creativa, como acto performativo, incluso jugando con ciertas indeterminaciones ficción/documental en *Los rubios* y en *Ejercicios de Memoria*. O como decía Lanzmann, también, como

"constituyendo [el film] el acontecimiento a representar". De todas maneras, sí analizaremos los distintos grados en que los films resaltan o no la autoría y esa función expresiva, y cómo se apela a -o se deconstruye- cierta reificación del vínculo realidad/ficción.

Por otra parte, y volviendo a las ideas de Bruzzi, en muchas de estas películas podríamos hablar, incluso, de *una doble performatividad, en tanto además de ser, como todo documental, un hecho performativo en sí mismo, tienen a la dramatización/recreación/ficcionalización como recurso narrativo principal*. Y para pensar esta estrategia de escenificación al interior del relato audiovisual es que las conceptualizaciones del antropólogo Victor Turner en torno a sus nociones de drama social, liminalidad y performatividad resultarán orientadoras (1982, 1987, 1988).

Para seguir comprendiendo la inherente performatividad del documental *"... a documentary only comes into being as it is performed, [...] although its factual basis (or document) can pre-date any recording or representation of it. The film itself is necessarily performative because it is given meaning by the interaction between performance and reality*." (Bruzzi; 2006:186). [La honestidad está ligada al] *acknowledge that performance -the enactment of the documentary specifically for the cameras- will always be the heart of the non-fiction films.*" (Bruzzi; 2006:187).

En este punto Stella Bruzzi discute fuertemente con Bill Nichols -quien, como mencionamos, elaboró una taxonomía/genealogía del documental, unos años después reformulada, e incorporando en esta última versión al documental performativo. Antes de ahondar en las críticas de Bruzzi a Nichols, vamos pues a detenernos un momento en la genealogía propuesta por este último, pues la vamos necesitar a la hora de entender las discusiones actuales.

Inscribiéndose en la larga tradición teórica inglesa heredada de John Grierson y Paul Rotha, Nichols busca definir el documental en tanto oposición a la ficción, siendo que habla sobre el mundo histórico, y está regido por la ética. En su obra *La representación de la realidad*, publicada en el año 1997, realiza una elaboración conceptual del cine documental y construye una taxonomía de

sus modalidades de representación (en tanto formas de organizar los textos audiovisuales, según ciertas características y convenciones, dominantes al interior de la institución documental), concibiendo la existencia de cuatro: expositiva, observacional, interactiva y reflexiva. Solamente cuatro años más tarde, en una nueva publicación, *Introduction to Documentary*, presenta una serie de modificaciones a sus categorías presentadas en la obra anterior, introduciendo dos nuevas modalidades: la performativa y la poética, y realizando algunos cambios en las formas de considerar las ya planteadas. ¿Cómo entender estas transformaciones? Comencemos por comprender las ideas básicas de este autor respecto al cine documental.

"El documental puede hablar sobre cualquier cosa en el mundo histórico excepto sobre sí mismo. [...] Es difícil ser reflexivo si se tiene algo urgente que decir sobre un tema candente." (Nichols; 1997:47), afirma este autor. Ahora bien, en su dinamismo intrínseco a su carácter, una de las derivaciones del documental ha sido precisamente la reflexividad, conformando así un problema para el posicionamiento teórico-político de Nichols. No es ésta, sin embargo, la única contradicción que ocurre entre la forma coyuntural del documental y lo que Nichols postula como el "deber ser" del documental, ligado a un discurso de sobriedad sobre el mundo histórico. Parecería ser que en Nichols dos motivaciones contrarias se superponen, creando una tensión que va llevando de alguna manera su teoría hacia el cambio: por un lado, la voluntad de construir un dogma, un deber ser del documental, y por otro lado su voluntad taxonómica, que permita elaborar un "mapa" (en términos batesonianos) de esa vasta realidad que es la creación documental, y que permita ubicar y categorizar todas las formas de documental existentes. Mientras su primera intención lo lleva a definir el documental de una manera cerrada, la segunda lo lleva a estar pendiente de la coyuntura real que va adquiriendo la institución del documental, y en ese sentido lo invita a abrir, a reformular, a repensar y recategorizar esa realidad del documental. Atravesando ambas intenciones, como transversalidad a ellas, podría pensarse que se encuentra la preocupación por la intrínseca mirada ética propia del documental. Es desde allí que logra conectar ambas instancias, analizando las implicancias éticas de las diferentes formas que va adquiriendo la mirada documental en las distintas modalidades de representación, y a su vez re-taxonomizando, mejorando su

"mapa" para que tenga mayor capacidad analítica respecto a las nuevas (y viejas) modalidades de representación existentes.

Ahora bien, respecto a la modalidad performativa, que Nichols introduce en su segunda versión taxonómica, se trata de aquellas obras que enfatizan la mirada subjetiva del realizador, el conocimiento encarnado en su propia corporalidad y subjetividad; obras que trabajan desde estructuras narrativas no convencionales y formas más subjetivas de representación, alejándose de una representación realista del mundo histórico.

Como mencionábamos párrafos atrás, estas genealogías son criticadas fuertemente por autores como Stella Bruzzi, quien parte de pensar al documental -a todo tipo de documental- como un acto performativo en sí mismo, no simplemente como un discurso que habla del mundo histórico, de la realidad, como sostendría Nichols, sino como una negociación, una relación dialéctica entre realidad y representación, y en la cual la autoría, en tanto mirada subjetiva del realizador, y el carácter performático -por más o menos disfrazados que estén en los films- son inherentes a toda práctica documental Así, se diferencia de otros teóricos al sostener que el documental ni va a plasmar la realidad, ni la va invalidar mediante su representación:

> *...a documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational. [...] A documentary is a negotiation between reality on the one hand and image, interpretation and bias on the other. Documentary is predicated upon a dialectical relationship between aspiration and potential, that the text itself reveals the tensions between the documentary pursuit of the most authentic mode of factual representation and the impossibility of this aim.* (Bruzzi; 2006:7)

Justamente, esta relación dialéctica entre aspiración y potencial, mencionada por Bruzzi, que hace a la imposibilidad del "objetivo" fundante del documental, esto es, representar la realidad, ha sido invisibilizada por ciertas formas de construcción documental, y con un correlato en la teoría clásica del

documental. Y ahí la gran distancia entre Bruzzi y Nichols: "Unlike Nichols, who finds it hard to disguise his latent wariness of the performative documentary mode, supposing that the more a documentary 'draws attention to itself, the further it gets from 'what it represents' [...we] will view the performative positively." (Bruzzi: 2006:186) -siendo, de hecho, todo documental en esencia un acto performativo.

Por su parte, Michael Chanan (2008) considera al documental como campo de batalla de la verdad social e histórica -precisamente, porque tradicionalmente se da de alguna manera por sentada la "transparencia", al tener generalmente la gente la actitud de aceptación de lo que ve, ese "pacto documental", que sugiere que lo que allí pasa es verdad. Y de ahí que *la verdad se vuelva espacio de disputa. Justamente, éste es el punto de mayor confluencia entre los documentales que aquí traemos: ellos, en tanto arena de disputa simbólica, política y social de la(s) memoria(s) en juego, como espacio en donde se pone de manifiesto la intrínseca performatividad de la memoria.*

## ***Capítulo 1: Shoah. Estrategias para abordar lo "inenarrable".***

## ***La memoria del horror en el cine documental: testimonio y performatividad.***

### 1.1. Sobre el *corpus*: pequeñas notas y paradojas preliminares

Los films seleccionados aquí, que desde nuestra propuesta son pasibles de ser reunidos y pensados juntos en tanto presentan propuestas que tienen a lo performativo como premisa para el abordaje de la memoria sobre un pasado traumático reciente, tienen experiencias bastante disímiles en cuanto al nivel de atención que se les ha dado en el mundo académico para su análisis. Tomamos *Shoah*, de Claude Lanzmann, como punto de partida, para luego ir abordando el *corpus* en sí mismo. *Los rubios*, de Albertina Carri, y *The act of killing*, de Joshua Oppenheimer, han despertado una gran cantidad de discusiones, pues probablemente han sido las que más han arriesgado al construir dispositivos en ciertos sentidos "incómodos", tanto desde lo formal como desde lo político. Esto, considerando un doble "deber ser", que llega tanto desde el seno del cine documental -como vimos en Nichols, en el capítulo anterior- como desde los modos específicos del cine de abordar la memoria de un pasado horroroso -como veremos a continuación, en relación a Lanzmann.

Pues bien, en el recorrido que aquí proponemos, desde *Shoah* finalizando en *Los rubios* y *Ejercicios de Memoria,* pareciéramos movernos entre terrenos bien diferentes en cuanto a las maneras de plantear la construcción de la memoria. Si bien la performatividad pareciera conectar todas las propuestas, entre nuestro punto de partida y nuestro cierre nos iremos encontrando con el despliegue -desde su negación, hacia su habilitación y potenciación- de lo que Ricoeur presenta como el carácter paradojal de la fiabilidad de la memoria:

> *El recuerdo plantea la dificultad de representar un hecho pasado que está ausente, que ha desaparecido. He aquí la primera*

> *paradoja, que ya fue tratada por Platón en uno de sus diálogos más críticos, El Teeteto, y luego desarrollada por Aristóteles en el asombroso tratado De la memoria y la reminiscencia. Fueron los filósofos griegos quienes dieron la forma de una aporía, es decir, de un problema insoluble, a la relación entre presencia y ausencia. El recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente.*
>
> *Esta paradoja se ve agravada por el hecho de que [...] hay dos tipos de ausencia: por una parte, la ausencia de lo irreal, lo imaginario, lo fantástico, la utopía -aquella vasta región de lo irreal-, y por la otra, la ausencia del pasado [...].*
>
> *[Así] esta paradoja de presencia/ausencia está agravada por la bifurcación en estas dos modalidades de la ausencia: lo irreal y lo anterior. En efecto, aunque estas dos modalidades son teóricamente distintas [...] en todo momento se superponen e interfieren recíprocamente, de manera que gran parte de los problemas relativos a la fiabilidad de la memoria derivan precisamente de la imbricación entre estas dos clases de ausencia, la ausencia de lo irreal y la ausencia de lo anterior. Es difícil desbrozar lo anterior de lo imaginario, dado que nuestros recuerdos se presentan en forma de imágenes. (Ricoeur; 2006:24-25).*

Así, pues, desde una "versión verista de la memoria" (Ricoeur; 2006) que aspira a una cierta verdad a partir del acopio de testimonios -y que podría en cierta forma pensarse en *Shoah*, como veremos en los próximos apartados[1]-, nos moveremos hacia trabajos que buscan indagar en la memoria (¿o posmemoria podríamos decir?), rompiendo más fuertemente ciertos "deberes ser" de la memoria -y del cine documental en sí, retomando también algunos postulados de Nichols-, y jugando precisamente en los bordes de esa paradoja ricoeuriana de *lo anterior* y de *lo imaginario*. Una memoria que se construye en los imbricados terrenos de un pasado que, en tanto ausencia de lo anterior, se confunde con lo imaginario -resonando, así, con cierta indeterminación ficción/documental.

## 1.2. *Shoah* y las "Tablas de la Ley" de la Memoria

Han sido múltiples los abordajes y discusiones teóricas que despertó el film *Shoah,* de Claude Lanzmann, en el cual a lo largo de aproximadamente diez horas de duración se van concatenando diversos testimonios de sobrevivientes, testigos y cómplices del Holocausto.

Dominick LaCapra, Shoshana Felman, Georges Didi-Huberman, Gérard Wajcman han sido algunos de quienes se ocupado de desentrañar las formas en que el cine se ha abocado a la tarea de representar el horror del Holocausto.

Shoshana Felman -quien según LaCapra encarna la lectura autorizada de la obra de Lanzmann- explica cómo *Shoah* rechaza usar imágenes de archivo, y se conforma como un film hecho de testimonios a víctimas (sobrevivientes judíos), perpetradores (ex nazis) y espectadores (polacos), filmados entre 1974 y 1985 por Lanzmann, y que implican "diferentes performances del acto de ver" (Felman; 2000:32). Este carácter performativo resulta esencial en la obra, pues a los testimonios verbales se les suma *la acción y recorrido de los cuerpos*: es a través de la insistente propuesta de revivir el pasado traumático (recorriendo los caminos ya recorridos en los trenes que llevaban a los campos de exterminio, realizando las mismas prácticas que se hacían, caminando los pasos dados, instando a los testigos a recordar meticulosamente cada detalle de lo que no se puede *ver*, pero que desde el film sí se puede mostrar, evocando) que Lanzmann opera en su obra. Construye su obra, así, desde el presente, tomando al *acting out* de los testimoniantes como principal recurso -como explica y profundiza LaCapra (2000).

*Shoah*, pues, es en sí un acontecimiento presente, más que una obra *sobre* el Holocausto, sobre un pasado inerte (Lanzmann, 2000; en Didi-Huberman; 2004:189) Así es pensada, como vimos, por el propio Lanzmann, y vuelto a plantear por Felman. "El film no es primariamente un documento histórico sobre el Holocausto. Es por eso que, en contraste con sus

predecesores cinematográficos sobre el tema, rechaza sistemáticamente usar imágenes de archivo. Conduce sus entrevistas, y lleva sus imágenes, al presente. [...] Es un film sobre el testimonio: el testimonio de una catástrofe." (Felman; 2000:31). El rechazo al material de archivo, pues, se convierte en uno de los pilares de las formas “correctas” en que el cine debe abordar la memoria de la Shoah, para Lanzmann, en tanto las imágenes de archivo carecerían de rigor histórico -y este fue uno de los puntos que lo hicieron rechazar *Nuit et Boullard*, de Alain Resnais (Didi-Huberman; 2004:194). También, en función de otros dos elementos: evitar la clausura de sentido, o una concepción estática y acabada del pasado; y la importancia de promover una reactualización del sufrimiento -ambos, elementos del campo de lo performativo. El film como acontecimiento presente, como un trabajo de memoria, y el film como *revival* del dolor pasado.

Por su parte, Dominick LaCapra (2000) cuestiona la insistencia de Lanzmann de no ver *Shoah* como una película documental, histórica, y de plantearla pues como "una ficción de lo real". Concuerda con él, sin embargo, en que el rol de la puesta en escena en su obra es fundamental -pero esto no la haría menos documental, ni “ficción de lo real”. Justamente, para LaCapra, el ser documental y el hacer uso de la puesta en escena, e incluso ficcionar, no resultan contradictorios. En tal sentido, obedece a los principios griersonianos del documental como interpretación creativa de la realidad que veíamos en el capítulo anterior. Sin ir más lejos, Lanzmann propone situaciones de actuación no muy diferentes a la manera en que Flaherty construye *Nanook el Esquimal*. Por ejemplo, en la escena de *Shoah* de la peluquería, en la que un sobreviviente, Abraham Bomba, corta el pelo mientras cuenta su pasado como peluquero en la antesala de las cámaras de gas de los campos de exterminio, es sabido que todo aquello fue una escenificación -ni el hombre trabajaba en el momento del rodaje en esa peluquería, ni los clientes eran clientes “reales”. Por otra parte, y remitiéndonos a las concepciones ya abordadas de Bruzzi (2006), en cuanto a que lo que hace a un film ser documental es la manera en que nos hace verlo -es decir, la “actitud documental”- Lanzmann no pareciera interpelar al espectador generándole duda alguna respecto a la “veracidad” o la representatividad de lo “real”.

LaCapra elige correrse de esta discusión, pues, para hacer otras lecturas más profundas, separando la obra de la interpretación de su autor. Elige focalizar en el recurso del film al *acting out* de un pasado traumático, en una tentativa por elaborarlo desde el presente -y aquí se acerca a la visión del propio Lanzmann. Según LaCapra, "al revivir el pasado tienden a preponderar los esfuerzos por elaborarlo" (LaCapra; 2000:40).

En este sentido, al igual que Felman, LaCapra se refiere al rechazo de Lanzmann al material de archivo, y a su "insistencia en descubrir el pasado en y a través del presente por medio de testimonios". (LaCapra; 2000:41) Así, para LaCapra, "[el objeto de la búsqueda de Lanzmann en Shoah es] la encarnación, un verdadero volver a vivir, o el *acting out* compulsivo del pasado -particularmente su sufrimiento traumático- en el presente." (LaCapra; 2000:41).

Para Lanzmann, el padecimiento reactualizado -en los sujetos que filma, en él mismo como realizador, y también en el espectador- se vuelve esencial en su film. “Necesitaba sufrir al hacer esta película […] Tenía la impresión de que al sufrir yo mismo, cierta compasión se transmitiría en la película, permitiendo tal vez al espectador padecer una especie de sufrimiento”. (Lanzmann, en LaCapra; 2000:54). Así, LaCapra explica: “[Lanzmann] quiere gente que reviva los traumas del pasado frente a las cámaras, gente con la que él pueda identificarse sin problemas de un modo positivo o negativo […] Lanzmann está satisfecho solo cuando es capaz de inducir a la víctima a llegar a estar retraumatizada y a revivir el pasado.” (LaCapra; 2000:54), dando lugar a su vez a que el espectador sienta sufrimiento en tanto “víctima sustituta” (LaCapra; 2000). La película, así, en tanto acto performativo en sí mismo, que plantea la performatividad de la memoria traumática mediante estrategias que buscan la puesta en acto o revival del pasado, pareciera volverse performativa en un tercer nivel: interpelando al espectador, volviéndolo víctima / sufriente / sujeto activo de ese pasado reelaborado. Se trata de una búsqueda, una performatividad en tres niveles: del medio (el film como hecho performativo, siguiendo a Bruzzi), del tipo de puesta en escena elegida como dispositivo (en donde priman la dramatización, la escenificación) y del receptor (en tanto lo interpela emotiva y éticamente como sujeto que debe revivir el sufrimiento de

las víctimas). Quizás estos tres niveles puedan encontrarse, en diversas formas, también en *The act of killing, S21, Between Fences* e *Invasión.*

En esta puesta en acto del pasado y del sufrimiento (o el revivir la generación de ese padecimiento, en los casos de los victimarios) se ve, pues, un parentesco con los mencionados films, en tanto en todas estas obras se propone a los testimoniantes la reactualización del pasado traumático, una puesta en acto corporal de la memoria, sea a modo de teatralización (*Between Fences*), o de "hacer como" si estuvieran viviendo/haciendo el hecho nuevamente, narrándolo con sus cuerpos (*The act of killing; S21; Invasión*). Quizás *Los rubios* y *Ejercicios de memoria* recurren a la perfomatividad con otra finalidad y desde un dispositivo diferente, más lejana a la búsqueda de los otros films por revivir la situación de sufrimiento. Y he ahí su ruptura. En el capítulo cuarto ahondaremos en eso.

Estas propuestas mediante el recurso a la dramatización no parecerían buscar el gesto liberador / acto terapéutico característico de los planteos de Pavlovsky, respecto al sociodrama (Calello, 2012) -para Lanzmann su film si algo no busca *ni debe buscar* ser es sanador y reparador.

Por otra parte, el cuerpo como territorio para la indagación de la memoria sí parece ser un elemento común a todas las obras. Incluso en *Los rubios*, un cuerpo duplicado, con una Albertina Carri que recurre a una actriz para que haga de ella misma, junto a ella; con un título que apela a "lo rubio" de Albertina y su familia, en tanto extranjeros; y que con la escena final la reactualiza, con el equipo de rodaje entero alejándose por el campo, con pelucas rubias. Bourdieu afirma:

> *El cuerpo cree en aquello a lo que juega: llora si imita la tristeza. No representa aquello a lo que juega, no memoriza el pasado, actúa el pasado, anulado así en cuanto tal, lo revive. Lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es (Boudieu; en Galak; 2010:12).*

He ahí, quizás, la potencialidad del recurso de los cuerpos puestos a jugar, a actuar su pasado, en los films que aquí nos convocan: el cuerpo encarnando un *habitus*, un aprendizaje pasado, una memoria, y a su vez un territorio en el cual lo instituido pueda volverse a su vez instituyente - tomando los conceptos de Cornelius Castoriadis (1993). Este autor entiende a lo social-histórico que envuelve a los individuos como una tensión constante entre la estructura, lo que está fijado, instituido, y por otro lado lo estructurante, lo instituyente, lo que induce al cambio. Así, todo sujeto social se maneja, en parte, dentro de un sistema que lo supera, que lo antecede, que lo limita en cierto punto: se trata del "discurso del Otro", del cual resulta imposible salirse. Sin embargo, Castoriadis plantea que no debe pensarse esta situación en sí misma como alienante, sino más bien como una estructura que sirve de escenario, que brinda un código, una forma común de entendimiento a un colectivo social. La autonomía, desde este punto de vista, no entra en contradicción con la persistencia hasta cierto punto del discurso del Otro: ella implica la libertad de manejarse dentro de la limitación, la capacidad de instituir nuevas formas, sobre la base de lo que está instituido, la posibilidad de crear algo distinto, promover una transformación (Castoriadis, 1993) Esa dialéctica instituido/instituyente puede pensarse como el motor que opera en los films del *corpus*, los cuales se vuelven, una vez más, performativos, apelando a la "creación" de los sujetos en escena. A su vez, esta dialéctica instituido / instituyente nos permite acercarnos a pensar la memoria como proceso de construcción desde el presente, en una tensión entre pasado / instituido / estructura y presente / acontecimiento / transformación.

Ninguno de estos seis films contemporáneos es *sobre* un acontecimiento pasado -y en ese sentido, se asemejan a la propuesta de Lanzmann, pues todos ellos de diversas maneras reactualizan el acontecimiento en el presente. Al mismo tiempo, y a diferencia de *Shoah*, como iremos viendo en los siguientes capítulos, parecieran sí ser estos seis films "instituyentes", en tanto buscan desde la puesta en acto de la memoria, de lo instituido, de lo cristalizado, generar transformaciones, resignificaciones o reelaboraciones del pasado -no así *Shoah*, pues apela al testimonio como medio para reactualizar

el dolor, mantener abiertas las heridas, pero no como instituyente de nuevos sentidos.

Continuando con obra de Lanzmann, *Shoah* busca ser acontecimiento original -o “ficción de lo real”, en sus propios términos- y lo hace trabajando con "huellas de huellas", rechazando la utilización de imágenes de archivo, centrándose en testimonios, en el *acting out* de los testigos, en una cámara que recorre los mismos caminos y espacios que llevaron a los campos, pero desde el presente. Como si quisiera volver a marcar, una y otra y otra vez, esos trazos de memoria, haciendo surcos sobre las huellas, sobre los recorridos, las prácticas, sobre las heridas, sobre ese horror que no se puede mostrar, y que solo mediante un trazo sin fin y activo de memoria se puede (y se debe) abordar. La película, así, escapa cualquier intento de cierre, y la longitud de la misma pareciera remitir a ello, como si quisiera ser un ejercicio sin fin.

LaCapra cita a Lanzmann: "... la película no es un producto del Holocausto, no es un film histórico**:** es una especie de evento originario dado que lo hice en el presente**.** Me vi obligado a construirlo con huellas de huellas." (LaCapra; 2000:44). Esta construcción desde el presente es inherente, en verdad- con mayor o menor consciencia de ello- a todo trabajo de memoria, y es común a la manera de haber encarado los trabajos de memoria en los films del *corpus* que aquí nos convoca. Para Lanzmann se trata un *deber moral y artístico* operar de dicha forma cuando del Holocausto se trata, para evitar volverlo un pasado inerte, normalizado (LaCapra, 2000)- y así dar lugar a mantener sus cicatrices abiertas, diríamos. Su película, de esta manera, como investigación en el presente sobre el pasado traumático, debe ser “cualquier cosa menos consoladora.” (Lanzmann: en LaCapra, 2000:45). No es la intención, pues, dar consuelo -como quizás sí se pueda pensar al psicodrama, al sociodrama o al teatro del oprimido, cuando proponen la teatralización de situaciones opresivas. Probablemente ninguno de los films del *corpus* tenga como finalidad la cicatrización de las heridas, haciendo de la memoria un ejercicio presente, dinámico y abierto. “Cierta y afirmativamente, estas escenas [de *Shoah*, de Lanzmann] resisten el cierre y atestiguan un pasado que no desaparecerá ni debería desaparecer, un pasado que debe permanecer como una herida abierta en el presente…” (LaCapra; 2000:51).

Como explica LaCapra, retomando ideas de Felman**,** *Shoah* es más bien una película sobre los cómo y no sobre los porqués: no se propone en absoluto comprender el Holocausto -incomprensible, innombrable-, sino salir a su encuentro, ser testigos en tanto espectadores de un segundo Holocausto -o de lo que podríamos entender como reactualización emergente del proceso performativo del film.

Por su parte, Didi-Huberman (2004), al reseñar cómo se pensaron las maneras en que el cine se abocó a la representación del Holocausto, señala cómo primaron formas polarizadas, en las que se perciben dos maneras diferenciadas de abordar el vínculo entre imagen e historia, que traen implicados dos tipos de montaje, dos estéticas y también dos éticas diferentes. Se ha planteado generalmente como una polaridad entre Lanzmann con su film *Shoah* y Godard con su *Histoire(s) du cinema.* Lanzmann, con una obra que parece transmitir cierto "elogio a la lentitud", basada exclusivamente en testimonios e imágenes de los espacios en el presente, rechazando el uso de imágenes de archivo, siendo que "…ninguna imagen es capaz de ´decir´ esta historia, y por eso es por lo que filma, incansablemente, la palabra de los testigos." (Didi Huberman; 2004:186-187). Godard, por su parte, con un "elogio a la velocidad" y un montaje que compone múltiples y diversas imágenes, "barrocas", dice Didi Huberman, mezclando archivo histórico con imágenes del cine de Hollywood. Así, se estaría entre una propuesta de una imagen unívoca en Lanzmann, "una Tabla de la Ley cinematográfica que condena todas las demás…" (Didi-Huberman; 2004:188) y un derroche godardiano de imágenes compuestas.

Didi-Huberman discute, así, con la imagen unívoca propuesta por Lanzmann, *una imagen total*, una Tabla de la Ley que ha hecho que el director, al mismo tiempo que plantea su obra no como documental *sobre*, sino como un acontecimiento original en sí mismo, pareciera en simultáneo establecer claras pautas respecto a los modos "adecuados" de abordar el pasado y de construir memoria desde el cine. Diversificándose y distanciándose de ese modo "correcto" del trabajo de memoria es que iremos entendiendo los films del *corpus*. Siendo para Lanzmann central en su planteo tres ejes: el papel del

testimonio (asociado al rechazo del material de archivo), el deber del sufrimiento (mediante la reactualización del mismo en el testigo y su extrapolación en el espectador), y la no clausura de sentido (evitando un pasado reificado), observaremos cómo operan (o no) esos tres ejes a la hora de ir recorriendo los films que aquí nos convocan.

Joel Candau, trayendo a colación a Bachelard, se refiere a la "alteridad intrínseca del recuerdo" respecto al acontecimiento pasado (2002) -que podría remitirnos a la "alteridad" del cine documental respecto al mundo histórico, como construcción y mapa: "…si parece incorrecto definir el recuerdo como "algo menor" en relación con el acontecimiento pasado […] existen muchas razones para admitir que es "otra cosa", es decir, que existe una diferencia de naturaleza." (Candau; 2002:30). Entre el acontecimiento y el recuerdo habría, pues, una *alteridad intrínseca*, y es quizás en este sentido que se puede comprender a Lanzmann, con su autodefinición de *Shoah* como una "ficción de lo real", o como algo que no *refleja* el pasado en tanto tal. Siguiendo a Bachelard, Candau se refiere al proyecto personal o colectivo que está detrás del acto de recordar, siendo por ende fundamental, agregaríamos, comprender los trabajos de memoria -y en este caso, las obras del *corpus* - en los contextos en los cuales fueron gestados, y los intereses, disputas, verdades en juego en el momento en que se realizaron, pues "…no recordamos por simple repetición, sino que [componemos] el pasado en función de lo que está en juego en el presente." (Candau; 2002: 32). Nuevamente, aquí, el carácter intrínsecamente performativo del recuerdo, o del acto de hacer memoria. Intrínseca alteridad e intrínseca performatividad. En el recuerdo, al estar situado en el presente, y *ser* un acto presente, continúa Candau, está incorporado necesariamente en él el futuro del pasado, haciendo aún más clara la alteridad del recuerdo respecto al acontecimiento.

> *…nuestra memoria agrega al recuerdo el futuro de ese recuerdo. Por esta razón precisa, el tiempo del recuerdo no es el pasado, sino el futuro-ya-pasado-del-pasado. Por consiguiente, el tiempo del recuerdo es inevitablemente diferente del tiempo vivido. […] Por lo tanto, el recuerdo es algo diferente del acontecimiento pasado:*

> *es una imagen (imago mundi) pero que actúa sobre el acontecimiento (anima mundi) sin integrar la duración y agregando el futuro del pasado. Esta hipótesis de la alteridad del recuerdo se integra perfectamente a la teoría que sostiene que para el hombre no existe una realidad independiente de su intencionalidad. Al respecto, Cassirer habla de "pregnancia simbólica", es decir, de la incapacidad del hombre para tener la intuición objetiva de una cosa que siempre está integrada en un sentido. Por esto, "para la conciencia humana, nada está simplemente presentado, sino que todo está representado. (Candau; 2002:33)*

Es desde esta conciencia y reconocimiento de la memoria en tanto alteridad intrínseca respecto al acontecimiento, y del carácter también intrínseco del carácter representacional del recuerdo que iremos abordando a continuación los seis documentales que decidimos reunir aquí.

## ***<u>Capítulo 2:</u> Invasión y Between Fences: recreando y dramatizando el pasado. La memoria contada desde los cuerpos.***

### <u>2.1. Liminalidad, proceso ritual y performatividad</u>

Ileana Diéguez, en su obra *Escenarios Liminales* (2014), se propone indagar en la *teatralidad contemporánea,* en tanto práctica política, simbólica, y *liminal* -tomando este último concepto del antropólogo Víctor Turner, junto a sus nociones complementarias de *drama social* y *performatividad*.

Como Turner explica, “Los atributos de la liminalidad o de las *personae* liminales […] son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas…” (Turner; 1988: 102). En este sentido, y buscando indagar en aquellos fenómenos que no son pasibles de ser concebidos bajo claras clasificaciones, Diéguez investiga la teatralidad que se pone en juego en experiencias marcadas por la hibridación -tanto de los campos artísticos entre sí, como entre ellos y prácticas políticas y culturales, que van mucho más allá del “arte” en sentido estricto, trascendiendo por ende las rígidas fronteras del teatro en sí mismo. Su búsqueda pasa en parte por “…reflexionar sobre los efectos de «la interferencia de la frontera entre espacio estético y real» planteada por Helga Finter” (Diéguez; 2014:23).

Y luego continúa:

> *Me interesa estudiar la condición liminal que habita en una parte de estas teatralidades actuales, en las cuales se cruzan no sólo otras*

> *formas artísticas, sino también diferentes arquitectónicas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos vitales, circunstancias sociales. […] Me planteo la teatralidad como una estrategia discursiva presente en prácticas culturales -más allá del arte- pero también en diversas prácticas artísticas- más allá del teatro. (Diéguez; 2014:23-24)*

Ahora bien, ¿qué entiende Diéguez por "liminal", y cuál es la herencia conceptual de Turner, y en qué sentido se nos vuelve una herramienta útil aquí?

> *Si en la etapa de sus estudios sobre antropología ritual [entre los ndembu, de África] Turner consideró la liminalidad "como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social" (Turner; 1988:171), es decir, como un estado resguardado y extracotidiano, en este estudio me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. (Diéguez; 2014:66; la cursiva es propia).*

Lo liminal, así, es retomado por Diéguez, en parte por ayudar a pensar la ruptura de categorías o límites disciplinares -o hibridaciones entre lo teatral y otras formas de lo artístico, entre el arte y la política, entre el fenómeno representacional y el entorno social, y por qué no también hablar de hibridación entre la realidad y la ficción (Bernini, 2012)- proponiendo un ejercicio que encontramos interesante trasponer a nuestra reflexión sobre el cine que estamos trayendo.

Aquí, en la representación de la memoria que se construye en el *corpus* fílmico propuesto, las fronteras disciplinares y los bordes documental / ficción también se difuminan, y la teatralidad se vuelve un recurso narrativo, un dispositivo, una estrategia política y simbólica de abordaje del pasado y de

reelaboración de una memoria colectiva. La performatividad en tanto recurso narrativo al interior de las obras de nuestro *corpus*, volviéndose cuerpo en algunas, y metáfora en otras, se superpone a la performatividad inherente a la obra cinematográfica como tal (retomando las ideas de Bruzzi), en tanto discurso, en tanto hecho que crea realidad. Indagar en la liminalidad de estas estrategias performativas, pues, se vuelve parte de este camino, que nos aúna en cierta manera con las inquietudes de Ileana Diéguez en su pregunta por la teatralidad contemporánea.

Un segundo pilar en la concepción turneriana sobre la liminalidad está vinculada con la disolución de roles, posiciones sociales, diferencias de status entre los sujetos sociales, donde el poder se distribuye colectivamente, y suele estar en manos de los "débiles", generando una situación de *communitas* - temporaria, transicional, opuesta a la estructura, pero en dependencia con ella (Turner; 1988). Turner afirma, al respecto: "…la *communitas* pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre." (Turner; 1988:119). La *communitas* y la liminalidad pueden encontrarse en un sinnúmero de diferentes tipos de fenómenos sociales, y según Turner "todos tienen esta característica común: son personas o principios que 1) caen en los intersticios de las estructuras sociales, 2) se encuentran en sus márgenes, 3) ocupan sus últimos peldaños." (Turner; 1988:131).

De esta manera, la liminalidad remite a aquello que está en los intersticios de la estructura, en sus márgenes (Turner 1988; Diéguez 2014), y que se encuentra en vínculo dialógico y dinámico con ella, pues no puede haber una sin la otra. En la liminalidad se generan los espacios de creación/creatividad/libertad que discuten con (y retroalimentan, en simultáneo) las estructuras sociales.

> *La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos,*

> *rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión. Cada una de estas obras tiene un carácter multívoco, con múltiples significados y es capaz de afectar a la gente a muchos niveles psicobiológicos simultáneamente. (Turner; 1988:134).*

Desde este lugar, por qué no pensar las propuestas fílmicas que aquí traemos como obras que, desde espacios liminales, incitan a la acción y a la reinterpretación del pasado. Quizás haya que buscar por aquí alguno de los motivos[2] de la reiteración y la potencia de este tipo de propuestas que apelan a lo performativo, a la reactualización y dramatización de la memoria. O mejor dicho, a la puesta en acto de memorias plurales que no forman parte de una historia oficial, de las formas hegemónicas de contar el pasado. Desde sujetos que en los márgenes son incitados a recordar mediante sus cuerpos, quizás pueden emerger nuevas formas de reflexión, acción, nuevas y multívocas memorias. Y de esta manera, tal vez los ejercicios performativos puedan ser pensados como los rituales que Turner observaba entre los ndembu: mediante la escenificación de los dramas sociales la estructura y la antiestructura necesariamente dialogan, dando lugar a un proceso de gestación de nuevas estructuras -o maneras de pensar el pasado, diríamos para nuestro *corpus*. Tal como Diéguez plantea para su análisis, citando a Turner:

> *El arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios (Turner; 1988:58); de allí que la liminalidad fuera observada como "caos fecundo", "almacén de posibilidades", como "proceso de gestación" y "esfuerzo por nueva formas y estructuras" (Turner;*

*2002:99). Esta mirada interesa para reflexionar algunos rituales públicos como hechos conviviales en los que se condensa a través de la reunión del acto real y a la vez simbólico, una "teatralidad" liminal. (Diéguez; 2014:44-45)*

Así lo expresa el mismo Turner, al plantear que define "drama social" como "…units of harmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations." (Turner; 1987:4). Luego continúa, *"… [by "ritual"] I mean the performance of a complex sequence of symbolic acts. Ritual for me […] is a transformative performance revealing major classifications, categories and contradictions of cultural processes*." (Turner; 1987:5). Este carácter en cierto sentido transformador de los rituales en tanto performativización de los conflictos sociales -dramas sociales-, mediante la concatenación de actos simbólicos, es lo que podríamos pensar en los films documentales que aquí estudiamos quizás como posible motivación de los realizadores, a la hora de elegir este tipo de estrategias de abordaje del pasado. A su vez, este tipo de estrategia pareciera también explicitar y reforzar el carácter de "otredad" (o de construcción social) de la representación respecto al acontecimiento, o de la memoria en relación a la historia. O quizás podríamos pensar estas propuestas cinematográficas que toman a lo performativo como eje estructurante en tanto parte de un proceso político en el cual la "verdad histórica" se vuelve una arena de disputa simbólica, como así también las representaciones y prácticas sociales que estructuran en el presente a las sociedades. Rodrigo Díaz Cruz (1997), en su recorrido por los pilares conceptuales de Victor Turner, afirmaba:

*Si la nota significativa de los dramas sociales es que son útiles para describir situaciones en crisis, conflictivas o no armónicas, entonces debemos concebirlos, ante todo, como procesos políticos: suponen la competencia por fines escasos -bien sea el poder, la dignidad, el prestigio, el honor, la pureza- a través de medios culturales particulares […] y sus desenlaces no son, no pueden ser,*

> *concluyentes, como no lo son las oposiciones entre los grupos y entre los individuos. (Díaz Cruz; 1997:8)*

En este sentido, podríamos pensar el *corpus* que aquí proponemos desde esta perspectiva, en donde los "fines escasos" podrían ser la verdad, la memoria, la versión hegemónica de la historia, por ejemplo, mientras que los medios culturales particulares serían los films en sí mismos.

## ***2.2. Between Fences* (Avi Mograbi) e *Invasión* (Abner Benaim).**

### 2.2.1. La teatralidad y la recreación como distanciamiento y reflexividad

Pues bien, Tanto Avi Mograbi, en *Between Fences*, como Abner Benaim, en *Invasión*, eligen contar la memoria y los conflictos que atraviesan o atravesaron las sociedades en cuestión a través de acciones performativas, del recurso a la teatralidad, proponiendo reconstruir o volver a vivir aquello ocurrido desde la corporalidad de los sujetos. En el primer caso, apelando a juegos teatrales que parecieran tomar mucho del teatro del oprimido -o quizás de lo que Pavlovsky propone como psico y sociodrama (1979), cuestión que retomaremos luego- Avi Mograbi, propone a los protagonistas de su documental contar desde sus cuerpos en acción las experiencias que han atravesado y atraviesan en su condición de solicitantes de asilo en Israel, con el confinamiento al que son condenados allí, por su status legal indeterminado que en cierto sentido los deja en un lugar liminal -de marginalidad y ausencia de estado de derecho. En Mograbi, así, en un territorio marcado por unas fronteras políticas rigidizadas, y por sujetos que buscan luchar contra el racismo de una sociedad que no les reconoce sus derechos humanos básicos, la dramatización se vuelve la herramienta para que la película -en tanto hecho político en sí mismo- pueda sumergirse y problematizar las fronteras: tanto entre campos artísticos, entre ficción-realidad, entre el film y el entorno social, como así también entre oprimidos-opresores, entre clases, entre personas de un lado y otro de las fronteras geopolíticas.

Lo liminal, además del estado sin status de los sujetos del documental, de esa paradójica condición en la que el Estado de Israel condena a los migrantes, pareciera estar en el espacio físico en que Abi Mograbi elige para filmar y para poner en acción los ejercicios performativos: un edificio abandonado que en el pasado perteneció al ejército, pero que al estar en esa situación de abandono se escapa de los sistemas de control estatal, de las clasificaciones de los espacios permitidos y no permitidos para los migrantes. A ellos, solamente les está permitido deambular por el desierto vacío o estar confinados al centro de encierro. Y este espacio de filmación/experimentación teatral emerge como alternativa y como ritual, escapando a las clasificaciones y a la visión de los puestos de control, como lugar liminal y contrahegemónico de resistencia.

Uno de los tipos de liminalidad que observa Turner, se encuentra en los *rituales de inversión de status* (Turner; 1988: 171), mediante los cuales "…los inferiores imitan la categoría y atribuciones propias de los superiores…" (Turner; 1988: 171). Esto mismo pareciera ocurrir en algunas escenas de *Between Fences*, en donde se juega por momentos a la inversión de roles, imitando los solicitantes de asilo a los dictadores de sus países de origen, y también a los militares israelíes de la frontera. Así, mediante la dramatización de lo sufrido en sus tierras, en el cruce de las fronteras, en la cotidianeidad en el centro de encierro, se podría pensar en una escenificación simbólica del conflicto social como acto ritual, en un tipo de performatividad transformadora, que revela el sistema de clasificaciones, categorías y contradicciones que subyacen a los procesos sociales, y que al mismo tiempo da espacio a un "caos fecundo" para la resignificación de las estructuras y del pasado/presente, en un esfuerzo por la emergencia de nuevas formas y estructuras de reflexividad para la acción.

De esta manera, en relación a la reflexividad justamente, Turner afirma respecto a los dramas sociales y a su teatralización mediante actos rituales -y retomando las ideas de Erving Goffman sobre el paradigma teatral de pensar a la vida social como un escenario en donde todos desempeñan roles particulares- : "…*if daily living is a kind of theatre, social drama is a kind of*

*metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process*." (Turner; 1987:6). Este carácter meta-teatral del drama social o del proceso ritual es pasible de ser observado en los dispositivos performativos de nuestro *corpus* fílmico, y lo que pareciera conectarlos a ellos con aquél podría ser la reflexividad que introducen sobre los procesos sociales (tanto del cotidiano como del pasado y de las formas de pensar la historia y de abordar la memoria). En este sentido, se podría poner en relación a la metateatralidad con la categoría de Bill Nichols de "documental reflexivo". Nichols sostiene que la modalidad reflexiva "…aborda la cuestión de *cómo* hablamos del mundo histórico" (Nichols; 1997:93), llevando a la conciencia del espectador el proceso de construcción de la representación que observa -respecto a las estrategias formales como políticas-, y dando así lugar a la duda epistemológica (Nichols, 1997). Este carácter *metadiscursivo* se ve, por ejemplo, en la forma en la que en *Between Fences* el director elige mostrar el proceso de realización del film, su propia presencia y la de los otros técnicos. Es por medio de la performatividad y de la reflexividad implicada en ella, diría también Turner, que el ser humano puede tomar distancia, revelarse a sí mismo, asignar significados a las situaciones y problematizarlas, tomando conciencia de los conflictos, y quizás éste sea probablemente el motor de las estrategias cinematográficas que aquí nos convocan. En palabras de Turner:

> *[man] is a performing animal, Homo Performance, […] in the sense that man is a self-performing animal and his performances are, in a way, reflexive; in performing he reveals himself to himself. This can be in two ways: the actor may come to know himself better through acting or enactment, or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings…* (Turner; 1987:13)

Y luego continúa:

> *The meaning of any given factor in a process cannot be assessed until the whole process is past. […] Meaning is retrospective and discovered by the selection action of reflexive attention. […] At every moment, and especially in the redressed of crises, the meaning of the past is assessed by reference to the present and, of the present by reference to the past…* (Turner; 1987:34-35)

Así, según Turner, mediante la performatividad el ser humano puede tomar conciencia de su mismidad, generando un proceso reflexivo, de comprensión y reelaboración del pasado. Al mismo tiempo, en las fases liminales del ritual -o, trasponiéndolo, en las performances que aquí nos atañen, es decir, en las dramatizaciones y recreaciones del *corpus* fílmico- es cuando "… [la liminalidad] puede contemplarse potencialmente como un período de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la cultura en que se produce" (Turner; 1988:171). En otras palabras, promover una problematización de las situaciones conflictivas actuales y pasadas. En *Between Fences* pareciera ser clara esta búsqueda por dar lugar, mediante la performatividad de las acciones propuestas como recurso al interior del documental, a una problematización de los axiomas (racistas, segregacionistas, xenófobos) de la sociedad israelí, en perjuicio de los migrantes solicitantes de asilo.

En *Invasión*, por su parte, se muestra la construcción de una película al interior de la película, recurso típicamente reflexivo, y reiterado en otros films del *corpus*, como *The act of killing* y *Los rubios*. Sin embargo, en esta última la reflexividad pareciera alcanzar un nivel de mayor complejidad, como veremos en el Capítulo 4, al conjugarse la reflexividad formal del proceso mismo de construcción del propio film -y no de un segundo film dentro del film principal- junto con la reflexividad política de poner en cuestión todo un orden "esperable" de las formas "correctas" en que se "debería" abordar la memoria de la dictadura militar. Recordemos lo que Bill Nichols comprende por "reflexividad política": "Lo que constituye la prueba de fuego para la reflexividad política es la

forma específica de la representación, la medida en que no refuerza categorías de conciencia, estructuras de sentimiento, formas de visión ya existentes; el grado en que rechaza una sensación narrativa de clausura y totalidad." (Nichols; 1997:106)

Por su parte, Abner Benaim elige contar la historia de la invasión de Estados Unidos a la capital de Panamá sumándole a la multiplicidad de relatos orales la reconstrucción performativa de los hechos, con sujetos (no actores, habitantes de la ciudad devenidos en protagonistas de las escenas reconstruidas) que décadas atrás habían sido los mismos protagonistas de los acontecimientos, siguiendo estrategias reflexivas en cuanto a lo formal, al elegir mostrar el proceso de construcción de la película en sí misma - o más bien, de una película dentro de la película. Así, la apelación a recursos del orden de lo performativo para narrar la memoria vuelve a tomar lugar también en este film. Aquí tampoco se recurre a material de archivo: la memoria se vuelve foco de reelaboraciones desde el testimonio y mediante la dramatización/recreación de actores diversos que construyen colectiva y horizontalmente sus recuerdos del pasado, en un film dentro del film. Sin embargo, si en *Shoah* el rechazo al material de archivo era constitutivo de la propuesta y del "deber ser" subyacente a la misma, y vinculado a la utilización de los testimonios en pos de un *revival* del dolor, de mantener abiertas las heridas del pasado, en *Invasión* el no recurrir al material de archivo adquiere otra intención. Aquí, lo performativo se vuelve instancia facilitadora de un distanciamiento y reflexividad, de una reinterpretación del pasado, mediante la puesta en escena del pasado como acto ritual.

Así, la liminalidad, volviendo a apelar a las conceptualizaciones de Victor Turner, se puede observar en las estrategias reflexivas y performativas de este film, que buscan problematizar en cierto sentido el orden social -o las formas hegemónicas de pensar la historia. La reconstrucción podría funcionar, aquí también, como un acto simbólico que mediante la ruptura temporaria del flujo ordinario de la vida social permite introducir la pregunta por las formas de abordar el pasado desde el presente. Tal como afirma Alves da Silva (2005) retomando a Turner, "…*os dramas sociais configuram momentos*

*extraordinários instituídos pela própria sociedade e que possibilitam aos atores sociais distanciarem-se da mesma e, de maneira reflexiva, lançarem um olhar mais crítico para realidade socia, bem como tomarem consciencia dos conflitos, das contradições estruturais, dos problemas não resolvidos e suprimidos na realidade social*." (Alves da Silva; 2005:41). Quizás se pueda comprender en esta clave los recursos del campo de la performance y la teatralidad en los films en cuestión, como acciones simbólicas que buscan promover un trabajo y un diálogo que problematice las contradicciones estructurales.

Siguiendo esta línea, se puede pensar que estos films no están guiados por una búsqueda, a diferencia de Lanzmann en *Shoah*, por mantener abierta la herida, sino más bien por realizar un trabajo de memoria que dé lugar a la desnaturalización del presente: que esa herida sea campo para la transformación -y de ahí el carácter potencialmente transformador de lo performativo del acto ritual, de los cuerpos en acción, representando el acontecimiento, poniendo en diálogo estructura-antiestructura -en términos turnerianos.

Desde una mirada cercana, vale la pena traer el análisis que Melano Couch (1983) realiza de la obra de Paul Ricoeur, para quien el símbolo posee en sí mismo una cierta capacidad de producir nuevos significados, una capacidad creadora, generadora, o, por decirlo de otra manera, una "capacidad de acción" -capacidad que puede ser, a su vez, apropiada por los sujetos sociales. Así, vemos cómo se podría llegar a pensar en espacios de creación, de cambio por dentro de los sistemas simbólicos -o lo que Diéguez llamaba "caos fecundo" o "almacén de posibilidades", al que daría lugar la liminalidad, traída conceptualmente, a su vez, de Víctor Turner (Diéguez; 2014).

## 2.3. *Transformation*, teatro épico, sociodrama.

### 2.3.1. Conceptualizando la reactualización de la memoria como reflexividad y performatividad transformadora

Esta indagación por la capacidad creadora del símbolo en Ricoeur, o por el cambio de la estructura, por la dialéctica entre continuidad y alteración, es central en los desarrollos teóricos de Marshall Sahlins (1997), y nos ayuda a abordar la pregunta por los recursos utilizados en las obras de nuestro *corpus* fílmico en los cuales se insta a repetir desde ejercicios de dramatización (como en *Between Fences*) o recreación (como en *Invasión*), como si fueran actos ritualizados del pasado, las situaciones traumáticas que constituyen la memoria de los sujetos sociales del presente. Marshall Sahlins plantea que toda repetición (en este caso, aplicable al hecho recordado) conlleva necesariamente una transformación -y de ahí, agregaríamos, la potencialidad desnaturalizadora de las situaciones pasadas o presentes de conflicto, y la reelaboración de la memoria como hecho político de disputa de la "verdad" histórica.

Ahora bien, para profundizar en esta dialéctica entre continuidad y alteración, y sus aportes para el abordaje de nuestros films, focalicemos ahora en la manera de conceptualizar la cultura y el lenguaje llevada adelante por Sahlins. La cultura, desde su mirada, se trata de un orden significativo, en el cual los significados están en constante alteración. A su vez, desde su perspectiva toda clasificación, toda referencia al mundo, todo lenguaje, más que categorizar realidades, lo que hace es crearlas. Todo enfoque, así, genera su propia "realidad", ignorando ciertas distinciones, y ponderando otras, volviéndolas de este modo significativas. "El lenguaje [...] es un intermediario en la formación de los objetos." (Sahlins; 1997:137). Esto se traduce en una inevitable desproporción entre el lenguaje y el mundo, entre las palabras (signos) y las cosas. Y por qué no decir, transponiéndolo a nuestro tema central, entre memoria e historia, y entre film documental y "realidad". Para recordar lo que decíamos en la Introducción, este carácter creador del lenguaje pareciera remitirnos a las nociones acerca de la performatividad del lenguaje

de Paul Austin, mediante su teoría de los actos de habla -citada justamente por Stella Bruzzi, para quien los documentales *perform the actions they name* (Bruzzi; 2006:187). Es decir, son mediaciones creativas (e incluso se refiere a ellos como “negociaciones”) entre el evento y su representación. Aquí todo los conceptos parecieran ir conjugándose de manera afín: las maneras de abordar la performatividad de Austin, Turner y Bruzzi, la dialéctica entre reproducción y cambio en Sahlins, la capacidad de acción del símbolo, en Ricoeur, complejizando la comprensión de los films del *corpus* en tanto acciones performativas, actos simbólicos y políticos de la(s) memoria(s) de los acontecimientos, y cuya creación se entiende inmersa en un campo de disputas por la “verdad” histórica del pasado, atravesado de discusiones, de construcciones hegemónicas y de resistencias.

Alejándonos, una vez más, de las visiones bazinianas, la representación documental respecto a la realidad pareciera, así, compartir algo del tipo de vínculo que la memoria tiene en relación a la historia, el símbolo a la cosa, y lenguaje al mundo -mediaciones dinámicas, construcciones sociales, creadoras, performativas; ni transparentes ni miméticas ni objetivas.

Quedémonos un momento más en la propuesta de Marshall Sahlins (1997), viendo de qué manera puede seguir brindando herramientas a la hora de indagar o comprender la potencialidad de los recursos compartidos por los films del *corpus*, y puntualmente por los dos que en este capítulo nos tienen ocupados, de Abner Benaim y de Avi Mograbi. Desde Sahlins, el hecho de que los signos sean de carácter arbitrario -en tanto el signo guarda una intrínseca alteridad ontológica respecto a la cosa en sí- da lugar a que siempre corran riesgos y puedan ser alterados, produciéndose así una “revalorización funcional” de estos signos (Sahlins; 1997:139).

El riesgo de que ocurran innovaciones surge en la acción, en la praxis, en la implementación de las categorías establecidas. Dicho riesgo presenta dos modalidades diferentes: por un lado, está el “riesgo objetivo”, y por otro, el “riesgo subjetivo”. El primero de ellos se refiere a la posibilidad de que el signo,

al ser enfrentado y utilizado en el mundo real, sufra un pase al primer plano de uno de los múltiples significados que poseía en potencia, pero que se encontraba en estado de “latencia”. Por otro lado, los riesgos subjetivos están estrechamente ligados a la agentividad e intencionalidad humanas: podría generarse una revalorización de los signos como consecuencia de la instrumentación interesada y potencialmente inventiva de los sujetos sociales (Sahlins;1997:139-141). De esta manera, resulta inevitable que, en la diacronía, a lo largo de la historia, los signos vayan adquiriendo nuevas connotaciones. Así, Sahlins consigue dar cuenta de la síntesis entre la continuidad y el cambio, entre la reproducción y la modificación. En tanto que se instrumenta, el signo por un lado se reproduce y por otro se enfrenta a los riesgos de ser transformado.

Es precisamente considerando este “doble riesgo” que podrían pensarse, quizás, las propuestas de *Between Fences* e *Invasión*: al promover la representación del pasado -no exclusivamente como testimonio verbal, sino como repetición intencional de los hechos traumáticos mediante la dramatización o la recreación- instando a los sujetos a repetir desde sus cuerpos lo que han experimentado, se podría dar lugar a la emergencia de nuevos significados de ese pasado, generando una nueva toma de conciencia / problematización / desnaturalización que permita, quizás, en su representación, la creación de nuevas(s) memoria(s), resignificando el pasado y el mismo presente, y de ahí la potencialidad de transformación. Así, la representación del pasado mediante estrategias performativas, y la corporalidad implicada en ellas, podría pensarse como una vía de acceso a la emergencia de nuevas significaciones latentes sobre el pasado, que darían la posibilidad de un reposicionamiento de los sujetos en el presente.

En el abordaje de nuestros films, al pensar en lo performativo como una reactualización del pasado que daría lugar a una emergencia en la praxis de nuevas significaciones de la historia y del presente -o, en otras palabras, que promovería la reelaboración de la memoria sobre ciertas problemáticas sociales centrales para los sujetos de los documentales- nos acercamos al antropólogo Schechner quien, en diálogo fecundo y en algunos puntos crítico

con Turner, indaga en las *repercusiones significativas* en la sociedad de las performances, poniendo en cuestión la dicotomía entre "ritual" y "teatro" (en Silva; 2005:49). Schechner, según reseña Silva (2005) sostiene que no existe distinción de naturaleza entre ambos, siendo más bien de grado, pues ambos son *performances*, y la performance en sí misma se trata de "…*um movimiento continuum que vai do rito ao teatro e viceversa*." (Alves da Silva; 2005:49). Según explica Alves da Silva, presentando los aportes de Schechner, los ritos están asociados a la noción de "eficacia" y el teatro, al concepto de "entretenimiento". Mientras los primeros tendrían un efecto de índole resolutivo (generar cambios, redefinir roles sociales, solucionar conflictos, es decir, promover repercusiones significativas en la sociedad), las perfomances vinculadas al entretenimiento, como el teatro, no tendrían ningún efecto transformador, de alteración de ningún tipo de realidad social. (Alves da Silva: 2005:49). Sin embargo, Schechner rompe la polarización de las categorías, al sostener que *"…nenhuma performance é puramente 'entretenimiento' ou absolutamente 'eficácia'*" (en Alves da Silva; 2005:49-50).

Para pensar toda performance, más allá del *continuum* que va del rito al teatro, de la eficacia al entretenimiento, Schechner recurrre a dos nociones adicionales que la componen. Por un lado, *transportation* -la dislocación física o simbólica hacia otro espacio, con la sensación de un mundo recreado temporariamente. Por otro, el concepto de *transformation* se refiere a eventos performáticos que *"…instituem um novo papel e/ou condição de status para o performer na sociedade, bem como propiciam ao ator social, na qualidade de performer ou de espectador, desenvolver uma 'consciência crítica' de si mesmo e do 'mundo lá fora' ou da realidade social em que está inserido*." (Alves da Silva; 2005:50). Esta "*transformation*" que procura desarrollar una conciencia crítica de la realidad social, nos remite tanto al carácter transformador que Turner encontraba en la representación del drama social, como a la reflexividad política de Nichols, y a las nociones de revalorización funcional en Sahlins. Tras todos ellos pareciera confluir una praxis conducente a un diálogo concientizador, un llamado a la reflexión, un gesto político.

En la misma línea, Alves da Silva (2005) continúa su abordaje de Schechner en torno a la noción de *performance*, y sus movimientos de *transportation* y *transformation* implicadas en ella, trayendo al teatro épico de Brecht como ejemplo, al sostener que dicha propuesta busca generar un efecto de ruptura, o distanciamiento, dando lugar a un "*diálogo conscientizador, à reflexão*" (Alves da Silva; 2005:52). Dice Walter Benjamin al respecto, citado por Silva: "*A interrupção da ação -por causa da qual Brecht chamou o seu teatro de épico- atua constantemente contra a ilusão do público. Tal ilusão é completamente inútil para um teatro que pretenda trabalhar os elementos do real no sentido de um experimento*." (Silva; 2005:52). Esta interrupción de la acción, típica del teatro brechtiano, y cuyo sentido se orienta hacia la ruptura de la ilusión del público y la consecuente concientización respecto a la problemática que se representa, la vemos también en varios de los films de nuestro *corpus*, estando emparentada con la modalidad documental que Bill Nichols categorizaba como reflexiva (1997) -ya traída a colación páginas atrás.

Tanto en *Invasión*, como en *Between Fences*, como así también en *Los rubios*, en *The act of killing* y en *Ejercicios de Memoria* -y también en *Shoah*, por supuesto-, no se plantea una invisibilización del carácter mediado del film documental, sino más bien todo lo contrario: los recursos performativos y reflexivos, la auto puesta en escena de los directores, la explicitación del proceso de realización de los films conducen a ubicar al público y a los mismos sujetos del film en un lugar contrario al de la ilusión referencial de la que hablaba Renov (2010) trayendo el concepto de Barthes.

Respecto a las obras de Brecht, Silva continúa: *"… a proposta […] é didática e política, uma vez que é voltada para o esforço da conscientização dos atores sociais no palco e na plateia - quanto aos problemas nao resolvidos, as contradições e as tensões da sociedade. O que equivale dizer que se trata de um teatro político, voltado para uma ação desalienante e transformadora da realidade social*." (Alves da Silva; 2005:52). Esta misma intención política, transformadora y desalienante, se puede hallar en las películas del *corpus*, de modo que pueden pensarse bajo el concepto de "espejo mágico" de Turner, retomado a su vez por Alves da Silva (2005:59), como veremos enseguida.

Mediante esta noción, nuevamente resaltamos el alejamiento respecto a una perspectiva baziniana que concibe al film documental como contrario a la ficción, como reflejo mimético y objetivo de la "realidad", para dar lugar a pensar los films del *corpus* encarnando una problematización de la rigidez dicotómica 'ficción/documental'.

El concepto de "espejo mágico" del antropólogo Victor Turner, señala Alves da Silva: "*nao apenas reflete o 'real', mas também provoca a reflexão sobre este 'real', sendo, portanto, o 'espelho mágico' uma reconfiguração do 'real'*" (Alves da Silva; 2005:59) -y esta reconfiguración de lo "real", podemos añadir, podría ser el núcleo de la intencionalidad performativa de las obras. Así, tanto en *Invasión* como en *Between Fences*, desde distintas estrategias, los bordes entre documental y ficción en algunos momentos se desdibujan: sujetos reales son llamados a actuar sus recuerdos, a contar desde sus cuerpos el pasado traumático vivido, a ponerse en roles que no necesariamente han sido los propios, generando así una narrativa que se enriquece en tanto se aleja del recurso a la mera verbalidad, y negando ambos la utilización del archivo. Desde el presente, los cuerpos en acción parecen contar más que las palabras. Los campos se acercan, en cierta manera, a lo híbrido, al coqueteo con lo indiferenciado; la memoria y la historia se entrelazan, la ficción y la realidad se enriquecen entre sí al mixturarse. La idea de una representación mimética de la realidad pareciera perder sentido, al exacerbarse la realidad performativa del hecho fílmico y de la memoria -en tanto construcción colectiva de un pasado inherentemente reactualizado y resignificado en cada instante presente. A su vez, y tal como Ileana Dieguez aborda las teatralidades (2014), ambas propuestas son explícitamente gestos políticos.

Una indagación adicional y complementaria merece unas reflexiones más, antes de introducirnos en el siguiente capítulo. Hemos estado, a través de diversas líneas de pensamiento principalmente del campo de la teoría del cine documental y de la antropología simbólica, tratando de comprender en cierto sentido las elecciones que han hecho de los dispositivos performativos una recurrencia en los films documentales que integran nuestro *corpus*. Tanto en *Shoah* como en el resto de los films del *corpus* pareciera haber un rechazo a

ciertas “clausuras” de sentido -rechazo al cierre de las heridas, en Lanzmann, por ejemplo, como veíamos en el Capítulo I; rechazo a la reificación de las historias hegemónicas, monolíticas, que excluyen las voces y las memorias plurales de los oprimidos, en *Invasión* y en *Between Fences*. Para Lanzmann, como retomaba LaCapra, y como comentábamos en el Capítulo I, la película debe ser “cualquier cosa menos consoladora” (Lanzmann: en LaCapra, 2000:45), manteniendo las heridas abiertas, y evitando convertir el pasado en un hecho inerte, no siendo pues la intención del film dar consuelo. Podríamos encontrar en *Invasión* y en *Between Fences* una intención de alguna manera afín, en tanto buscan generar una actitud reflexiva sobre el pasado y el presente, o lo que desde Brecht se plantearía como actitud des-alienante y concientizadora, didáctica y política. Ahora bien, esto no quita que cierto nivel de lo terapéutico pueda estar operando también. En definitiva, un recurso puede ser instancia para la problematización de los presupuestos, del *habitus* (tomando el concepto de Pierre Bourdieu; 2002), para la acción y transformación (de los axiomas sociales, de las cristalizaciones, de la historia oficial, de las memorias invisibilizadas), y al mismo tiempo gesto liberador y terapéutico (tomando el concepto de Pavlovsky, en Calello, 2012), sin que ello signifique una sanación “desproblematizante” o alienante, sino más bien todo lo contrario. Así, leer las propuestas del *corpus* fílmico cruzándolas con las propuestas de intervención y análisis del sociodrama puede resultar esclarecedor y complementario para la indagación que venimos emprendiendo, respecto al recurso a la dramatización, a lo performativo y a la reactualización del pasado traumático desde los cuerpos de los sujetos sociales, yendo mucho más allá de los testimonios verbales.

Así, nos alineamos con el planteo de Tomás Daniel Calello (2012), para quien “…el sociodrama, generalmente utilizado con fines terapéuticos, puede constituir también un medio privilegiado de intervención y conocimiento social. […] [La dramaturgia social] es considerada tanto como un recurso artístico-expresivo cualitativo de comprender las sensaciones y emociones desde una perspectiva social y política, como así también un medio de investigación acción participativa.” (Calello; 2012:69). Calello, tomando principalmente los aportes de Pierre Bourdieu, Thomas Csordas, Nick Crossley, Judith Butler,

Eduardo Pavlovsky y Adrián Scribano, indaga en los cruces entre sociodrama e intervención social -cruce que, planteamos, atraviesa las intencionalidades de los films del *corpus*. En la medida en que "…el reconocimiento práctico a través del cual los dominados contribuyen, a menudo sin saberlo y a veces contra su voluntad, a su propia dominación […] adquiere a menudo la forma de la emoción corporal…" (Bourdieu, en Calello, 2012:70), para cuestionar los fundamentos de la dominación se debe buscar promover la transformación de las encarnaciones -internalizaciones corporizadas- y de los habitus. (Calello; 2012:69). Es decir, al estar encarnadas en el cuerpo las representaciones y prácticas de la dominación -y por qué no decir, también, la historia hegemónica y las memorias plurales silenciadas- es desde allí que se debe trabajar en pos de una transformación social. En este sentido, el sociodrama se vuelve un medio para dicha intervención social. (Calello; 2012).

Así, no se trataría de buscar, mediante el sociodrama, un mero efecto terapéutico, sino una problematización desnaturalizante/transformadora que no dista tanto de lo que desde Sahlins, Schechner o Brecht se planteaba. En afinidad con esta postura, "Los recursos del sociodrama y psicodrama -junto con la incorporación de procedimientos rituales de otras tradiciones- facilitan a los cuerpos manifestarse o 'hablar' acerca de sus roles y status sociales subalternizados (Butler; en Calello; 2012:72). Entre estos recursos, Judith Butler se refiere al intercambio de roles como uno de los principales -presente, como vimos, en *Between Fences*, según comentábamos páginas atrás. Y continúa Calello, retomando esta vez a Scribano:

> *La sociodramatización permite ampliar los límites de la reflexividad metodológica al hacer intervenir la dimensión inter-corporal como medio de conocimiento, intervención y autorreflexión social. […] El protagonista del sociodrama es un artista colectivo que puede convertirse en un agente de anticipaciones y cambios socioculturales. […] Cuando los sujetos se expresan, cuando construyen imágenes sintetizan, de un modo u otro, tres procesos*

> *concomitantes: la historia social de las imaginaciones posibles hechas cuerpo, la conexión del sujeto con la realidad en la que está inscripta su acción y el conjunto de emociones que porta y crea asociadas a sus propias creencias o pensares. […] Desde esta perspectiva, y en relación a la utilización del sociodrama para la investigación, no se trata de transformar la investigación social en una "puesta en escena" sino en pensar y crear las condiciones para permitir que por un momento la vida de los sujetos (y del investigador) devenga palco, escenario, calle… de forma tal que se hagan presentes, se re-presenten las relaciones de dichos sujetos entre sí y sus condiciones materiales de existencia. (Scribano; en Calello; 2012:75).*

Planteamos que esta búsqueda está en obras como *Between Fences* e *Invasión*, en tanto se puede leer en ellas ese acercamiento entre proceso terapéutico y proceso transformador en el que Calello busca indagar. Con los aportes de Proaño Gómez, Calello concluye y resume su propuesta:

> *Los aspectos invisibles de la realidad "emergen" en el espectáculo como apariciones que denuncian esa realidad al mismo tiempo que configuran una existencia mejor. Fines inicialmente terapéuticos […] se convierten en un medio de (auto) conocimiento y participación colectiva que expresa demandas y propuestas de transformación a partir de la reelaboración de los imaginarios sociales predominantes. (Calello; 2012:77).*

## ***Capítulo 3:*** ***The act of killing y S21: memoria y recreación en los verdugos***

### **3.1. *The act of killing.* Performatividad y ética**

*The act of killing*, de Josuá Oppenheimer[3]. Primera escena: un grupo de bailarinas sale de la boca de un pescado gigante; dos hombres bailan frente a una cascada, y unas mujeres, en una verde pradera. Mientras, se oye desde el fuera de campo una voz que les ordena "¡Paz, felicidad, sonrían! ¡Muéstrense lindos para la cámara! ¡Alegría de verdad, no solamente placer! ¡Y belleza natural! ¡Esto no es falso!". Luego, se escucha "corte". Entra el título de la película, e inmediatamente placas que explican el dispositivo de la obra y sintetizan el conflicto social que se busca abordar:

> *"En 1965 el gobierno de Indonesia fue derrocado por los militares. A todo aquel que se opusiera a la dictadura militar se le podía acusar de ser comunista: sindicalistas, campesinos sin tierras, intelectuales y la etnia china. En menos de un año y con la ayuda de gobiernos occidentales, más de un millón de 'comunistas' fueron asesinados. El ejército usó paramilitares y gángsters para llevar a cabo los asesinatos. Estos hombres han permanecido en el poder y han perseguido a sus opositores desde entonces. Cuando nos reunimos con los asesinos, nos contaron con orgullo historias acerca de lo que hicieron. Para entender sus razones, les pedimos que crearan escenas sobre los asesinatos, como ellos quisieran. Esta película recoge ese proceso y documenta sus consecuencias."*

Esa primera escena corresponde a "Arsan y Aminah", la película dentro de la película que Oppenheimer propone construir a los gangsters que cometieron los asesinatos en el golpe de Estado del '65, mediante la recreación

de dichos actos dramatizándolos en escenas que remiten a los clásicos géneros cinematográficos hollywoodenses.

Como segunda escena de *The act of killing*, se muestra el proceso de producción de esa película dentro de la película, la preparación de las escenas que buscan la recreación de los asesinatos, y se ve a Anwar Congo, cabecilla de los escuadrones de la muerte, convocando por las calles a mujeres para que actúen de comunistas a ser asesinadas. Luego, los asesinos conversan entre ellos acerca de los motivos para hacer esa película dentro de la película, *Arsan y Aminah*: desean contar la historia de lo que hicieron cuando jóvenes. Orgullosamente van recordando y mostrando con sus cuerpos cómo efectuaban los asesinatos, preparando su película propia, que consiste en la recreación de algunas de las matanzas cometidas. Alternando las escenas de preparación de lo que filmarán, lo filmado y las conversaciones en las que los mismos asesinos -devenidos en directores y actores- observan y analizan lo filmado, el documental va poniendo en juego diversos niveles de lo performativo: la dramatización de las matanzas (el film dentro del film), y el film en sí mismo como hecho político. La reflexividad que atraviesa la película desde el comienzo, al ir mostrando el proceso de construcción de las escenas recreadas dentro de la película y comentadas frente a la pantalla del televisor entre el director de *The act of killing* y los asesinos directores de esas escenas puntuales, toma un giro hacia el final. En los últimos doce minutos del film, Anwar Congo, durante todo el film enorgullecido de contar, mostrar y reactualizar las formas de matar que ejerció en el pasado, sienta frente al televisor a sus nietos, para mostrarles una de las escenas recreadas, en donde él hacía de torturado, mientras sus compañeros imitaban sus propias técnicas aplicadas en el pasado. Luego de unos minutos, mientras Anwar Congo observa tal escena recreada, manifiesta verbalmente que en esa actuación pudo sentir lo que sentían sus torturados. Un momento de ruptura, de cierta catarsis y problematización de los sentidos de sus actos aparece por primera vez en el documental, al llorar y preguntarse por el carácter pecaminoso de sus actos. En la siguiente escena, en una terraza en donde solía torturar y asesinar a sus víctimas, Anwar Congo termina vomitando, ya fortaleciendo ese giro iniciado en la escena anterior, y provocado en parte por las preguntas y

respuestas incómodas de Oppenheimer, que se oyen en *off* en la película, viniendo del fuera de campo, alternando con la visualización de las escenas actuadas por los asesinos. Tal diálogo increpante entre Josuá Oppenheimer y Anwar Congo, mientras éste último observa las imágenes de las escenas actuadas por él y sus compañeros de torturas/asesinatos, se desarrollaba así:

> *Anwar Congo:- ¿Las personas que torturé se sentían igual que yo en ese momento? Puedo sentir lo que sentían las personas que torturé. Porque allí mi dignidad había sido destruida. Luego aparece el miedo, justo allí, en ese mismo instante. Todo el terror se apoderó de mi cuerpo repentinamente. Me acorraló y se apoderó de mí.*
>
> *Josuá Oppenheimer:- En realidad, las personas que torturaste se sintieron mucho peor, porque tú ya sabes que esto es una película. En cambio, ellos sabían que morirían.*
>
> *Anwar Congo:- Pero puedo sentirlo, Josh, en verdad puedo sentirlo. ¿O es que he pecado? [comienza a llorar] Le hice esto a tantas personas, Josh. ¿Lo estaré recordando todo? Espero que no, no quiero, Josh.*

Esta última intervención de Oppenheimer, en tanto catalizadora, quizás, de cierto quiebre o resignificación de la memoria por parte de uno de los verdugos protagonistas del film, nos llama a pensar, nuevamente, en la performatividad de la película, y en forma puntual en el rol del director como ejecutor de tal performatividad, como constructor e interventor en la realidad que aborda desde y con su obra. Así, el lugar de la agentividad performativa se ve en cierta manera “desplazada” desde los sujetos que hacen el trabajo de memoria hacia el director del film -si bien siempre yace la performatividad en última instancia en el director, en tanto creador de una obra que, al ser, ya es performativa, retomando lo que planteábamos en la Introducción, tomando los aportes de Stella Bruzzi (2006). Sin embargo, al estar en este caso el director como cuestionador externo de los sujetos a quienes filma -a diferencia de obras como *Between Fences*, en donde Avi Mograbi, su director, tomaba una postura más empática respecto a los sujetos protagonistas- pareciera volverse más

explícita su intervención. Y esto queda claro desde los primeros instantes de la película, con la placa que explicita el dispositivo, y que instaura una distancia moral entre la voz del director y los sujetos del documental. Así, la explicitación del dispositivo se vuelve el arma de clarificación y división de roles al interior y al exterior del documental, y el paraguas para enmarcar las intenciones de lucha simbólica y política del director por la manera de construir memoria sobre el acontecimiento.

Sin embargo, justamente las intenciones del director han sido puestas en cuestión por algunos teóricos, abocados a plantear un cierto dilema ético transversal al film, abriendo un campo de discusiones entre posturas diversas. Algunos, como Mariano Sverdloff (2014), han puesto en duda las elecciones del director Joshua Oppenheimer, en un sentido ético, por darle voz a los verdugos -demasiada y sospechosa-, y por "…dejarse fascinar por la violencia de los asesinos" (Sverdloff; 2014:35). Otros (Nagib, 2016; Reestorff, 2015; McAlinden, 2014; Laso, 2015, y otros), han hecho foco, en cambio, en el análisis de la potencialidad transformadora del dispositivo elegido por Oppenheimer, resolviendo (y disolviendo) en tal sentido el juicio ético sobre sus elecciones.

Camilla Reestorff (2015) ha sugerido interpretar al film como una "...*unruly artivist practice, situated in a complex participatory 'documentary ecosystem' […] in which different participants have conflicting goals.*" (Reestorff; 2015:2). Luego continúa: "*By allowing the gangsters to tell their story, the film becomes participatory and in its enunciation it figures their conflicted interpretation of history.*" (Reestorff; 2015:2).

El film puede ser considerado como un ecosistema documental participativo en tanto es un ensamblaje de cuatro agentividades / intereses / personajes diferentes, explica Reestorf: los gangsters; el director Oppenheimer; un co-director indonesio anónimo junto con otras cuarenta y nueve personas del equipo técnico, también anónimas; y las víctimas y la audiencia extendida. Sin embargo, el carácter participativo que se ve en el film -por ejemplo, en el

caso de los gangsters, quienes van filmando su película al interior de la película- no implica una co-autoría entre ellos y Oppenheimer, puesto que los gangsters no cuentan con poder sobre el corte final, por supuesto, sino que están subsumidos a un sistema jerárquico en donde el autor/director es quien en definitiva controla y construye la obra. En este sentido:

> *The gangsters participation can thus be interpreted as nonparticipation because they are not allowed to 'act at a concept level' […] Furthermore, it can be argued that the gangsters are manipulated to undergo a kind o therapy through the reenactments. […] The role of the extended audience and the anonymous director and crewmembers is often overlooked when it is argued that the victims are not represented.* (Reestorff; 2015:4).

Esa participación en cierto sentido ficticia de los asesinos viene acompañada de una participación en su pleno sentido, es decir a nivel conceptual, continúa Reestorff, en donde la autoría es compartida con el co-director anónimo. Justamente, la necesidad de mantener el anonimato es una señal de que dicho co-director representa a las víctimas y sobrevivientes del genocidio. Así, Reestorff pone en cuestión una mirada lineal y simplificadora respecto a la participación -que es la que podría pensarse ha llevado, veremos luego, a cierto juzgamiento ético del director, por parte de teóricos como Sverdloff. "*In the case of The act of killing participation is not an aim in and of itself. Rather, participation is a deliberate strategy aimed at challenging societal structures*." (Reestorff; 2015:5).

Por otro lado, sigue la misma autora, los dilemas éticos del film pueden ser enmarcados en una especie de situación de mal vs mal: por un lado, si se da la voz a las víctimas y sobrevivientes, se los pone en riesgo; por otro, si se da la voz a los genocidas, se corre el riesgo de reproducir estructuras de poder que silencian a las víctimas y sobrevivientes. Estaríamos, así, en un clásico doble vínculo, tomando el concepto de Gregory Bateson (2011). En medio de

este dilema -o como superación del mismo, podríamos decir- este film puede ser entendido, sostiene Reestorff, como una práctica documental "artivista" (de activismo desde el arte), la cual sin embargo no ha sido comprendida por aquellos (como Sverdloff) que asocian al activismo y al "artivismo" con obras que ponen de manifiesto objetivos identificables y únicos, y a una ética 'orientada al bien', en un sentido lineal (Reestorff; 2015:7). La desobediencia de este documental ("*unruly artivism and participatory documentary*") pasaría, para esta autora, justamente por no encajar en esta especie de "deber ser" del documental político, puesto que no hay aquí un único objetivo explicitándose al interior de la obra (siendo que estamos ante un "ecosistema documental participativo", con muchos actores sociales implicados en él), oyéndose así las voces que no querríamos oír, las de los asesinos. Es, sin embargo, ese dispositivo elegido por Oppenheimer el que permite disolver el dilema, si se considera las complejidades del contexto político de Indonesia en el momento de rodar la película. Oppenheimer elige, así, no poner en riesgo a las víctimas, y dejar que una participación no realmente participativa de los verdugos tome lugar en la obra, develando por sí mismos los mecanismos de los asesinatos cometidos, volviéndose ésta una estrategia del director para cuestionar las estructuras sociales de Indonesia al momento de realización del film.

Estas complejidades son las que parecería no estar contemplando Sverdloff (2014) con sus reparos éticos acerca del documental *The act of Killling*. Lo concibe como "una exploración en el imaginario de los verdugos: allí reside su originalidad y […] también su extraña ambigüedad. (Sverdloff; 2014:21). En esta ambigüedad indaga a lo largo de su artículo, buscando cuestionar éticamente desde distintas aristas las elecciones del director. En primer lugar, por haber utilizado las recreaciones ficcionales para abordar el horror del genocidio. Así, se pregunta: "…es lícita esta cercanía banalizadora, que convierte lo real en una suerte de ficción? Si el objeto de una película de estas características es la búsqueda de la verdad ¿no conspira contra esa pretensión el hecho de que los asesinos actúen gustosamente de sí mismos para la cámara de Oppenheimer?" (Sverdloff; 2014:29). Podríamos encontrar cercanías entre este tipo de juzgamiento en función de cierto "deber ser" y la postura de Lanzmann en cuanto a las maneras adecuadas de abordar el

Holocausto. Incluso, podríamos encontrar este tipo de planteo, como retomaremos luego, en la crítica que recibe Albertina Carri del comité de evaluación de proyectos del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina), al considerar que su manera propuesta en *Los rubios* para abordar el horror de la dictadura no es la adecuada.

A ese problema ético inicial, del recurso a la recreación ficcional que "banaliza" el horror del pasado, poniendo a los asesinos a actuar feliz y gustosamente -en términos de Sverdloff- sus crímenes cometidos, se suma un segundo problema ético, ligado a lo que Reestorff traía a colación en su análisis respecto a lo reprochable del darle voz a los verdugos -y que resolvía comprendiendo cómo esa participación era en verdad una no-participación en un nivel conceptual, sumado a la protección de las víctimas en el contexto sociopolítico actual de Indonesia, y logrando/buscando una cierta "*proto-emathic identification with the unrepresentable victims*" (Reestorff; 2015:3). En una posición opuesta a Reestorff, Sverdloff se pregunta: "¿por qué conservar la voz de estos individuos que han renunciado a la humanidad […]? ¿Cómo leer un archivo constituido por las voces de los verdugos? Y más aún, ¿es ético o siquiera deseable conservar la voz solipsista de los asesinos? ¿No representa un nuevo triunfo del mal […]?" (Sverdloff; 2014:32).

Sverdloff continúa con los cuestionamientos éticos al director del film: "Es innegablemente perverso el hecho de que el acercamiento a la experiencia de las víctimas esté mediado por el relato de los verdugos." (Sverdloff; 2014:32), insinuando negociaciones -si bien no amistosas, al menos sospechosas e interesadas- entre Oppenheimer y los gangsters, trasladando también al espectador una incomodidad ética al ver el film:

> *El contrato entre el director de The act of killing y los verdugos es por lo menos ambiguo, como si ambas partes se hubiesen obligado a ceder algo […]. The act of killing […] es un juego de seducciones mutuas que deja al espectador en el espacio de un extraño vacío*

> *ético. Es evidente que Oppenheimer, a quien Congo llama familiarmente "Joshua", tuvo que apelar a cierta empatía, siquiera fingida, para mantener su relación con los verdugos (Sverdloff; 2014:32).*

Los cuestionamientos luego se dirigen a poner en cuestión la "veracidad" de la "catarsis" final de Anwar Congo, en pos de una necesidad de dejar éticamente bien planteado al film: "Como si Oppenheimer hubiese considerado que su film necesitaba, para ser éticamente aceptable, una suerte de cierre narrativo que permitiera una catarsis […] Resulta imposible no preguntarse si el arrepentimiento del histriónico Anwar Congo no es después de todo otra actuación." (Sverdloff; 2014:33).

Por último, y yendo en contra de las corrientes de pensamiento que venimos trabajando y que seguiremos abordando, que piensan a la dramatización o recreación de la memoria como formas en cierto sentido interesantes para trabajar sobre el pasado traumático (ya sea para mantener abiertas las heridas que no deben cerrase, o para generar problematizaciones/transformaciones en las formas hegemónicas de contar y comprender la historia oficial), Sverdloff vuelve a atacar con un planteo ético el dispositivo performativo de *The act of killing*:

> *[…] diversas teorías contemporáneas de inspiración psicoanalítica intentan pensar la relación entre trauma y memoria histórica: el hecho de representar los crímenes del pasado sería de alguna forma saludable para el presente, dado que de esa forma se elaboraría una catástrofe que, de permanecer oculta, podría repetirse. Se advierte lo inadecuado de aplicar tal esquema al film de Oppenheimer. […] Los asesinatos simulados en The act of killing no conjuran la violencia, parecen incluso exigir su repetición. (Sverdloff; 2014:34).*

Reestorf da respuesta, disolviendo, prácticamente todos los puntos éticamente cuestionables que Sverdloff encuentra. En las antítesis de la crítica de este último, y sobre todo en lo que a la última cita refiere, en una mirada afín a Reestorf, Carrie Mc Alinden (2014) sostiene cómo Oppenheimer busca provocar un "despertar" de conciencia en el espectador, en el presente, problematizando la noción de historia de los gangsters (McAlinden; 2014:131). Para este despertar resulta esencial el dispositivo elegido por Oppenheimer: las recreaciones ficcionales de los asesinatos por parte de los mismos verdugos-es decir, el proceso de realización del film dentro del film, "Arsan y Aminah", justamente lo que Sverdloff atacaba por ser una "banalización" del horror, y por darle voz a los asesinos y no a las víctimas. "Oppenheimer crea una dialéctica entre los mundos del sueño y la vigilia para producir un despertar" (McAlinden; 2014:134), "…el proceso de despertar en *The act of killing* es el resultado de su estructura fragmentada." (McAlinden; 2014:135) -en relación a la alternancia entre imágenes de *Arsan y Aminah* y del proceso de su preparación. Así, "Estas yuxtaposiciones ocurren entre representaciones del pasado y del presente, o entre lo que podríamos llamar las imágenes de "ensueño" de las representaciones de Anwar de su pasado imaginado y el material "documental" grabado por Oppenheimer." (McAlinden; 2014:135).

Una clave para comprender los factores del "despertar" está ligada, precisamente, a la elección de la inclusión, por parte de Oppenheimer, de las discusiones de los propios gangsters respecto a cómo representar su historia, pues de esa manera vuelve explícito el carácter construido, mediado y situado de su "verdad", generando la posibilidad de extrañamiento y problematización por parte de los espectadores: "Oppenheimer incluye escenas de Arsan y Aminah, así como discusiones entre los gangsters acerca de cómo debería representarse su historia, a fin de llamar la atención sobre la naturaleza artificiosa de la narración histórica y su tendencia a encubrir historias que Benjamin llamaría 'oprimidas'. (McAlinden; 2014:137). Y continúa, en la misma línea: "Al incluir estas discusiones detrás de escena, Oppenheimer distancia al espectador de la representación de la historia de Anwar mediante la exposición del proceso de su construcción." (McAlinden; 2014:137). En la misma línea, retoma las nociones de Brecht respecto al teatro épico, para plantear cómo el

despertar de la conciencia en el público está facilitado por el “efecto de distanciamiento” que genera la interrupción constante del relato fílmico, fragmentario y reflexivo, en tanto muestra a los gangsters observando y opinando sobre su propia película en curso, dando lugar a que “…el público pueda reflexionar sobre la actuación y no ser absorbido por la ‘ilusión’”. (McAlinden; 2014:138). Lucía Nagib (2016) realiza una lectura similar, también pensando el dispositivo de este film en relación al método brechtiano, que desenmascara el artificio representacional (Nagib; 2016:219). En sintonía con lo que vimos e iremos viendo, lo performativo se presenta como instancia potencialmente transformadora de las estructuras sociales -como hemos visto y veremos luego, en autores como Sahlins, Turner, Le Bretón, Bruzzi, Reestorf, Laso y otros, para pensar los distintos films del *corpus*.

En una posición contraria respecto a la de Mariano Sverdloff, McAlinden no encuentra el final del film, en donde se ve a Anwar Congo en estado de perturbación, como “resguardo ético” de la obra en su totalidad, sino más bien todo lo contrario: “Anwar no obtiene redención. […] Sus náuseas son un signo exterior de que ha reconocido la ‘verdadera imagen del pasado’, pero que no está dispuesto a aceptarla.” (McAlinden; 2014:141). Esta imposibilidad de redención se conjuga, a su vez, con lo más inquietante sobre lo que echa luz esta autora, afín a la clásica tesis sobre la banalidad del mal de Hannah Arendt (2017): Oppenheimer nos muestra a los asesinos como meros humanos, y “Si estos asesinos son humanos, entonces el mal puede existir en todos nosotros.” (McAlinden; 2014:141). Esto mismo sostiene Lucía Nagib, para quien “*The Act of Killing’s greatest political contribution is the rejection of simplistic dualisms which place criminals as radical others to human beings*.” (Nagib; 2016:218).

## 3.2. *S21. La máquina de matar de los jemeres rojos.*

### 3.2.1. La memoria del cuerpo

Estudiemos ahora a *S21, la máquina de matar de los jemeres rojos*, de Rithy Panh. Así como *The act of killing*, su primera escena comienza con una placa de texto, en este caso sobre la historia de Camboya: “Antes de la guerra, Camboya era un país independiente y neutro de 7,7 millones de habitantes.” Sobre una imagen de una ciudad, y sonidos de bombas, aparece otra placa de texto: “1970, golpe de Estado contra el Príncipe Sihanouk.” Continúan las imágenes de archivo, esta vez de soldados, alternando con vistas de la ciudad, de situaciones de guerra civil, y el texto por encima:

> *“Extensión de la guerra de Vietnam, bombardeos norteamericanos y guerra civil. 600.000 muertos. 17 de abril de 1975: Victoria de los jémeres rojos. Poblaciones desplazadas. Habitantes expulsados de sus pueblos. Escuelas cerradas, monarquía abolida, religiones prohibidas. Campos de trabajo forzados, hambrunas, terror, ejecuciones. Un genocidio: 2 millones de muertos”.*

Suena una canción comunista, con imágenes de trabajadores campesinos, cuya letra dice:

> *“Una sangre roja y brillante cubre los pueblos y las llanuras de Camboya, nuestra patria. Sangre sublime de los valientes obreros y campesinos. La sangre de los combatientes y las combatientes revolucionarios.”*

Luego, continúa la canción, ya con imágenes de campesinos, en la actualidad: “La sangre se transforma en odio implacable, en lucha decidida. El

17 de abril, bajo la bandera de la revolución, esta sangre nos libera de la esclavitud.”.

Una mujer de edad avanzada baña a un bebé, un hombre se aproxima, toma al niño y se sienta. Comienza un diálogo entre él y una voz desde el fuera de campo, correspondiente a esa mujer, que es su madre:

*Madre: Hagamos una ceremonia para no revivir más eso.*

*El hombre: ¿Quién quiere revivir eso? ¿Por qué dices eso, mamá?*

*Madre: Con unos pocos centavos, haz una ceremonia para no ver más a esos hombres. Conviértete en un hombre nuevo a partir de hoy. ¡Todos esos hombres estaban corrompidos!*

*El hombre: Yo quería reengancharme en el ejército. Prefería morir.*

*Madre: ¿Preferías morir? ¡Vamos, dí la verdad!*

*El hombre: Por allí, la muerte era inevitable. Antes, morir en el frente. No se me dejó partir. […]*

*Madre: Tú no fuiste allí por tu propia voluntad, pero la gente no ve eso. Es necesario decir la verdad. Que son 100, 200, poco importa quién mató a quién.*

*Padre (dirigiéndose al hombre del inicio) Tú mataste. Di la verdad y luego haz una ceremonia, transmíteselo a los muertos para que hallen la paz, que no haya más mal karma en el futuro. ¿Qué hacer? El país toma esta dirección. “¡Yo no quise esto!” Pídele a los muertos que eliminen el mal karma. […]*

*El hombre: ¡Basta, me duele la cabeza! Estoy enfermo todo el día, no puedo comer nada.*

*Madre: Cuando pienso que, tanto otra como yo, el hijo mío o de otro… ¿Por qué hiciste eso? Siento pena por las muertes y siento pena por mi hijo. Siempre se quedaba en casa. Nunca realizó una mala acción, jamás insultó a un anciano. Y ellos lo adoctrinaron;*

*hicieron de él un pandillero que asesinaba hombres. Yo le di una buena educación a mi hijo. Cuando pienso en los Jémeres Rojos, que asesinaban sin dudarlo, ¡qué crueldad!*

*Padre: Los jémeres dicen "los huesos gritan, la carne llama". Habrá un mal karma. Tú, ¿qué piensas al respecto?*

*El hombre: Si hubiéramos asesinado gente, y yo mismo hubiera asesinado, por mi propia voluntad, eso sería el mal. Pero ellos me dieron las órdenes. Me aterrorizaron con sus armas y su poder. No es así el mal. El mal son los jefes que dieron las órdenes. En mi corazón yo le temía al mal. Tenía miedo de morir.*

Luego, la siguiente escena muestra a un ex detenido/torturado por el régimen de los Jémeres Rojos, pintando un cuadro en donde se ve a un grupo de detenidos siendo trasladados. Mientras narra lo que recuerda, continúa pintando.

En la tercera escena, el pintor de la escena anterior, sobreviviente de los campos de tortura y exterminio, es llevado a recorrer el centro donde estuvo detenido, altamente conmocionado. Ese espacio, en donde operaba el escuadrón S21 que le da el nombre al film, es el escenario en donde el resto de la película transcurre. Allí, ex prisioneros y ex carceleros son llevados por el director del film a relatar el pasado, complementando los relatos orales con estrategias performativas de recreación de los hechos acontecidos, de las prácticas cotidianas de vigilancia y tortura, de recorrida por los espacios que fueron testigo de los asesinatos. Y de conversación entre unos y otros.

Así como en *The act of killing*, en *S21* el foco también está puesto en los torturadores/asesinos, en el relato de ellos respecto a sus prácticas de muerte. Guardias que van recorriendo las celdas, ya vacías y abandonadas, narrando en voz alta cada uno de sus movimientos y acciones que van realizando, reactualizando cada uno de los pasos de su cotidiano, como parte de la máquina de control, vigilancia y exterminio en el interior del centro del *S21*. El eco, en esas escenas, en donde a los movimientos corporales del carcelero los

acompaña la descripción de cómo golpeaba y humillaba a los prisioneros, pareciera estar llenando la ausencia de los millones de asesinados.

Sin embargo, al dispositivo performativo de las escenas narradas/recreadas en los espacios del horror, que pareciera acercar *S21* a ciertas elecciones de *The act of killing,* como así también de *Shoah*, por otro lado, de ambas lo diferenciaría, podríamos pensar, lo que Lanzmann tenía como principio y deber respecto a su película*: si algo no debía ser era consoladora*.

Si el primer diálogo en *S21*[4] funciona como una especie de acto de habla, tomando el concepto de John Austin[5], siendo esa solicitud de realización de una "ceremonia" para la paz de los muertos y el alivio del *karma* de los vivos una suerte de pronunciamiento que establece el carácter del film, no lo podemos saber. Pero vale, al menos, dejar abierta la pregunta. ¿Film como trabajo de memoria que mediante la dramatización del pasado funciona como ritual (en sentido turneriano, quizás) de transformación, alivio y consolación, como lo anhelan los verdugos protagonistas del film *S21*? ¿O más bien film como reactualizador de un pasado traumático, como tracción hacia el presente del horror del pasado, en pos de su imposible e indeseable cierre de las heridas y clausura del sentido, como en la *Shoah* de Lanzmann? Parecieran ser estas intenciones las que se debaten entre los carceleros/asesinos y los sobrevivientes/torturados, todos ellos protagonistas del film, ambivalencia habilitada por el dispositivo elegido, fundado en la puesta en acto / dramatización del pasado, y en el encuentro entre unos y otros. Probablemente, el cierre del film dé una respuesta a esta ambivalencia de intenciones, o a esa pregunta abierta al inicio de la película, manifestando el posicionamiento e intencionalidad del director, y del film como hecho político en sí mismo.

Así pues, en la antepenúltima escena, el sobreviviente/pintor del inicio pareciera dar respuesta al anhelo de los padres del asesino que aparecía en la

primera escena, rechazando el carácter resolutivo de una ceremonia que limpie las culpas del horror:

> *Sobreviviente:- Yo quiero saber: por ejemplo, Houy, tú que trabajaste aquí. ¿Cuándo llevabas a los hombres [a donde serían asesinados] en qué pensabas?*
>
> *Ex carcelero:- En esa época yo era joven, yo no pensaba. Tenía la sangre caliente. Me decían que hiciera algo y yo lo hacía. Que contribuyera, y yo lo hacía. Que llevara a la muerte, y yo lo hacía. En ese momento, yo obedecía al Angkar. Hoy, habiéndolo reflexionado, era contrario a la ley. Me avergüenzo de mí mismo. Yo no reflexioné… Cuando pienso en eso tengo dolor de cabeza. Entonces, cuando me vienen a buscar, para comer y beber, yo me emborracho, bebo y duermo.*
>
> *Sobreviviente: -Para mí no es así. Para mí cada uno de nuestros encuentros es muy doloroso. Yo no voy a venir más a estos encuentros, porque no es una linda historia la que nosotros evocamos. Sólo hablamos de ese pasado difícil de soportar. Del cual no podemos escapar. Yo no puedo. Busco comprender esto que pasó, para que tenga algo de sentido. Eso es lo que yo quiero saber. Nosotros nos reunimos, pero ésta no es una ocasión en la que se lava el mal.*

El film, así, como ejercicio doblemente performativo (al igual que *Between Fences*, *Invasión*, *The act of Killing*, *Shoah*, en tanto comparten el recurso a la reelaboración experiencial, corporal, fenoménica del pasado), podría pensarse como acontecimiento en sí mismo -no de conciliación, sino de cavilación acerca del horror, de un horror que no puede ser meramente narrado, y mucho menos sanado o lavado.

En esta misma línea, a propósito de *S21* y del dispositivo que utiliza, afín al resto del *corpus*, Carmen Guarini (2017) sostiene:

> *…los torturadores […] comienzan a re-actuar sus roles del pasado. Así, se desplazan y realizan gestos describiendo la manera en que trataban a los prisioneros, cómo les pegaban, les gritaban, los levantaban y los llevaban a la tortura. La palabra no lo dice todo, porque a veces el horror es innombrable. Por eso Panh pone en escena los gestos del pasado. (Guarini; 2017:64)*

Y continúa citando una entrevista al mismo Panh "…descubrí que existía otra memoria: la memoria del cuerpo, más aguda, más precisa, incapaz de mentir." (Panh, en Guarini; 2017:64). Y es en esa memoria del cuerpo que explora tanto Panh en *S21* como Oppenheimer, en *The act of killing*.

En *The act of killing*, tras la explicitación inicial del dispositivo, el arco narrativo va desde el orgullo de Anwar Congo y sus compañeros genocidas, al quiebre final de A. Congo, tras verse en pantalla a sí mismo actuando el rol de sus propias víctimas. En *S21*, por su parte, desde el inicio pareciera haber una suerte de arrepentimiento por parte de los verdugos -justificando su accionar desde la obediencia a órdenes superiores. El film abre con la pregunta por la reactualización del horror como ritual de sanación, concluyendo -fiel a lo que Lanzmann plantearía para el caso de *Shoah*- en su imposibilidad, y en la necesaria/obligatoria reactualización de la memoria de las heridas, constituyéndose así el film como un acontecimiento original que, jugando con el carácter representacional del recuerdo, revive una y *ad infinitum*, el horror y el dolor.

Así, el dispositivo documental elegido aquí por Rithy Panh -y por Oppenheimer, Benaim, Mograbi, Lanzmann- podría pensarse en cierto sentido como un instrumento de experimentación e indagación del pasado -o más bien, como canal constructor de memoria, asumiéndose una postura política, performativa, creadora de un mapa de lo real.

## 3.3. La política en la performatividad.

### 3.3.1. Los procesos de recodificación/resignificación de la "verdad" y la memoria

Al trabajar en una definición del dispositivo en el documental político, Rubén Dittus (2012) se alinea con las propuestas de María Luisa Ortega, Bill Nichols, Salinas y Stange, Foucault y Deleuze, entre otros, acerca del poder del discurso como máquina de lo visible- que tan lejano no se encuentra de las posturas clásicas de la escuela inglesa que traíamos a colación al comienzo de este trabajo, acerca del documental como construcción creativa de la realidad. Así, Dittus cita a María Luisa Ortega:

> *Hoy, cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse, expresarse y representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales […] discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos. (María Luisa Ortega, 2005; citado en Dittus; 2012:40).*

Luego, Dittus trae los aportes de Salinas y Stange, para quienes "…el documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-Nación." (Dittus, 2012:40). Y el asumir una postura frente a la disputa de poder implicada en la competencia por los "fines escasos" (como la "verdad", la memoria, los sentidos acerca del pasado, en los casos sobre los que estamos trabajando), retomando las ideas

de Rodrigo Díaz Cruz (1997) en su recorrido por los aportes de Victor Turner, pareciera ser, precisamente, elemento común de todas las obras que aquí reunimos. Y justamente, en este "asumir postura" en un escenario de disputas simbólicas -y políticas- yace lo definitorio del documental político y el dispositivo del que se vale, en tanto se trata, como sostiene también Dittus, de "máquinas para hacer y ver y para hacer hablar" (Dittus; 2012:41). Y profundiza su idea:

> *…el tramado visual, dramático, argumentativo y crítico que configura la máquina del documental político hacen de su realidad escenificada algo contemporáneo, pues aquél aparece y hace desaparecer. […] Aquí, el cine no es sólo un marco de imágenes, sino también arquitectura. Es una máquina de lo visible. [Confecciona] un entramado discursivo que explicita las pruebas por medio de las cuales se desvelan acciones y omisiones. (Dittus; 2012:41)*

Es esta máquina de lo visible, entramado discursivo, arquitectura de lo real, lo que buscamos indagar en cada uno de los films del *corpus*, al preguntarnos por los dispositivos que los conectan, desde la puesta en acto de la memoria (y sus *cómo*).

Respecto precisamente a los *cómo*, en *La sociología del cuerpo* David Le Breton afirma:

> *A través de su corporeidad, el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia. Lo transforma en un tejido familiar y coherente, disponible para su acción y permeable a su comprensión. Como emisor o como receptor, el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado. (Le Breton, 2005:8)*

Esta transformación que opera el sujeto mediante su corporeidad respecto al mundo (o respecto al *mundo histórico*, podríamos decir, pasándolo a la terminología de Nichols, 1997) y que vuelve a éste un tejido familiar y coherente -o, en otros términos, esta *codificación de la realidad en un sistema de sentido*- podría ser importante a la hora de comprender el tipo de dispositivos elegidos en films como *The act of killing* o *S21* que aquí nos convocan. Corporalidades en las que se condensan representaciones y prácticas naturalizadas que producen y reproducen sentido, quizás sean el espacio propicio para indagar en -y problematizar- los procesos de codificación del pasado y de la memoria. Cristalizaciones de sentido hechas cuerpo que nos permiten pensar que es allí precisamente, en el territorio del cuerpo, el espacio idóneo para el recuerdo -en tanto, como afirmaba Panh en la entrevista citada por Guarini (2017), los cuerpos no saben mentir-y para dar lugar, mediante la reactualización de prácticas del pasado, a permitir cierta ruptura de lo dado, y la emergencia de nuevos sentidos. O, retomando lo que en el capítulo anterior mencionábamos, sería el cuerpo -en tanto codificador del mundo- el espacio de disputas preciso en donde se podrían potencialmente poner en riesgo los sentidos cristalizados del pasado, ocurriendo una "revalorización funcional" (Sahlins; 1997:139) de los signos, de lo dado, de lo hecho, de las prácticas, emergiendo un potencial nuevo sentido de lo realizado, al volverlo a vivir desde el cuerpo. De ahí, quizás, la potencialidad del dispositivo performativo elegido en ambas obras, basado en la recreación de los asesinatos y torturas cometidas, desde la perspectiva de los verdugos. Quizás sea esa la esperanza de los directores: hacer emerger nuevos sentidos del pasado en los propios torturadores, en la puesta en escena del horror cometido. Un "darse cuenta" del espanto, llevarlos a hacer una especie de *mea culpa*.

Así, pues, en *The Act of Killing* y en *S21*, el trauma visto desde el lado contrario al que se presenta en *Between Fences* o en *Invasión*, es decir esta vez desde los victimarios, comparte sin embargo con esas obras una indagación en el vínculo entre memoria -en tanto hecho político, como planteábamos al comienzo- e historia, proponiendo ejercitar reelaboraciones del pasado, desde estrategias performativas. Y sumado a estas estrategias performativas, el rechazo al material de archivo es también común en todas

ellas - ese rechazo que en *Shoah* forma parte de los “modos adecuados” o “deber ser” de un film abocado a contar el horror, lo inenarrable -retomando el abordaje de Didi-Huberman (2004) respecto a la propuesta de Lanzmann.

En el film *The act of Killing*, su director Joshua Oppenheimer logra, mediante la dramatización de los horrores cometidos por los propios protagonistas del film unas décadas antes, despertar hacia el final de la película una toma de conciencia en uno de ellos en relación a los crímenes realizados -emergiendo así, en algún sentido, un contacto con el sufrimiento causado a otros, y vivido en el propio cuerpo por vez primera gracias a la recreación del pasado. Anwar Congo, uno de los asesinos protagonista del film, quien con orgullo muestra teatralmente a lo largo de toda la película cómo fueron los asesinatos que cometió, en los últimos minutos se lo ve vomitando, entrando en una suerte de crisis, haciendo un quiebre con su versión cristalizada del pasado y los sentidos asignados a él, contactado por única vez con el horror de sus actos, con el sufrimiento de sus víctimas. El sufrimiento, ausente, se hace presente. Una herida que se abre, quizás solo por un instante, generando una especie de diálogo con la propuesta de Lanzmann, para quien la reactualización del sufrimiento y el mantenimiento de las heridas abiertas no son solo el punto de llegada de su película *Shoah*, como aquí, sino en cambio el punto de partida, y el fin (y obligación moral) del film en sí mismo.

Podemos comprender desde los conceptos de David Le Breton y de Marshall Sahlins la propuesta de Oppenheimer, quien como hemos visto toma como eje de acción la recreación, desde los cuerpos, de los horrores cometidos. Esto, pensando en los cuerpos como productores continuos de sentido (Le Breton; 2005:8) que al poner en acto las prácticas del pasado habilitan lo que Sahlins comprende como la “revalorización funcional del signo” -y, podríamos extrapolar, de la memoria y la “verdad” fijada, codificada. Es decir, la “verdad” naturalizada, la memoria cristalizada, al volver a pasar por el cuerpo se “expone” a cierto ejercicio del “riesgo empírico” inherente a toda reproducción (recordemos la dialéctica entre reproducción y cambio que traíamos al comienzo del capítulo), posibilitando la emergencia en la praxis de nuevos significados para el mismo signo (o para el mismo relato corporizado

del pasado). En otras palabras, podemos afirmar por un lado que el recurso a lo corporal, a la performatividad de la memoria, a la dramatización del trauma, brinda información que excede la palabra6 -como también ya lo afirmaban Guarini y el propio Panh (Guarini; 2017:63). Y a su vez, posibilita un estado cercano a la descripción de Victor Turner (1987, 1988) respecto a la liminalidad y al poder transformacional del ritual respecto a los propios axiomas y valores. Así, se da lugar a la reflexividad y a la revelación de categorías, clasificaciones, contradicciones de los procesos sociales, y a la problematización y reelaboración del pasado y de la memoria.

En este caso, *The act of killing* se acerca a *Shoah* en tanto busca ejercitar y reactualizar los trabajos de memoria, abriendo y haciendo sangrar las heridas, que se repiensen, que se vuelva a vivir el horror, yendo en contra de una reificación del acontecimiento.

Por otro lado, así como veíamos que Shoah se centra en el *cómo* y no en los *por qué*, también encontramos que en *S21* y en *The act of killing* es mediante la indagación en los *cómo* de esas maquinarias del horror, y mediante la reactualización de los hechos cometidos mediante dramatizaciones corporales por parte de los sujetos protagonistas de tales hechos, que las películas se van desarrollando. Y aquí nos acercamos, nuevamente, a la tesis de la banalidad del mal de Hannah Arendt (2017), en tanto los asesinos no son presentados como monstruos anormales, sino más bien como un ejército de burócratas obedientes a una maquinaria estatal genocida.

En este sentido, y haciendo un repaso del camino que venimos recorriendo, en *The act of killing* estarían operando distintos niveles de lo performativo: un primer nivel asociado a la teatralidad/dramatización/puesta en acto de la memoria -vemos esta cualidad en todas películas del *corpus*-, que en este caso toma la característica de ser un film dentro del film, como también ocurre en *Invasión*, volviendo la reflexividad un eje del dispositivo, dejando explicitado el carácter mediado y no baziniano de la película. Y un segundo

nivel por el cual el film es acto performativo en sí mismo, y por ende hecho político.

Así, en el propio proceso de construcción de *The act of killing* pareciera emerger un nuevo sentido y una entidad de la masacre cometida en Indonesia por los protagonistas de la película. El film como hecho performativo en sí mismo, volviendo a los planteos de Stella Bruzzi (2006) -mucho más allá de los recursos dramáticos/performativos que hacen al dispositivo del film- puede pensarse en tanto construye una afirmación sobre la historia de Indonesia, como trabajo de reelaboración de la memoria que crea en tanto tal una nueva conciencia desde el presente sobre el horror del pasado, volviéndose así manifiesto, hecho político. El film como hecho político es así, una vez más, punto de conexión entre todas las obras que aquí nos convocan. En esta misma línea, Carmen Guarini comenta respecto a los procesos de construcción de la memoria colectiva:

> *Lo filmado deviene memoria, no sólo por su contenido histórico, sino por formar parte del proceso de construcción del 'no olvido'. Es decir, de un corpus de ideas y gestos que posibilitan a una sociedad el recuerdo del horror vivido y el mensaje de no repetición de esos actos aberrantes y de injusticia. (Guarini; 2017:30)*

Con esta reflexión acerca de la construcción del "no-olvido" estudiaremos, en el próximo y último capítulo, nuevos sentidos de las categorías de memoria y olvido: los "deberes" de memoria se resignifican, y ciertos límites entre ficción y documental se desvanecen o entran en campos de curiosa hibridación e incluso indeterminación.

# ***Capítulo 4:*** *Ejercicios de memoria y Los rubios: la indeterminación e hibridación ficción/documental como estrategia performativa y vía de acceso a la complejidad de los procesos de memoria*

## 4.1. *Los Rubios*, hibridación y cuestionamiento del testimonio

Con el concepto de "cine menor", Raquel Schefer (2012) busca comprender una serie de obras audiovisuales que tienen en común la indagación subjetiva en la historia colectiva reciente mediante procesos de construcción de memoria. Esas obras escapan a las clasificaciones rígidas de género, juegan con la hibridación entre recursos del campo del documental y de la ficción, y adoptan "…modalidades narrativas fragmentarias y temporalidades desdobladas o plurales, única expresión posible de las formas ramificadas abiertas y de los palimpsestos de la memoria." (Schefer; 2012:312).

Algunas de las estrategias de este "cine menor"[7], que se construyen desde la puesta en tensión de la dicotomía memoria (subjetiva)/historia (colectiva) y plano estético/plano político (Schefer; 2012:313), se ven en acción en los documentales que venimos trabajando. El rechazo al material de archivo, la fragmentariedad del relato, las recreaciones ficcionales de los acontecimientos, y tantos más recursos que buscan poner en evidencia las "sinuosidades" de la memoria y la fricción ineludible entre memoria e historia (Schefer; 2012:314) -o lo que al comienzo nombrábamos como "alteridad intrínseca" entre el recuerdo y el acontecimiento (Candau; 2002)- las pudimos encontrar en *Invasión*, *Between Fences*, *S21* y *The act of killing*. En todos ellos se apeló a recursos performativos del orden de la puesta en acto de la memoria, de la dramatización o recreación, como así también a la reflexividad respecto a tales procesos de representación y construcción de la memoria y del film en sí mismo -elemento clave para pensar a las películas propiamente dichas como hechos perfomativos (Bruzzi; 2006).

Ahora bien, consideramos que la obra de Carri y la de Encina se ajustan más que las otras obras del *corpus* al concepto de "cine menor" -y la misma Schefer toma como ejemplo a *Los rubios* en su artículo, ya que trabaja sobre "la irrepresentabilidad de la memoria histórica, […] cuestiona el sistema de enunciación al asumir deliberadamente el desdoblamiento como dispositivo enunciativo [y articula] las esferas privada y pública, así como la subjetividad y la política […] [aproximándose] al modelo enunciativo del autorretrato, desplazando las categorías de sujeto representado y del sujeto de la representación…" (Schefer; 2012:324).

Por otro lado, si bien en *Los rubios* se juega con recursos típicos de la ficción (ficcionalización de escenas mediante una actriz que representa a la propia Carri, duplicándola; animación con muñecos playmobil en donde se representa la imbricada relación ficción/fantasía/recuerdo de infancia de la directora) la película no genera desorientación respecto a la "actitud documentalizante" o "actitud de ficción" (Bernini; 2012:295) con que el espectador debe enfrentarse a las escenas, para poder decodificarlas. Más bien, prima de alguna manera la factibilidad del reconocimiento de los códigos que están siendo manejados, acercándose así el film más a la noción de "hibridación" que a la "indeterminación" epistémica (Bernini; 2012). Si lo que define a la indeterminación es la vacilación epistémica (y por ende, un oscurecimiento del sentido) que genera el no poder distinguir si se está ante una puesta en escena ficcional o documental, alterando los hábitos de visión (Bernini; 2012:298-299), no podemos leer bajo este concepto a *Los rubios*, pero sí a *Ejercicios de memoria*, como luego veremos.

En los espacios en cierto sentido liminales en los que toma forma *Los rubios* -en los que, sin embargo, se define muy bien cuáles estrategias son del documental y cuáles de la ficción que habita dentro del documental- manifiesta Albertina Carri desarrollar su proyecto:

> *Mi película pondrá en escena la construcción de una ficción. Una búsqueda entre lo documental y lo ficcional, entre las imágenes propias y las de los otros -que nunca coinciden- entre la fantasía del deseo y el dolor de la pérdida. Un viaje en el que los márgenes se desdibujan y la niebla invade los espacios que visitaremos. […] (Carri; 2007:23)*

Y cierta "división de aguas" entre recursos y puestas en escena de ficción y documental que se conjugan, entremezclándose -y apoyando la lectura de *Los rubios* a la luz del concepto de "hibridación"- también es explicitada en el libro escrito por Carri, que recupera el proceso de construcción de la película. En un texto previo a la realización del film, la directora afirmaba:

> *La película trabajará desde lo documental presentando "documentos" tales como fotos, escritos y entrevistas a personas que los hayan conocido [a los padres de la directora]. Desde lo ficcional, presentará tres tipos de ficción no-narrativa: animación con negativo rayado, animación con plastilina, y una actriz que será quien lleve el relato en primera persona, anunciando desde el comienzo del film que es una actriz.*
>
> *La actriz que representa mi papel en el documental remite constantemente a la ficción y asimismo permite un relato "distanciado". Este distanciamiento lo considero imprescindible para colocar al espectador en una situación reflexiva, […] Los otros dos estadíos de ficción son la parte más fantasiosa del relato. (Carri; 2007:24).*

Respecto al uso de las entrevistas, mencionadas en la cita previa, vale la pena nuevamente volver a las palabras de la directora, para ver en este

recurso su especificidad y diferenciación respecto al tipo de tratamiento hegemónico en los documentales:

> *En el plano de lo 'rigurosamente' documental, no creo en el testimonio como garantía de certeza. Más bien considero que cuando alguien cree estar diciendo la verdad, en el fondo, gracias a una apuesta reduccionista, está manipulando un gran número de apreciaciones casi siempre confusas por el estado de la memoria. […] El testimonio es un recurso que no legitima, no deja de ser 'ficcional'. Entonces, la forma de tratar estos testimonios consistirá en trastocarlos… (Carri; 2007:28).*

Este tipo particular de tratamiento de los testimonios de los ex militantes compañeros de sus padres, que ya veremos a continuación ha sido fuertemente cuestionado por críticos de cine tales como Kohan (2004), consiste en no presentarlos con el sentido "probatorio" de los documentales expositivos (retomando la taxonomía de Nichols, 1997), ni obedeciendo a las funciones de "registro" ni de "persuasión" (de las categorías de Renov, 2010). Más bien, el tipo de utilización de los testimonios, así como de otros recursos que ya veremos presenta, se puede pensar como una propuesta de visibilización del carácter necesariamente mediado y construido de la realidad y de la verdad en toda obra documental -y en correlación, del carácter necesariamente mediado de la memoria y de la historia. Esto, en sintonía con las posturas de Bruzzi (2006), Comolli (2007), y Renov (2010) que traíamos en la *Introducción*, y que bien cuestionan las ideas bazinianas sobre la representación transparente-ilusoria, como ya vimos también en Barthes- de la realidad. En *Los rubios*, los testimonios son presentados generalmente en un segundo plano, en la pantalla de la computadora, mientras la actriz que representa a Carri realiza otras acciones, toma notas, escucha algunas partes, etc. Son mostrados fragmentariamente, y no se deja entender muy bien quiénes son las personas que hablan.

Muy diferente también es el uso de los testimonios aquí, respecto a la propuesta de Lanzmann en su film *Shoah*: en *Los rubios* no solamente no se los presenta como expositores de una "verdad" fijada en el pasado, como vimos recién, sino que tampoco se los presenta, como en *Shoah*, buscando el *acting out* compulsivo del pasado en el presente, para volver a vivir el sufrimiento, que propone Lanzmann, según LaCapra (2000). En la obra de Carri, en cambio, lo que prima en el tipo de tratamiento de los testimonios es un ejercicio de distanciamiento; nada más lejano que la búsqueda de una reactualización del dolor. Parece buscarse un doble distanciamiento: entre quien da el testimonio (compañeros y amigos de los padres de Albertina) y Albertina en tanto "hija" - distanciamiento que se pone en acto por la doble mediación de la pantalla de la computadora y de la actriz que representa a Albertina; y distanciamiento entre el testimonio y el espectador, a quien le llega una imagen y un relato fragmentario y distante. Así, en este segundo nivel de distanciamiento, también la propuesta se diferencia de la de Lanzmann, quien según LaCapra (2000) buscaba una cercanía tal que el espectador sintiera el sufrimiento como víctima sustituta, como veíamos en el primer capítulo.

## 4.2. *Ejercicios de memoria*, indeterminación y distanciamiento del testimonio

En la obra de Paz Encina, *Ejercicios de memoria*, la utilización de los testimonios también es un elemento clave, cuya particularidad consiste en su presentación solamente desde el audio, sin imágenes de quienes hablan -los hijos del médico Agustín Goiburú, secuestrado y desaparecido durante la dictadura militar de Stroessner, en Paraguay- y como un tejido de voces y frases entrelazadas, fragmentarias, que van reelaborando sus recuerdos polifónica y desordenadamente. Ahora bien, estos testimonios orales se presentan, en uno de los tramos más extensos del film, en simultáneo con imágenes observacionales de niños andando por el monte, generando un particular efecto de sentido, mediante el distanciamiento entre lo visto y lo oído, como bien señala Eduardo Russo (Russo; 2017:36). Y en este tratamiento paralelo de la imagen y del sonido, y sobre todo con una cámara observacional que acompaña el trayecto de niños jugando, nadando en el río y aventurándose

en el monte, es que se juega la “indeterminación” ficción/documental: estamos ante una propuesta que expone la indistinción de la puesta en escena documental y puesta en escena de ficción, representando un “mundo incierto”, que “altera los hábitos de visión documentales y ficcionales porque a la vez responde y no responde a ellos” (Bernini; 2012:298). Lo observacional (o “postobservacional”, Bernini; 2012:300) se vuelve terreno preferencial para jugar la indeterminación aquí, con una imagen que tiene su propio fluir autónomo, y que si algo de ella está en conexión con el audio es más del orden de la función poética del lenguaje que de la función referencial. Aquí, el distanciamiento se genera -a diferencia de *Los rubios*, en donde ocurre por la duplicación de la directora, mediante una actriz que la representa, y que lo explicita al comienzo del film, remitiéndonos al teatro brechtiano - por ese juego poético / onírico en donde las imágenes invitan al espectador a viajar por espacios del recuerdo de infancia, y de los complejos entramados de la memoria, en donde todos ellos (fantasía/realidad/memoria) juegan juntos. Eduardo Russo, respecto a este distanciamiento, sostiene: “El film alterna las imágenes idílicas de ese dorado tiempo pasado de la infancia, en la selva o el río, de los juegos y las siestas infantiles, y el presente de las voces que contornean la ausencia del padre.” (Russo; 2017:37-38). ¿Cómo leer estas imágenes, entonces? La “desorientación” de esta puesta en escena de lo “indeterminado” es la estrategia que Encina encuentra propicia para trabajar sobre la memoria del horror, y fundamentalmente la memoria de la ausencia, de la desaparición forzada.

### 4.3. Memoria y performatividad: películas como gesto traspasado al espectador

Encina ha recurrido al juego en y con los bordes de la ficción y del documental, y comparte con Carri el recurrir a propuestas performativos que apuntan a generar en el propio espectador un trabajo de memoria. Trayendo una vez más las palabras de Russo: “Encina ha dudado cómo calificar a su film reciente, si es documental o si es ficción […]. Ha resuelto acertadamente considerarlo como un gesto traspasado al espectador. *Ejercicios de memoria*

también es una apelación a que cada uno recuerde su dictadura. En una entrevista reciente destacaba cómo en las presentaciones del film los espectadores 'salen con su propio ejercicio de memoria'". (Russo; 2017:38). En este "gesto traspasado al espectador" yace, podría pensarse, la máxima expresión de su performatividad: la película invita al espectador a la acción -es decir, a realizar su propio trabajo de memoria, a conectar con los mecanismos del recuerdo y del olvido, de elaboración del pasado y de la historia. Y un gesto/traspaso performativo similar puede entenderse en las palabras de Albertina Carri, respecto a la intención de su propio film:

> *Quisiera plasmar el mecanismo y el tiempo autónomo de la memoria que yo, como cualquier otro que olvida, ponía en marcha cuando componía mi relación con la muerte y su falla en ausencias tan tempranas.*
>
> *El proyecto, entonces, se desarrollará desde una primera pauta conceptual: exponer al espectador a una experiencia equivalente a la mía, esto es, inducirlo a encontrar en la pantalla, por azar, por voluntad o por afinidad, un orden personal para los fragmentos dados. (Carri; 2007:23)*

Ambas, así, se pueden pensar como "películas-gesto", siendo no solo encarnación (inevitable, inherente) de la performatividad documental (volviendo a las nociones de Stella Bruzzi,), sino propuesta intencional, asertiva, manifiesta de lo performativo:

> *Ejercicios de memoria es […] ni más ni menos que una película-gesto. Esto es, la puesta en marcha de un movimiento para que cada espectador pueda, a su vez, generar su propio trabajo de memoria, enfrentar las condiciones más íntimas de un control que se hace más poderoso cuanto más naturalizado, y dar un paso en*

> *un sentido opuesto, liberador de esas constricciones. Es ese sentido el que hace de la memoria no un vuelco hacia el pasado, sino una fuerza de resistencia que abre la posibilidad de un futuro menos opresivo. (Russo; 2017:39).*

Ambas, así, se vuelven un ejercicio de memoria (propio y como gesto traspasado), y en eso yace su performatividad más potente.

Ahora bien, si estudiamos las estrategias performativas en el interior de las obras, tenemos, por un lado, la indeterminación epistémica del discurso en *Ejercicios de memoria*, que lleva a presentar una puesta en escena indefinida, con niños poniendo en acto algo del orden de la fantasía / recuerdo / memoria / ensueño -¿ritualizándola? En *Los rubios*, por su parte, se recurre a distintos dispositivos hibridizantes: la dramatización/ficcionalización (duplicación de la directora mediante una actriz que la representa a lo largo de toda la película; escenas ficcionadas en donde conviven directora, su "doble", y el equipo de filmación); reactualización/recreación de escenas de memoria/fantasía infantil, mediante muñecos playmobils. Ahora bien, varias de estas estrategias -y en oposición a la valoración que Russo hacía líneas atrás en relación al no-vuelco-hacia-el-pasado, sino a la construcción desde el presente- han sido fuertemente cuestionadas en algunas discusiones que tomaron lugar tras el estreno de la película, y en las cuales nos detendremos ahora.

## 4.4. Memoria, posmemoria y contramonumento

En el debate entre Martín Kohan (2004a, 2004b) y Cecilia Macón (2004) en la revista *Punto de Vista*, en relación a la obra *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), se ponen en juego dos posturas muy marcadas, que en varios sentidos nos remiten a varios de los temas planteados en páginas anteriores en torno al complejo vínculo entre memoria/olvido, memoria/pasado, ficción/documental.

Si bien Kohan apela a conceptualizaciones de Tzvetan Todorov, Andreas Huyssen y Giorgio Agamben que conciben a la memoria como dinámica e imbricadamente vinculada con el olvido, y que advierten sobre los riesgos de caer en “excesos de memoria”[8] o en “obsesiones por el pasado”, pareciera sin embargo correrse este autor en la práctica de tales adscripciones o fundamentos teóricos a la hora de introducirse de lleno en su análisis de la película de Carri, y endurecer su mirada. Su crítica deja entrever un carácter en cierto punto correctivo y normalizador, en tanto cuestiona la obra desde un subyacente mandato o fórmula “adecuada” de memoria que tendría que tomar un documental sobre la última dictadura militar en Argentina. Este carácter normalizador nos remite de alguna manera tanto a las posturas de Bill Nichols (1997) en cuanto al “deber ser” del documental como discurso de sobriedad, que veíamos en el primer capítulo, como así también a las críticas que, según presentamos en el tercer capítulo, ha recibido Oppenheimer por parte de autores como Sverdloff (2014) quien veía un problema ético en el dispositivo elegido, y fundamentalmente en el recurso al juego “banalizante” entre realidad/ficción.

Adentrémonos, pues, en el análisis que Kohan (2004) realiza de *Los rubios*. Al comienzo del artículo afirma, como planteábamos líneas atrás, que

> *...la memoria, antes que oponerse al olvido, se entrelaza con él. Así, por ejemplo, entre las prevenciones que Tzvetan Todorov manifiesta respecto de los “abusos de la memoria”, figura la advertencia de que “la memoria no se opone en absoluto al olvido”, así como, entre las prevenciones que Andreas Huyssen manifiesta respecto de un “exceso de memoria”, figura la de que “Freud ya nos ha enseñado que la memoria y el olvido están indisolublemente ligados uno a otro, que la memoria no es sino otra forma del olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta. (Kohan; 2004:25)*

Lo que la memoria en *Los rubios* se supone que se propone ser es, según él: "…una memoria entreverada con el olvido, o en relación dialéctica con él, que funciona por sus omisiones tanto como por sus afirmaciones […] A esta memoria la ha concebido [Carri] como una "ficción", por la imposibilidad radical que tendría para reponer una verdad o para reparar una ausencia." (Kohan; 2004:25). Sin embargo, pocas líneas después, acusa a esta memoria definida en nombre de la ficción de tener más de omisión y olvido, que de memoria en sí. (Kohan; 2004:25). Así, según este autor, más que una búsqueda de lo que según él debería ser una aproximación al pasado, a una verdad de los hechos, a la historia política de sus padres, la propuesta de Albertina Carri en *Los rubios* se trataría más bien de una práctica de distanciamiento respecto a ese pasado: lo aparta, pero no lo excluye; lo expone en su propio corrimiento. Para ello, se sirve de recursos tales como someter a un "régimen de descortesía" a los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres (Kohan; 2004:28), dejándolos proyectados en segundo plano, mientras la actriz que hace de Albertina les da la espalda, no les presta atención o realiza acciones en simultáneo. En *Los rubios*, continúa Kohan, la memoria es una ficción, pero no por una imposibilidad en sí misma, sino por la falta de lucha contra su propia imposibilidad, y he ahí otro de los puntos fuertes del cuestionamiento ético a la forma de construir la película. Ese cuestionamiento está emparentado con el veredicto del INCAA, quien también buscó imponer a Carri una forma "correcta" en que la película que *debía* hacerse:

> *Toda representación del pasado histórico lucha contra sus propias imposibilidades, pero Albertina Carri se da por vencida con sospechosa prontitud […] Entendiendo que en Los rubios el pasado, antes aun de resultar más o menos alcanzable, es puesto aparte, se advierte por qué razones, en la película, la ausencia queda como ausencia, y la memoria como ficción. (Kohan; 2004:28).*

Este cuestionamiento ético a los modos en que la película elige para abordar el horror del pasado, señalando como "sospechosa" la actitud de la directora, nos recuerda, como decíamos párrafos atrás, la crítica que Sverdloff hacía a Joshua Oppenheimer respecto a su film *The act of killing*. (Sverdloff; 2014:35), para quien también el director actuó de manera "sospechosa" en cuanto al dispositivo elegido, y especialmente respeto a la manera de presentar la voz de los asesinos. En ambos cuestionamientos parecieran ponerse en juego ciertos "deberes de memoria", que proponen más una clausura de sentido -la reproducción de una "verdad" junto a una determinada manera "correcta" de abordarla desde lo documental- que la indagación en los procesos de construcción y reelaboración de la memoria, más acorde a lo que presentan los documentales de Oppenheimer y Carri.

Por otro lado, Kohan condena la utilización de animaciones con muñecos Playmobil para el relato del secuestro de los padres de Carri, en tanto resulta, según él, un recurso frivolizante y despolitizante que suprimió una realidad, la de la violencia política. En relación al cuestionamiento de este recurso, Kohan se sirve de Giorgio Agamben, presentando su conceptualización de la historia como algo que transcurre entre el acontecimiento y la estructura, entre el juego y el rito. Según Agamben, se debe evitar tanto la obsesión por el pasado (a la cual llamó "museo de las larvas", en donde todo se convierte en pura estructura, puro rito) como también su contrario, el quedarse en el "país de los juguetes", en donde es todo puro juego, acontecimiento sin estructura. Este último es, para Kohan, el problema de la película en cuestión: "*Los rubios* ha clausurado, a todas luces, cualquier vestigio de "museo de las larvas". Del "país de los juguetes, sin embargo, se colocó tan cerca, que lo ha llevado a cabo poco menos que en términos de una aplicación directa y literal" (Kohan; 2004:29). Esta "banalización" que según Kohan atraviesa a las distintas elecciones de *Los rubios*, nos vuelve a remitir a la crítica de Sverdloff respecto a *The act of killing*, en tanto, según éste último, el recurso a la ficcionalización -puntualmente, la realización del film dentro del film, "Arsan y Aminah"- se trata de una banalización del horror, como vimos en el capítulo anterior (Sverdloff; 2014).

Pues bien, de esta manera Kohan va contrastando las decisiones de *Los rubios* con cierto "deber ser" del pasado y de la memoria, y elabora su condena final, a propósito de la escena de cierre en donde Albertina y el equipo técnico se pone pelucas rubias[9]: "Las pelucas rubias son, a la identidad, lo que *Los rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura, y la levedad por gesto grave." (Kohan; 2004:30).

En respuesta a este artículo, Cecilia Macón (2004) ha elaborado una crítica a la postura de Kohan, en tanto ésta se realizó desde un mandato, de un deber de memoria, desde la premisa de la existencia de una forma correcta de recordar, con la intención de ejercer un "control de la memoria" (Macón; 2004:44).

La crítica de Macón se sostuvo en dos pilares conceptuales: la noción de "postmemoria", de Marianne Hirsch y de "contramonumentos", de James Young -cuestionadas por Kohan, desmerecidas por "postmodernas". Yendo a la primera de estas nociones, "Postmemoria", en palabras de Hirsch,

> *…se distingue de la memoria por una distancia generacional, y de la historia por una profunda conexión personal. La postmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por las narrativas anteriores a su nacimiento, cuyas historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados. (Hirsch, en Macón; 2004:45).*

Así, según Macón, la noción de *postmemoria* resulta adecuada para pensar *Los rubios*, puesto que

> *Los rubios se ocupa justamente de poner en evidencia esta imposibilidad de la recreación: Carri no sólo no quiere, sino que tampoco puede hacer la película que le sugiere el INCAA […] Y el objeto de su reconstrucción es precisa e incómodamente esa imposibilidad. […] Se trata de un pasado que ni se esfuma ni es integrado al presente, sino que se exhibe en su alteridad. (Macón; 2004:45).*

Así, no es la intención de Carri realizar una "reconstrucción" del pasado, ni de la historia de lucha de sus padres, ni de las torturas sufridas por ellos -como parecería pedir Kohan, el Comité de Evaluación del INCAA, y otros- sino más bien, volviendo una vez más a Macón, "la representación de su experiencia de la ausencia".

En relación al segundo término utilizado por Macón para desarrollar su argumentación, el de "contramonumentos", tomado de James Young,

> *...se trata de artefactos que recuerdan, más que su relación con los eventos, el gran abismo temporal que se abre entre ellos mismos y el genocidio al que se vinculan. Mientras que los memoriales convencionales sellan la memoria […] los contramonumentos expulsan la posibilidad misma de decir a su audiencia lo que debe pensar en relación a esos acontecimientos. […] El objetivo del contramonumento no es consolar sino provocar; no está orientado a mantenerse fijado al pasado sino a expresar el cambio constante de su relación con el presente y el trauma de la presencia misma de ese abismo. (Macón; 2004:46).*

Así, siguiendo el planteo de Macón, en *Los rubios* se estaría buscando construir e indagar desde y en el pleno habitar de ese abismo. No estamos

ante una película que busca reconstruir, fijar ni sellar una memoria, sino más bien habitar el abismo y la ausencia, indagando desde el presente y desde la subjetividad de la autora. Y, por supuesto, sin intentar ser consoladora, sino provocadora, llevando a los espectadores a sumergirse en esa misma fragmentariedad de la memoria que hace a la propia Albertina Carri, en la imposible distinción entre sus recuerdos de infancia, sus fantasías y la historia, que invita a un proceso de indagación en los procesos de memoria desde una ausencia que se busca a sí misma.

Así, por un lado, *Los rubios* de Carri no se plantea -en sintonía con la propuesta de Lanzmann respecto a *Shoah*- ni como consoladora ni buscando generar una clausura de sentido. Ya encontrábamos intenciones afines en *Invasión* y en *Between Fences*, como veíamos en capítulos anteriores, en donde la actitud reflexiva sobre el pasado y desde el presente, y ciertos recursos dramáticos brechtianos (muy presentes, por cierto, en la propuesta performática de Carri, al poner a actuar a una actriz de ella misma y declarándolo ante cámara) atentan contra una búsqueda de reificación de una memoria monolítica y estática. Siguiendo la misma línea, lo que Macón entiende como "contramonumento" en la obra de Carri (la anti-clausura de sentido; la búsqueda de provocar y no de consolar; la intención de indagar en el pasado y en la memoria comprendiéndola como construcción dinámica desde el presente -y en cierto sentido, como ficción de lo real), se podría acercar a la noción de "contramito" de Lanzmann, con la que comenzábamos el presente trabajo[10].

A propósito de estos complejos vínculos entre memoria, historia, realidad, ficción, que se vuelven más evidentes en *Los rubios*, y también en *Ejercicios de memoria*, por habitar justamente en los terrenos de la postmemoria, de un recuerdo que se construye necesariamente desde la ausencia, vale la pena traer algunas de las expresiones de Carri (2007) en su libro *Los rubios, Cartografía de una película*, que escribió acerca del proceso de creación de la obra:

> *Yo, Albertina Carri, estoy en un llano: tengo destellos de imágenes, sonidos apenas audibles, ínfimos recuerdos, anécdotas que no sé hasta qué punto son reales. Todo es un gran vahído, una mezcla de ficción y realidad." (Carri; 2007:16).*
>
> *Me parece imposible, con tanta acumulación de fantasías, poder diferenciar lo que viví de lo que pensé […]: el recuerdo termina siendo un gran entramado formado por años de inventos y deseos incumplidos. (Carri; 2007:18).*
>
> *La historia argentina, sobre todo la reciente masacre de una generación, corre el riesgo de la santificación […] La canonización y la necesidad de llenarlo todo, de reconstruir una memoria histórica y clausurar hasta el más remoto de los misterios […] lejos de acercarnos a una postura reflexiva nos expulsa del conflicto verdadero. (Carri; 2007:23)*[11]

Así llega a la definición de su propio proyecto:

> *…este film tratará de lo imposible de la memoria, de los fraudes que se cometen en su nombre, de las santificaciones que alejan y amenazan con convertir en estatua lo que debería estar a nuestro alrededor […] ¿Cómo desandar el camino de la memoria? (Carri; 2007:24)*
>
> *…la propuesta principal es un documental sobre la imposibilidad de hacer un documental en torno a aquello que - puesto que no hay imagen que dé cuenta de una ausencia- no se puede referir (Carri; 2007:26).*

Quizás no solamente *Los rubios*, sino también *Ejercicios de memoria*, *S21*, *Invasión*, *The act of killing* y *Shoah* podrían pensarse en cierto sentido como "contramonumento" o "contramito" del pasado en el que indagan, jugando en terrenos de lo performativo, del juego ficción/realidad, que permiten problematizar y desnaturalizar tanto el vínculo entre memoria e historia, como entre documental y "verdad", evitando las clausuras de sentido, y

desplegándose desde el presente sobre las heridas abiertas de la memoria, reactualizándola, reviviéndola.

Por otra parte, Gonzalo Aguilar, en su capítulo *"Los rubios*: duelo, frivolidad y melancolía" (2011), entiende a la película como un medio de la directora para "procesar el duelo" (Aguilar; 2011:176) del asesinato de sus padres en la última dictadura militar. A diferencia de otros films realizados también por hijos de desaparecidos (como *Papá Iván*, o *(h) historias cotidianas*) Carri logra salir del duelo, propone Aguilar, gracias a que se atreve a cuestionar el proyecto político de sus padres (Aguilar; 2011:179) -o, retomando lo que venimos viendo, a no reproducir ciertos cierres de sentido respecto a la historia que se suponía ella "debía" traducir en su obra. En el dictamen del INCAA, como así también en las críticas de Kohan que vimos líneas atrás, y de las cuales Aguilar se distancia en muchos puntos, se puede encontrar el mandato respecto a las formas "adecuadas" en que el trabajo de memoria se suponía debía ser encarado por Carri, quien sin embargo siguió un camino diferente.

Para comprender el rumbo que Carri lleva adelante para completar la trayectoria del duelo, desde la perspectiva de Aguilar, vayamos a uno de sus pasajes:

> *Frente a las acciones heroicas del pasado (se la jugaron, dieron la vida por lo que creían), en las que late el remordimiento de que hoy no hay ninguna instancia histórica por la que valga la pena dar la vida, Los rubios muestra un presente vital, doloroso, pero sin culpas, con una actividad (hacer cine) no menos digna que la de sus padres (hacer la revolución). Hay allí un mundo con el que la directora se identifica (el cine), así como sus padres habían encontrado un mundo en la militancia (Aguilar; 2011:179).*

En ese pasaje de ser hija de desaparecidos a ser directora de cine (o de filiación a afiliación, según los conceptos de Edward Said que toma Aguilar) es

que Carri logra salir del duelo (Aguilar; 2011:180). Aquí podemos pensar, recordando una vez más a Stella Bruzzi (2006), el potencial performativo del film en sí mismo: Carri, en *Los rubios*, mediante su indagación/investigación personal sobre la ausencia y sobre las complejidades de la memoria, no busca ni plasmar una realidad, ni invalidarla; más bien pareciera jugarse en acción algo de su propia identidad.

Traigamos a colación la escena final en que se pone una peluca rubia, junto a su equipo de filmación. Podríamos pensar si a través de ese recurso performativo emerge quizás un nuevo sentido del "ser rubio", mediante la puesta en acto -transformadora- de las nociones de identidad sobre las que Carri indaga. Recordando lo que Ricoeur concibe como "capacidad creadora" del símbolo de producir nuevos significados (2006), afín a la "revalorización funcional" de los símbolos (que mediante su reactualización se exponen al riesgo empírico que puede dar lugar a una resignificación; Sahlins; 1997), la escena final podría ser pensada como un ritual de ese pasaje que hace de filiación a afiliación (Aguilar; 2011), en el sentido turneriano del término, habilitante de cierta transformación (o de cierre del duelo, continuando con las ideas de Aguilar). En esta línea, proponemos que aquello que "marcó" a sus padres como "extranjeros" en el propio pueblo -es decir, la "rubiedad" metafórica, símbolo de su fracaso político (Kohan; 2004) y a su vez la señal que dieron los delatores para el secuestro que les costó la vida- es resignificada mediante la escena final en que Albertina Carri y todo su equipo se reapropia del "ser rubio", al ellos ponerlo en acto, recodificándolo -viéndose así en su mayor despliegue, como decíamos, el potencial performativo de la obra, y dándole título y razón de ser a la película, como estrategia de reflexividad y reelaboración de su identidad y su memoria.

Sin ver a las elecciones de Carri como "despolitización" ni "banalización" de la memoria, Aguilar continúa tomando distancia del juicio de Kohan:

> *Carri no nos entrega a un personaje anclado en el pasado, sino la difícil confrontación entre un presente que recuerda y un pasado que se aleja. […] De nada sirve entregar a la mirada de los otros la escena compungida pero tranquilizadora de la hija de desaparecidos en duelo. La pose del duelo nos es escamoteada y es esa frivolidad lo que más ha molestado a aquellos que escribieron sobre Los rubios. (Aguilar; 2011:182).*

Respecto a los riesgos de caer en "abusos" o "excesos" de memoria que advertía Kohan -aunque sin ser muy consecuente con ello-, Aguilar comprende la "pose frívola" de Carri como "crítica a la idealización del pasado" (Aguilar; 2011:184) y, en tal sentido, como antídoto ante el peligro de una "memoria obstinada", que podría llevar a caer en un "duelo permanente que se obstina en un entierro perpetuo de los muertos". (Aguilar; 2011:182). "La memoria tiene mecanismos complejos y el más perverso puede ser el de inmovilizarnos en el pasado suprimiendo el presente", sostiene así Aguilar (2011:182), en sintonía con las advertencias de Todorov, Andreas Huyssen y Giorgio Agamben citadas páginas atrás. Esta postura, justamente, es la que le permite dar fin al duelo, desde el presente, desandando los caminos de la memoria, y abriendo la pregunta por "cómo construir un 'yo' cuando ya está inscripto de antemano en la mirada de los otros." (Aguilar; 2011:190), por "cómo construir una identidad sin los padres en una sociedad que interpela a estas víctimas sólo como hijos, que no les permite otra identificación" (Aguilar; 2011:188).

E invirtiendo el juicio de Kohan, también ya traído anteriormente, Aguilar afirma "…desde que Carri hizo la película, no parece muy sensato sostener que la hace solo para olvidar." (Aguilar; 2011:182). Y así, concluye: "Su frivolidad […] es un modo de vaciar al sujeto […] para ver los funcionamientos del pasado y de la memoria. El desvío de la estética no conduce a la apoliticidad, sino que lleva por un camino diferente en el que forma y acontecimiento se potencian mutuamente." (Aguilar; 2011:183). En esta imbricación entre ambos podemos, nuevamente, encontrar el reconocimiento del documental como tratamiento creativo de la realidad (que Grierson ya tempranamente explicitaba, como veíamos en la *Introducción*), y más aún, el acercamiento del film al

concepto de “cine menor” de Raquel Schefer, en relación a verlo como un trabajo en donde se pone en juego -deconstruyéndola- la dicotomía estética/política (Schefer, 2012).

En donde Kohan veía frivolidad e indolencia, Aguilar entiende un corrimiento de la pose de dolor que se espera de Carri en tanto “hija”, y una búsqueda por “mirar el pasado desde un presente que no quiere suprimirse en aras de una adoración o de un duelo sin fín” (Aguilar; 2011:190). Así, la película se encuentra con su propia performatividad (retomando el término de Bruzzi) al marcar el cierre de un duelo, forjándose un presente y un futuro. (Aguilar; 2011:190).

Y la manera de realizarlo, de articular forma y acontecimiento, de tratar creativamente la realidad, de investigar en la ausencia, en los vericuetos de su memoria construida en terrenos de cierta indistinción entre fantasía y recuerdo -apelando a las propias palabras de Carri, citadas páginas atrás- es por medio del despliegue de recursos performativos, desdibujando los bordes entre documental y ficción, ficcionalizando situaciones (y a ella misma, duplicándose mediante la actriz que la representa), recreando sus recuerdos de infancia recurriendo a muñecos playmobils, y como bien dice Ana Amado (2009), todo esto en territorios de la intimidad, de la subjetividad, precisamente donde los “avatares del recordar” (Amado; 2009:186) tienen lugar. “El pasado, aún en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria”, afirma Ana Amado (Amado; 2009:192), respecto a este tipo de estrategias.

Este pasado en cierto sentido rehecho como fábula en *Los rubios*, en el tipo de juego que realiza entre fantasía/recuerdo/memoria/olvido, desplegándose en los bordes de la ficción y del documental, puede pensarse como una estrategia ante lo que Ricouer entendía como el problema insoluble entre presencia y ausencia: la ausencia del pasado, a la que se le suma la ausencia de lo imaginario, de lo irreal, de la utopía (Ricoeur; 2006:25-26). Ante esta dificultad de separar lo anterior de lo imaginario -exacerbada en el caso de

*Los rubios* como en *Ejercicios de memoria* por el hecho de trabajar sobre el pasado de hijos de desaparecidos, sobre memorias borradas, sobre recuerdos de infancia- tanto Carri como Encina han elegido poner en escena y visibilizar esa imbricación entre ambos tipos de ausencias-, imbricación inherente a todo trabajo de memoria. Mientras en *Los rubios* la recreación de la apelación a la imaginación/recuerdo infantil se realiza mediante la animación con muñecos; en *Ejercicios de memoria*, esa imbricación entre ambos tipos de ausencia se pone en escena con el juego de indeterminación ficción/realidad, en las imágenes (¿oníricas/fantasiosas/recuerdos infantiles?) de los niños (¿hijos?) andando por el monte. Justamente como ambas directoras necesariamente abordan la memoria desde sus vericuetos, desde la ausencia, desde esa extraña mezcla de pasado, de desaparición forzada, de infancia, estos recursos se vuelven especialmente potentes. Poniendo en acto una doble performatividad (de la memoria, que en su complejo vínculo con el olvido se produce y produce "verdad"; y de los recursos performativos ficcionalizantes, hibridizantes o indeterminados), construyen, ambas, películas que se vuelven gesto performativo traspasado al espectador, invitándonos a hacer por lo tanto nuestro propio ejercicio de memoria.

## 5. Consideraciones finales

Han sido múltiples y diversos los estudios y discusiones que, desde la filosofía, la sociología y la antropología se han desarrollado acerca de la memoria. Algunos de ellos los hemos ido estudiando a lo largo del presente trabajo, pero creemos que no podemos, antes de cerrar, dejar de mencionar brevemente algunas de las principales perspectivas que sobre esta cuestión se han desplegado, y que, si bien no han sido todas aquí volcadas, su relevamiento fue uno de los puntos de indagación antes de comenzar la presente tesis. Ana Ramos (2011) ha sugerido un mapa interesante de estos abordajes en su artículo "Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad", que creemos puede servirnos adecuadamente a este propósito.

Entendiendo en términos generales a la memoria como "práctica social de traer el pasado al presente" (Ramos; 2011:132), esta autora atribuye al filósofo Henry Bergson la puesta en cuestión de los discursos prevalecientes en la filosofía, desde Platón y Aristóteles hasta ese entonces, por los cuales se concebía a la memoria como "receptáculo de almacenamiento", como archivo, como herencia inalterable, en donde primaba la concepción de una autonomía de las imágenes del pasado respecto al presente. Recién con Bergson, propone Ramos, el presente empieza a tomar fuerza en los estudios sobre memoria, inaugurando la postura opuesta a la mencionada, por la cual se focaliza en la agentividad, los intereses y motivaciones de quienes desde el presente construyen su pasado (Ramos; 2011:132). Son tres las líneas principales que traza Ramos, en su estado del arte sobre una antropología de la memoria: i) aquellos estudios que parten de pensar a la memoria como marco de interpretación del pasado; ii) aquellos para los cuales la memoria es entendida como herramienta metodológica en las reconstrucciones históricas, es decir, como fuente; y iii) los abordajes que principalmente entienden a la memoria como arena de disputas políticas (Ramos; 2011:141).

Dentro de la primera de esas líneas, han sido fundamentales los aportes de Maurice Halbawchs, sociólogo durkheimiano, con sus conceptos de “marcos sociales de la memoria” y de “memoria colectiva”, junto a los de Paul Connerton, quien ahonda en las prácticas de transmisión de los marcos sociales de interpretación, y trabaja sobre el concepto de “memoria social”, por el cual profundiza en el poder de la memoria -siempre entendida como vivencia y conocimiento del presente en relación al pasado- como vía de legitimación del orden social. Como explica Ramos:

> *Para ambos autores, la memoria es entendida como marcos de interpretación constituidos por experiencias temporales localizables en el espacio. Es decir, como un cuerpo organizado de expectativas basadas en el recuerdo que, incluso en momentos de revolución y cambio social, necesita ser presupuesto para hacer inteligibles y comunicables las innovaciones que se desean introducir.” (Ramos; 2011:133).*

Esto, nuevamente, nos remite a la dialéctica entre estructura y acontecimiento o estabilidad y cambio, trabajadas capítulos atrás en relación con el pensamiento de Marshall Sahlins, y que, a su vez, ya nos da un anticipo del tercer enfoque, es decir, del poder de la memoria en tanto territorio de disputas - y por ende, pasible de ser leído desde el *corpus* fílmico aquí presentado, en tanto escenario donde se ponen en juego, reproduciéndolas y a la vez permitiendo innovaciones, las maneras de traer el pasado al presente, interpretándolo y construyendo sentidos sobre el mismo.

Dentro de esta primera corriente, resulta interesante hacer mención a una serie de estudios que, según continúa reseñando Ana Ramos (2011), se concentró en la manera en que las prácticas/hábitos corporales, los lugares y los objetos pueden funcionar como inscripciones de la memoria, como espacios de estructuración de los marcos de interpretación y de transmisión de la memoria. Ramos menciona aquí a las obras de Csiszentmihalyi y Rochberg-Halton, Myers, Attfield, Miller, Jelin, Halbwachs, Bachelard, de Certeau, Casey,

Nora, Masquelier, Mines y Weiss, entre otros. En esta misma línea, algunas investigaciones antropológicas, como las de Rosaldo, Walker y Dwyer, prosigue Ramos, han enfatizado que “no todas las experiencias y emociones del pasado -sobre todo cuando éstas han sido traumáticas- son fácilmente expresables a través del lenguaje.” (Ramos; 2011:134), centrándose algunos autores (Boyarin, Sullivan, Csordas) en “el cuerpo como uno de los lugares sociales en los que se resguardan y disputan los sentidos de la memoria social” (Ramos; 2011:134). En este sentido, podemos pensar desde estas conceptualizaciones sobre la memoria a los films del *corpus*, siendo que, como hemos estado analizando, se corren de la mera evocación del pasado a partir del lenguaje y del testimonio, indagando en los procesos de memoria mediante diversas estrategias performativas centradas en la puesta en acto desde el cuerpo de la memoria traumática. El papel del testimonio en los films del *corpus* pierde centralidad, como vimos, pasando a ser la indagación desde la reactualización performativa de la memoria el recurso primordial -excepto en *Shoah*, en donde es precisamente desde los testimonios que se construye íntegramente el film, pero testimonios que tampoco se quedan limitados al relato verbal, sino en los que los sujetos son llevados a recorrer desde sus cuerpos los lugares y prácticas del pasado, las inscripciones de la memoria. Proponemos que la recurrencia y potencialidad del recurso a lo corporal observado las películas traídas aquí puede entenderse, como afirma Ana Ramos, trayendo a colación los abordajes de Ann Stoler y Karen Strassler, por el hecho de que “las memorias sensoriales […] evocan sensibilidades que no pueden ser igualmente transmitidas mediante prácticas discursivas.” (Ramos; 2011:135). Aún más: “[como plantea Stoller] con el cuerpo se evoca, pero también se crea, negocia, discute, impone y resiste. Las prácticas corporales más o menos ritualizadas pueden ser también una arena sensorial de contramemoria para los temas existenciales en curso y no resueltos…” (Ramos; 2011:135). El cuerpo como “arena sensorial” de reelaboración de la memoria es transversal a todas las obras aquí analizadas.

Dentro de la segunda corriente mencionada por Ana Ramos, aquella que se ocupa de discusiones en torno al vínculo entre memoria e historia, y más precisamente respecto a la memoria como herramienta para las

reconstrucciones históricas, los estudios se sitúan entre la antropología y la historia. Nos interesa recuperar, dentro de este mapeo propuesto por Ramos, especialmente a Jan Vasina, quien tempranamente trabajó sobre el valor histórico de las tradiciones orales (Ramos, 2011:138), y sirvió de impulso para una serie de autores que plantean a la memoria como fuente de conocimiento, y más aún, como objeto de reflexión en sí mismo (Ramos; 2011:140). Esta reflexividad respecto a los procesos de memoria es, también, cualidad común en los films que fuimos recorriendo, como hemos visto. Lejos están de proponerse como documentales *sobre* un hecho histórico: más bien, en todos ellos se trabaja visibilizando e indagando en la memoria como proceso -es decir, haciendo foco en la reflexividad que señalamos arriba-, y constituyendo ellos mismos "acontecimientos originales", "contramitos", "investigaciones en el presente" de los horrores/dolores/ausencias del pasado, transponiendo la observación de Lanzmann respecto a *Shoah*, con la que iniciamos el presente trabajo, al resto de las películas del *corpus*. De esta manera, recordando el recorrido trazado por los films en cuestión, creemos que todos ellos pueden entenderse como investigaciones en el presente respecto al pasado, como acontecimientos presentes, como trabajos de memoria, como contramitos, -más aún, como "contramonumentos", aplicando el concepto de Young con el que Macón (2004) propuso leer a *Los Rubios.* Si recordamos aquellas palabras, el contramonumento no busca consolar sino provocar, no apunta a cristalizar una memoria, ni a clausurar un sentido del pasado. Y esto de no plantearse como films *sobre* un hecho histórico, sino de ser en sí mismos investigaciones desde el presente, desde ya que está en estrecha vinculación con lo que en el primer capítulo traíamos, a propósito de la alteridad intrínseca del recuerdo respecto al acontecimiento, del pensamiento de Bachelard (en Candau, 2002) - y, por ende, de los films en tanto trabajos performativos de memoria respecto al pasado traumático.

Respecto a la tercera y última corriente que propone Ana Ramos en su recorrido, reúne a autores (Brow, Beckett, Briones, Balibar, Wallerstein, Guber, Lavabre, Olick, Friedman, entre otros) que comprenden la memoria como arena de disputas simbólicas y políticas, atravesada de vínculos de poder, de dominación y subordinación: "…las personas no ejercen libremente el control

sobre ‘sus’ memorias […] Las formas y alcances en que usamos el pasado responden a nuestras particulares maneras de experimentar los procesos de dominación y subordinación. […] Traer el pasado al presente ya no es sólo un tema de recuerdos y olvidos, sino que, en primer lugar, es una práctica política.” (Ramos; 2011:141). Y Ramos agrega: “Como ha señalado Foucault, puesto que la memoria es un factor importante en la lucha por el poder, si uno controla la memoria de la gente controla también su devenir. Por consiguiente, prestar atención a las ‘historias de los vencidos’ tiene sus implicaciones políticas y concretas.” (Ramos; 2011:142). Así, pues, proponemos pensar en esta clave a los films del *corpus*, y especialmente su performatividad -no en este caso quedándonos en la performatividad como recurso narrativo, sino tomando una vez más el sentido de Bruzzi del film como hecho performativo en sí mismo: las películas aquí trabajadas, entonces, se pueden pensar como práctica política, en tanto territorio en donde se visibilizan y se ponen en juego las memorias (de vencidos y vencedores, según el caso), en lucha por las interpretaciones del pasado.

Por último, y retomando lo que abordábamos en el tercer capítulo respecto a la noción de antiestructura, en el pensamiento del antropólogo Victor Turner, veíamos cómo aquella no implica la ausencia de estructura, sino por el contrario una instancia que emerge temporariamente en los intersticios de la sociedad; antiestructura y estructura están implicadas la una en la otra (Alves da Silva; 2005:39). Así también lo están -podemos proponer, como ejercicio de reflexión luego de las trayectorias que venimos trazando a lo largo del presente trabajo- memoria e historia; memoria y olvido; documental y ficción; representación y realidad[12]; y tantos otros pares conceptuales que, si bien suelen ser pensados dicotómicamente, quizás no son más que términos de un mismo eje, inherente y enmarañadamente vinculados. En ese sentido, encontramos otra semejanza que conecta a los dispositivos elegidos en las películas del corpus: las herramientas performativas (recreación, dramatización, teatro épico brechtiano, ficcionalización, y sus entrecruzamientos), funcionan a modo de ritual, en donde a través del juego simbólico de representación de papeles/roles sociales, cesan momentáneamente las clasificaciones rígidas, emergiendo la liminalidad, la antiestructura, poniendo en acto la representación del pasado,

reactualizándola, y al mismo tiempo promoviendo la posibilidad de reelaboración de la memoria. En los films analizados, así, podemos considerar los momentos de las representaciones performativas de la memoria -la puesta en acto del pasado traumático- como rupturas temporales que, desde el juego documental/ficción, propician cierto distanciamiento, cierta reflexividad, y los procesos constantes, complejos y dinámicos por los cuales el pasado es traído al presente.

Pues bien, como vimos desde el comienzo del presente trabajo, la puesta en acto de los hechos del pasado reciente se ha vuelto un dispositivo recurrente en films documentales que tienen por objeto la representación de un pasado traumático, como herramienta de elaboración de la memoria que tal vez permita conectar más fácilmente con lo complejo y polimorfo de la experiencia vivida, siendo un mapa más adecuado para abordar el territorio de la vivencia -extra verbal, heteróclita y sensorial. Aquello que la imagen de la cámara es a la realidad, la memoria en cierto sentido lo es a la historia, y la reactualización de la experiencia al pasado vivido: recortes, mapas, construcciones, reelaboraciones. En el discurso audiovisual, de por sí un hecho performativo, la potencia de los cuerpos en acción reactualizando un pasado doloroso, pareciera permitir acceder a más "información" -tanto al sujeto de memoria como al espectador interpelado- que el recurso al mero testimonio verbal, o a la imagen de archivo, muchas veces inexistente en los horrores del pasado que aquí indagamos. Así mismo, un abordaje en el que las fronteras entre ficción y documental se ponen en cuestión, en algunos casos diluyéndose, en otros traspasándose, mediante la representación performativa del pasado, se vuelve un sustrato con mayor potencial de elaboración personal y colectiva de la memoria, como gesto traspasado al espectador, y como gesto político.

## 6. Bibliografía


Academia Universal de las Culturas (2006) *¿Por qué recordar?* Buenos Aires: Granica.

Aguilar, G. (2010). Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, 175-188. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Amado, A. (2009). *La Imagen Justa: Cine y Política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Arendt, H. (2017). Eichmann en Jerusalém. Barcelona: Penguin.

Augé, M. (1998) *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

Bateson, G. (2011). *Espíritu y naturaleza*. Amorrortu.

Bernini, E. (2012). La indeterminación. En: La Ferla, J., & Reynal, S. *Territorios audiovisuales. Cine, vídeo, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes*. Buenos Aires: Libraria.

Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., & Passeron, J. C. (2002). *El oficio de sociólogo*. Siglo XXI.

Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. New York: Routledge

Butler, J. (2017*). Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Calello, T. D (2012). Sociodrama e intervención social: algunas aproximaciones teórico-metodológicas*. Revista electrónica Onteaiken*, Nro 14, Noviembre de 2012

Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carri, A. (2007). *Los rubios: cartografía de una película*. Ediciones Gráficas Especiales.

Castoriadis, C (1993). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol 2.* Tusquets.

Chanan, M. (2007). *The politics of documentary*. Londres: British Film Institute.

Comolli, J. L. (2007) *Ver y poder*. Aurelia Rivera.

Coutinho, E. (2018) *La ética del documental.* Buenos Aires: Brasiliana.

Dawsey, J. C. (2005). Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, *13*(13), 163-176.

Díaz Cruz, R. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, *7*(13). Pags 5-15.

Díaz Cruz, R. (2008). La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, (69), 33-58.

Didi-Huberman, G. (2004). Imagen-montaje o imagen-mentira. *Imagenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós*.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. México DF: Paso de Gato.

Dittus, R. (2012). Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(2).

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Esteve, L. Q. (2012). Posmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en Los rubios y en M. *Archivos de la Filmoteca*, (70), 119-134.

Estramil, I. B. R. (2017). Testimonio y cine documental. Shoah, Noche y niebla, The act of killing: tres ejemplos a debate. *imagonautas. Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, (9), 58-74.

Felman, S. (2000). Una película como testigo: Shoah de Claude Lanzmann. *Espacios de crítica y producción*.

Galak, E. (2010). Habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu. ¿Historia, naturaleza, política, arqueología, genealogía? In *VI Jornadas de Sociología de la UNLP 9 y 10 de diciembre de 2010 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Guarini, C. (2017). *Antropología visual de la ausencia*. Buenos Aires: Sans Soleil.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

Iversen, S., & Nielsen, H. S. (2016). The politics of fictionality in documentary form: The Act of Killing and The Ambassador. *European Journal of English Studies*, *20*(3), 249-262.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Kohan, M. (2004a). La apariencia celebrada. *Punto de vista*, *78*(04), 24-30.

Kohan, M. (2004b). Una crítica en general y una película en particular". *Punto de vista*, *80*, 47-48.

Koza, R (2013). "Un régimen de locos: The Act of Killing. Un diálogo con Joshua Oppenheimer", disponible en http://ojosabiertos.otroscines.com/un-regimen-de-locos-the-act-of-killing-un-dialogo-con-jo shua-oppenheimer-primera-parte/

LaCapra, D (2000). "La Shoah de Lanzmann: "Aquí no hay un por qué" ". En: *Espacios de Crítica y Producción*. N°26.

Laso, E. (2014). El cine como interpelación ética. *Ética&Cine Journal*, *5*(3), 11-19.

Le Breton, D. (2005). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Vision.

Macón, C. (2004). Los rubios o del trauma como presencia. *Punto de vista*, *80*, 44-47.

McAlinden, C (2014). “Surrealismo verdadero: Walter Benjamin y The Act of Killing”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* Nº 12, Buenos Aires, Universidad de Cine.

Melano Couch, B (1983) “Simbolismo e interpretación filosófica”. En: *Del Existencialismo a la Filosofía del Lenguaje*. Proyecto CINAE.

Mieses, A. B. (1999). Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación. *Arte, individuo y sociedad*, (11), 113-121.

Nagib, L. (2016). Presenting and representing trauma in The Act of Killing. *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, 218.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (2001). What types of documentary are there? *Introduction to documentary*, 99-138.

Pavlovsky, E., Martínez Bouquet, C., & Moccio, F. (1979). *Psicodrama*. *Cuándo y por qué dramatizar.* Madrid: Editorial Fundamentos.

Pollak, M. (2006) *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Pringle, T. P. (2015). Documentary animism: Material politics and sensory ethics in The Act of Killing (2012). *Journal of Film and Video*, *67*(3), 24-41.

Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, 21(42), 131-148.

Reestorff, C. M. (2015). Unruly artivism and the participatory documentary ecology of The Act of Killing. *Studies in Documentary Film*, *9*(1), 10-27.

Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. Revista Cine Documental, (1).

Ricoeur, P. (2006). Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico. En: Academia Universal de las culturas. *¿Por qué recordar?*, 24-28. Buenos Aires: Granica.

Ricoeur, P. (1983) *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo XXI.

Rotha, P. (2010). Algunos principios del documental. Revista *Cine Documental*, (2).

Rotha, P.l (1952). Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality. Faber and Faber: Londres.

Rousso, H. (2006). El estatuto del olvido. En: Academia Universal de las culturas. *¿Por qué recordar?*, 87-90. Buenos Aires: Granica.

Russo, E. A. (2017). Paz Encina: el gesto de recordar. *Arkadin*. N°6, agosto 2017, pp 26-41.

Sahlins, M (1997) *Islas de Historia*. Barcelona: Editorial Gedisa. Introducción, Capítulo II y Capítulo V.

Schefer, R. (2012). Un cine menor. En: La Ferla, J., & Reynal, S. *Territorios audiovisuales. Cine, vídeo, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes*. Buenos Aires: Libraria.

Schwarzbóck, S. (2001). La memoria frente al espectador: cómo representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido. PM. Dreizik (comp.). La memoria de las cenizas. Historia, trauma y representación, Buenos Aires, Dirección Nacional de Patrimonios, Museos y Artes.

Silva, R. A. D. (2005). Entre" artes" e" ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes antropológicos*, *11*(24), 35-65.

Sverdloff, M. (2014) “El archivo de los verdugos. A propósito de The act of killing de Joshua Oppenheimer”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* Nº 12, Buenos Aires, Universidad de Cine.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Trujillo, E. B. (2002). Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública. *Estudios políticos*, (21), 9-28.

Turner, V. W. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. Paj Publications.

Turner, V. (1987). “The anthropology of performance”, en Turner, V. (comp.), *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Valenzuela, A. F. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, *7*(13), 5-15.

Visacovsky, S. E. (2007). Cuando las sociedades conciben el pasado como "memoria": un análisis sobre verdad histórica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino. Antípoda. *Revista de Antropología y Arqueología*, (4), 49-74.

## 7. Corpus fílmico

*Between Fences* (Avi Mograbi; Israel, 2016)

*Ejercicios de memoria* (Paz Encina; Paraguay, 2016)

*Invasión* (Abner Benaim; Panamá, 2014)

*Los rubios* (Albertina Carri; Argentina, 2003)

*S-21: La máquina de matar de los jemeres rojos* (Rithy Pan; Camboya 2003)

*Shoah* (Claude Lanzmann, Francia, 1985)

*The act of killing* (Joshua Oppenheimer; Indonesia, 2012)

## 8. Notas

[1] Sin embargo, desde el propio Lanzmann esto se pondría en duda –al menos desde su posicionamiento teórico– en tanto no considera a su película como un documental, sino como una ficción de lo real (Felman; 2000), y por ende no habría una aspiración a una "verdad" –a pesar de que veremos, a continuación, el campo ambivalente en el que despliega su postura. <<

[2] No nos referimos a una indagación en las causas de los acontecimientos del pasado en sí, sino del dispositivo cinematográfico planteado para abordarlos. Así, comulgamos en cierto sentido con Lanzmann en cuanto a trabajar los cómo y no los por qué de esos hechos atroces del pasado. <<

[3] Encontramos oportuno en este capítulo proponer una metodología diferente en la presentación de los films que aquí nos atañen, obedeciendo a una peculiaridad que presentan tanto *The act of killing* (Josuá Oppenheimer) como *S21* (Rithy Panh). Ambos trabajos en sus primeros cinco minutos explican el contexto histórico en el que se indagará, mediante placas de texto, como así también el dispositivo elegido. En el caso de la película de Oppenheimer, el dispositivo se explicita en la misma placa de texto, y en *S21*, en un primer diálogo que de alguna manera adelanta una de las tensiones estructurantes del film –bien distante, como veremos, a la intencionalidad inicial de los verdugos de "The act of killing". En ese primer diálogo, uno de los personajes –ex victimario– se debate con su familia acerca de "hacer una ceremonia para no revivir más el pasado" y que "los muertos hallen la paz". Nos parece propicio comenzar el análisis reponiendo estas primeras escenas, para posibilitar un marco claro de comprensión de los films como totalidad. <<

[4] Recordemos el diálogo citado, en el que los padres del ex asesino le piden que haga una ceremonia para que los muertos hallen la paz y así pueda el asesino "limpiarse" de su maldad y evitar el mal karma en el futuro, entre el minuto 4 y el minuto 8. <<

[5] A propósito de los actos de habla y su poder performativo, Judith Butler sintetiza bien la postura de Austin:

> Cuando se habla de performatividad es para aludir a unos enunciados lingüísticos que, en el momento en que son pronunciados, crean una realidad o hacen que exista algo por el simple hecho de haberlo expresado. Fue el filósofo J. L. Austin quien presentó este concepto, pero ha sido revisado y modificado por pensadores como J. Derrida, P. Bourdieu y E. Kosofsky Sedgwick, por citar solo a algunos de los más relevantes. Según Austin, un enunciado crea aquello que expresa (ilocucionario) o tiene efectos o consecuencias una vez expresado (perlocucionario). (Butler; 2017:34-35). <<

[6] Ya lo anticipaban Margareth Mead y Gregory Bateson en su etnografía del pueblo de Bali, realizada entre 1928 y 1936, en la cual recurrieron a la fotografía para subsanar lo limitante de la mera descripción escrita. "En esta etnografía intentamos usar un nuevo método de presentación de las relaciones entre diferentes tipos de conductas culturalmente estandarizadas, poniendo una detrás de la otra una serie de fotos mutuamente significativas. […] *Presentar estas situaciones con palabras exige recurrir a expedientes inevitablemente literarios o que disecan las escenas vivientes*. Gracias a la fotografía es posible preservar la totalidad de los elementos de conductas, en tanto

que las correlaciones que esperamos establecer puedan hacerse evidentes al colocar las fotos en una misma página." (citado en Le Breton, 2005:23). <<

[7] Vale la pena aclarar que "cine menor" no debe entenderse aquí como oposición al término "mayor", sino que Schefer lo utiliza para delimitar su campo de análisis y referirse a un cierto tipo de cine que por sus características (tensión entre subjetividad y política, entre esfera privada y esfera pública) asemeja al concepto de "literatura menor" de Gilles Deleuze y Félix Guattari (ver Schefer; 2012: 312-313). <<

[8] Al respecto, Elsa Trujillo (2002) sintetiza: "Todorov señala que debemos tener viva la memoria del pasado, no para demandar reparación por la ofensa sufrida, sino para estar alerta sobre situaciones nuevas y sin embargo análogas; advierte sobre el uso totalitario de la memoria y sus peligros, para señalar que su elogio incondicional se vuelve problemático (Trujillo; 2002:16). <<

[9] El equipo de filmación, en la escena final, se va caminando por el campo, con pelucas rubias, evocando la descripción de una vecina –delatora– que se refirió a Albertina, sus hermanas y sus padres como "rubios", cuando ellos son morochos, y su "rubiedad" expresaba más bien su "alteridad" en el barrio popular en el que vivían -y según interpreta Kohan (2004), expresión también de su fracaso político. <<

[10] Recordemos una de las citas iniciales: "Un film consagrado al Holocausto sólo puede ser un contramito, esto es, una investigación en el presente del Holocausto o por lo menos en un pasado cuyas cicatrices aún están tan frescas y vívidamente inscriptas en lugares y conciencias que hace que sea visto en una intemporalidad alucinatoria." (Lanzmann, 1990; en LaCapra; 2000:41). <<

[11] Esta actitud historicista de búsqueda de cierre de sentido, esta "necesidad de llenarlo todo" de la que toma distancia Carri, nos remite a lo que Trujillo reseña, a propósito de Roland Barthes: "Barthes sostiene que, en el discurso histórico, el proceso de significación intenta siempre 'llenar' de sentido la historia, pues en nuestra cultura se da un gusto por el efecto de realidad que se produce a partir de los detalles concretos." (Trujillo; 2002:22) <<

[12] Respecto a esto, traemos una cita de G. Durand, presentada por Joel Candau: "nada está simplemente presentado, sino que todo está representado" (Durand, en Candau; 2002:33) <<