

IMAGEN Y MEMORIA EN ARGENTINA:
INCIPIENTES REFLEXIONES SOBRE UN CAMPO PROBLEMÁTICO

Daniel Badenes

Universidad Nacional de Quilmes / Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

dbadenes@unq.edu.ar

Resumen

En las últimas dos décadas se ha consolidado un campo de estudios multidisciplinario que aborda la memoria desde una perspectiva social. El presente ensayo bibliográfico repasa los principales hitos de esa línea de trabajo académico, que reconoce sus orígenes en la primera mitad del siglo XX y en nuestra región fue retomada en investigaciones que se realizaron desde el campo académico en relación con las dictaduras. En ese marco se advierte que las relaciones entre *memoria* e *imagen* han sido escasamente trabajadas, constituyendo un aporte significativo la compilación *El pasado que miramos* (Feld y Stites Mor, 2009). Las imágenes cinematográficas del pasado reciente –desde cine con determinación ideológica de fines de los sesenta hasta uno signado por búsquedas, en los 2000–, el uso de fotografías por parte del movimiento de derechos humanos o la representación ficcional de un horror del cual “no hay imágenes”, conforman así un rico universo de análisis. En ese marco, las imágenes de la televisión constituyen los objetos menos explorados, si bien el medio consolidó su preeminencia desde fines de los 60 y fue un escenario clave de la política desde entonces.

Palabras clave: memoria, imagen, historia reciente.

Imagen y memoria en Argentina: incipientes reflexiones sobre un campo problemático

La memoria, dimensión constitutiva de las sociedades y arena de disputas por la hegemonía, ha emergido desde fines de los 70 como objeto de estudio socio-histórico, debido a la convergencia de un clima cultural de época –caracterizado como una “explosión sin precedentes” de la memoria (Huysen, 2001: 13) o una “era de coleccionistas” (Jelin, 2002: 9), entre otras expresiones– junto a movimientos vinculados al avance de la historia oral, de los enfoques “post” (poscoloniales, postestructuralistas...) y a un “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) que valorizó el testimonio como fuente esencial.

En ese proceso fue relevante la reflexión pública sobre las *experiencias límite* de los totalitarismos y particularmente el exterminio nazi, que no ocurre en el período inmediatamente posterior, sino recién después del juicio a Eichmann en Jerusalén (1961) y de la Guerra de los Seis Días (1967). Algo similar ocurrió en América Latina con las post-dictaduras, cuando el pasado “irrumpe imponiendo preguntas, grietas, duelos...” (Franco y Levín, 2007: 32), con la diferencia de que aquí no hubo un “período de silencio” equivalente al que invisibilizó al período nazi en los 50. Así, en ambos continentes la cuestión de la memoria emerge muy asociada a “pasados que no pasan” (1): guerras, masacres, genocidios, dictaduras, transiciones post-coloniales y otras situaciones pensadas como procesos *traumáticos*; si bien no se agota en esos casos e introduce una preocupación más general sobre las disputas por los sentidos del pasado.

En ese contexto tiende a consolidarse un campo de estudios múltiple, que aborda la memoria desde una perspectiva social, cuyos orígenes se reconocen en la primera mitad del siglo XX con la obra de Halbwachs (1925; 1950) y otros (Blondel, 1928; Bartlett, 1932), y que tuvo su gran expansión desde los ochenta, a partir de los trabajos históricos, sociológicos, filosóficos y antropológicos de Nora (1984-1993), Rousso (1987), Namer (1987), Yerushalmi (1989), Samuel (1996), Ricoeur (2000), Pollak (2006), Todorov (2000), Huysen (2001) y Candau (2002) entre otros. En el caso argentino en particular, desde los noventa esos trabajos fueron releídos y apropiados desde investigaciones que se realizaron en relación con la experiencia de la dictadura (Da Silva Catela, 2001; Jelin, 2002; Vezzetti, 2003). Desde entonces, los estudios sociales sobre la memoria constituyen, en nuestro país, “un fructífero terreno de debates desde el que se construyen categorías, se realizan innovaciones metodológicas y se crean lazos entre las diversas disciplinas; y esta actividad académica también tiene efectos de diverso alcance en las discusiones éticas y políticas acerca del pasado reciente y en la configuración de políticas públicas de la memoria” (Feld y Stites Mor, 2009: 30).

Una línea de investigación poco trabajada hasta el momento es la que aborda las relaciones entre *memoria* e *imagen*. De hecho, si se piensa en el trabajo pionero de Halbwachs, para éste los soportes básicos de la evocación eran el tiempo, el lenguaje y el espacio. Recién en 1974 Yates introdujo el tema al indagar el vínculo entre imagen y memoria desde la Antigüedad.

En este ensayo valoraremos precisamente el aporte de una reciente compilación titulada *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Feld y Stites Mor, 2009), que avanza en ese plano y es una importante contribución tanto a los estudios sociales de memoria como para los que desde el campo de la comunicación se interesan por el análisis de la imagen.

Alguna aproximación al tema había aparecido en la compilación realizada por Elizabeth Jelin y Ana Longoni (2005), *Escrituras*,

imágenes y escenarios ante la represión, en el marco de la colección editorial que recoge los resultados de un programa de investigación dirigido por Jelin con becarios de distintos países del Cono Sur. Centrada en la pregunta por las posibilidades de representar el horror, allí lo artístico aparece con más relevancia que la imagen mediática. Así, por ejemplo, incluye reflexiones sobre el teatro, la literatura y las artes plásticas (2). Por supuesto, hay menciones sobre el lugar de la fotografía y el cine.

Las impulsoras del nuevo trabajo editorial proponen entender el testimonio no sólo como “acto de habla” sino también como “acto de visión”, atender al “espesor histórico de las imágenes” y tomar a éstas “como un objeto de investigación en sí mismo y no como una mera fuente para la reconstrucción histórica”, es decir, considerarlas como construcciones que “involucran actores y agentes, reglas y lógicas propias, contextos sociales y culturales precisos, soportes concretos, elecciones y estrategias” (Feld y Stites Mor, 2009: 32).

El libro –que las autoras bien definen como una “exploración”– compila una decena de estudios que toman como objeto a las imágenes y, a partir de diferentes materiales empíricos y de herramientas teóricas en construcción, analizan los problemas específicos que la producción, el uso y la circulación de imágenes generaron en los *trabajos* de la memoria social. El prólogo –con una firma destacada como la de Andreas Huyssen– evoca el “antiquísimo conflicto” entre “la retórica de las palabras y el poder de las imágenes”, notando que en general la palabra ha sido la privilegiada en la cultura occidental, sobre todo en ámbitos académicos. Pero *no hay memoria sin imágenes*. ¿Cuáles son, entonces, las nuestras? ¿Con qué imágenes pensamos y representamos nuestro pasado reciente?

Imágenes del pasado reciente argentino

En el Cono Sur y en el mundo entero, al hablar de *historia reciente* son tópicos ineludibles los tiempos traumáticos ligados al horror, que caracterizaron al siglo XX: el nazismo, los fascismos y regímenes dictatoriales que legaron crímenes masivos y –además– *difíciles de representar*, como las desapariciones.

El breve ensayo de Langland (en Jelin y Longoni, 2005), recurrentemente citado, presenta dos pistas para pensar la compleja relación entre *memoria* e *imagen*, en lo que a la fotografía refiere. Por un lado, hay un *vacío*, una suerte de silencio en el registro, que diferencia el caso argentino de los genocidios europeos: “quedan fotos de lo que hubo antes, pero no se pudo fotografiar una desaparición en sí. No hay fotos de los vuelos de la muerte. No hay fotos del acto de tortura. (...) En general podemos decir que no existe una fotografía que resuma, o pueda representar, la atrocidad masiva del terrorismo de Estado en el Cono Sur”. Así, en Argentina el único registro sobre *algo* del interior de los campos son las fotografías que pudo recuperar y conservó Víctor Bastera, sobreviviente del emblemático campo clandestino de detención y exterminio que funcionó en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA).

Pero por otro lado, como veremos más adelante, ese soporte de imagen se ha convertido en una herramienta fundamental para la agencia de los movimientos de derechos humanos que encabezaron la resistencia durante las dictaduras y el posterior reclamo de justicia: “la fotografía se ha convertido en el símbolo por excelencia de la pérdida en los países del Cono Sur, y también de las luchas persistentes que desde entonces se han desarrollado” (Langland, 2005: 88).

En nuestro país, los estudios de *historia reciente* –tal el término utilizado en el subtítulo del libro compilado por Feld y Stites Mor– se abocan a procesos ocurridos en la segunda mitad del siglo XX, siendo la última dictadura (1976-1983) el tema central, aunque podemos reconocer la referencia a tres grandes “tiempos” de ese pasado próximo. El primero, previo golpe, puede comenzar desde el derrocamiento en 1955 de Juan Domingo Perón, a quien tiene como una figura clave. El período abarca la llamada “resistencia peronista” y el complejo tercer gobierno de ese movimiento (1973-1976), y el foco de la mirada está puesto en la movilización social y en los procesos de radicalización política, es decir, entre fines de los sesenta y principios de los setenta. Más que protagonista del período Perón es, ante todo, una imagen. O muchas imágenes.

En ese contexto se inicia una escalada represiva que inicia el segundo tiempo de la historia reciente argentina, asociado centralmente a la *dictadura* como signifiante de represión, terrorismo de Estado, *poder desaparecedor*. Lo que viene después –la transición y el período de legalidad constitucional– está signado, en los trabajos sobre historia reciente, por un *deber de memoria* y un imperativo de justicia; en otras palabras, por la incógnita de cómo tramitar socialmente ese pasado.

En los últimos tiempos, los trabajos del mencionado campo de estudios sobre la memoria han avanzado en el conocimiento de los actores que participan de las luchas por el sentido de ese pasado; han problematizado distintas narrativas; han reflexionado sobre los archivos, los lugares de la represión, los límites del testimonio y más. El nuevo libro introduce ahora una pregunta por lo visual: ¿cómo miramos esa historia reciente? Como preguntábamos antes, ¿cuáles son sus imágenes?

La interrogación es clave, sobre todo si pensamos que el centro de las reflexiones sobre el pasado reciente han sido siempre los centros clandestinos de detención y exterminio, y su resultado más macabro: los miles de desaparecidos. De todo eso, precisamente, no hay imágenes.

Varios artículos mencionan las fotografías rescatadas por Bastera, que son quizá las únicas imágenes de desaparecidos *dentro* del campo de concentración. Por lo demás, hay una historia por construir: el registro de los centros clandestinos –vacíos– posterior a la transición no tiene la contundencia de las instantáneas de la liberación de los campos nazis de Dachau o Buchenwald. Los álbumes familiares y las fotos carné pueden ser *vehículos de memoria* pero requirieron y requieren un proceso social para “hablar”, casi por sí mismas, de esas personas como víctimas. El resto es un desafío para la representación, y en ese terreno la ficción audiovisual, acaso más que el documental, ha sido fundamental. Huysen remarca la importancia capital de “crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido”.

Con el aporte de investigadores de distintas disciplinas, *El pasado que miramos* interroga los usos de la imagen en torno a las luchas sociales por la memoria. La pregunta abarca producciones de la fotografía y el audiovisual desde la década del setenta hasta la actualidad (3); es decir, incluye los tres tiempos en que segmentamos a la historia reciente. Los recorre, claro, de modos diferentes: en el caso de los sesenta-setenta hay menciones de producciones de la época así como evocaciones a la militancia un cuarto de siglo más tarde; mientras que la dictadura aparece como objeto de representación, pero no como un momento en el cual pensar la producción de sentidos a través de las imágenes (4); y el período post-dictadura es el presente o los sucesivos presentes desde los cuales se construyen significaciones sobre el pasado, pero no un objeto de rememoración.

De la radicalización política al poder desaparecedor

De esa historia reciente, la producción audiovisual mencionada más lejana en el tiempo es *La hora de los hornos* –Jessica Stites Mor se interesa por ella como parte de la trayectoria de Pino Solanas y Lorena Verzero como antecedente del cine militante–, representativa de un período de efervescencia social y radicalización política ocurrido durante la proscripción del peronismo. La película postulaba a este movimiento como el eje central de la resistencia y la oposición al gobierno militar de Onganía. Antes de su llegada a las salas, *La hora de los hornos* fue vista de manera clandestina por unos 100.000 espectadores.

Entrevistado en marzo de 1969 por la revista *Cine Cubano*, Solanas insinuó la idea de un “tercer cine”, que no era ni el de la industria cultural, ni el cine “de autor”. La expresión se consolidó tras el éxito de su película en Europa, cuando Solanas y Octavio Gettino lanzaron el manifiesto “Hacia el tercer cine”, “pieza fundamental de este movimiento al que pronto iban a adherir muchos aspirantes a cineastas radicalizados a Europa y Latinoamérica, y más adelante, incluso, de África y Asia”. El movimiento “situó su capital en Argelia y buscó el apoyo de la UNESCO, la Organización de los Estados Americanos y hasta la Liga Árabe. Este grupo veía el progreso técnico como fuerza liberadora, capaz de descolonizar las modalidades imperialistas de control de las fuerzas económicas y culturales” (Stites Mor, 2009: 230).

Solanas junto a Gettino, formando el grupo de Cine Liberación, y Raymundo Gleyzer con el Cine de la Base, son las figuras más destacadas del audiovisual político del período. Junto a *La hora de los hornos*, Verzero menciona a *México, la revolución congelada* (Gleyzer, 1970), *Operación Masacre* (Jorge Credón, 1972) y *Los traidores* (Gleyzer, 1973).

Cabe consignar que en el mismo período la televisión se consolidaba definitivamente como medio masivo. Como apunta Mirta Varela en una nota marginal para su trabajo, fue la transmisión de dos canales de televisión el escenario elegido por el líder del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) Mario Santucho para anunciar el fin de la tregua armada, el 27 de junio de 1973: “la elección habla del lugar que ocupaba la televisión para las organizaciones” (en Feld y Stites Mor, 2009: 146) (5).

Tal anuncio ocurrió una semana después de un acontecimiento clave del pasado reciente: la movilización popular para recibir a Perón en su regreso tras un largo exilio, que fue la manifestación más numerosa de la historia argentina y terminó con varios muertos y heridos en enfrentamientos provocados por un sector del movimiento; uno de los puntos de partida de una escalada de violencia política que culminaría en la represión de Estado. *Ezeiza*, ese acontecimiento “difícil de recordar”, es precisamente el objeto de estudio de uno de los más exhaustivos trabajos compilados en *El pasado que miramos* (6). Varela se ocupa de los usos posteriores de la imagen, que se produjeron en torno a disputas por el sentido de ese acontecimiento clave para la historia nacional. Ya *El descamisado*, órgano de prensa de la organización político-limitar Montoneros, utilizó una yuxtaposición de imágenes para transmitir la idea del “líder sin su pueblo”. “La yuxtaposición de las fotos acerca y aleja a la vez estos actores: Montoneros aparece fundido con el pueblo (su pancarta desplegada entre la multitud está siempre presente en las manifestaciones del período), mientras Perón está rodeado de personajes indeseables que lo alejan del lugar donde el pueblo quería verlo” (en Feld y Stites Mor, 2009: 123). Al mismo tiempo, revistas como *Somos* y *Gente* –de la editorial Atlántida– construyeron una interpretación antagónica.

Para cualquiera de los sentidos construidos en torno a Ezeiza, hubo dos fotografías recurrentemente utilizadas desde junio de 1973 hasta hoy: una en la que un hombre de traje, corbata y anteojos negros que con los brazos alzados sostiene un arma larga, y otra donde varios hombres “izan” a un joven por los pelos. Varela las analiza en sus distintas reproducciones y usos, en

contraste con imágenes televisivas –emitidas y no emitidas– y también en diálogo con relatos posteriores, incluso de libros de investigación periodística y ficciones literarias como *Los reventados*, de Jorge Asís.

A ese período de movilización, con una creciente presencia de la violencia y la represión paraestatal, le sigue la dictadura, de la que como dijimos *no hay (ciertas) imágenes*. Marcando la misma dualidad ya señalada por Langland; Feld y Stites Mor advierten que “no hay registros fotográficos ni filmicos” de la desaparición de personas –de sus cuerpos y de sus identidades– y sí, con fuerte significación, de los reclamos por ellas: “Los retratos fotográficos de los miles de desaparecidos se han transformado en bandera de lucha y en emblema” (Feld y Stites Mor, 2009: 27).

En *No habrás flores en las tumbas del pasado*, su excelente tesis doctoral premiada en Brasil y publicada en Argentina en 2001, Ludmila Da Silva Catela había analizado el recurso de la fotografía por parte de los familiares de las víctimas, y destacaba que el “el uso de las fotos de desaparecidos en lugares públicos tiene su propia génesis. La evolución de su uso acompaña el proceso general de reconstrucción del mundo, recomposición de identidades y reclamos de justicia. Marca, también, algunas rupturas y discusiones grupales (...) Usar o no usar sus fotos, cómo usarlas, asociarlas al nombre y la fecha de desaparición siempre fue motivo de discusiones y negociaciones entre los familiares de desaparecidos” (Da Silva Catela, 2001: 133-134).

Imágenes del reclamo de justicia y la transición

Previo al retorno de la democracia en 1983, el primer recurso de imagen fueron las siluetas, probablemente la práctica artístico-política más significativa –y más recordada– de la resistencia del movimiento de derechos humanos durante la última dictadura. Siluetas diseñadas sobre papel blanco aparecían pegadas sobre las paredes de distintas ciudades, y eran mostradas en las manifestaciones públicas como representación de la identidad violentada del desaparecido. El “Siluetazo” ha sido evocado y analizado en otro libro reciente, compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008).

“A medida que pasaron los años –apunta Da Silva Catela–, las siluetas y el uso de máscaras blancas en las marchas, fueron dejadas de lado y las fotos adquirieron cada vez mayor fuerza. Cada movilización y reclamo tenía, además de los carteles que identificaban a cada organismo, una gran cantidad de fotos que familiares y amigos transportaban”. Las imágenes utilizadas en esos contextos son *fotos carné*, blanco y negro, que aparecen fotocopiadas y dotadas de una nueva significación, ya que indudablemente no fueron pensadas para *hacer historia*.

La antropóloga vuelve a proponer una mirada etnográfica de la fotografía en su aporte al libro compilado por Feld y Stites Mor, y afirma que las fotografías no pueden ser analizadas fuera de sus actos de recepción: “Recortar una foto para que se ‘asemeje’ a una foto *carné* implicará compartir un sistema simbólico que ordena finalmente su contemplación y su lectura” (en Feld y Stites Mor: 2009: 347).

Ese fue, al fin y al cabo, el modo de “hacer presentes” a los desaparecidos. Como apunta Crenzel –quien historiza los usos de la imagen en relación con el informe *Nunca Más* de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas–, “las fotos de identificación de los desaparecidos referían a un momento previo a la desaparición y las de las tumbas N. N. a lo que se suponía era su desenlace, la muerte” (en Feld y Stites Mor, 2009: 285). Según estudia Feld, también las producciones televisivas realizaron un *desplazamiento* similar durante el inmediato período posdictadura, conocido como “el show del horror”. En ese caso, la transposición era temporal y también espacial, “porque lo que muestran los medios de comunicación son imágenes tomadas en cementerios y no en centros clandestinos” (2009: 83).

Estas cuestiones nos vuelven sobre un asunto clave, ya apuntado: la carencia de imágenes sobre la desaparición. “Frente a esta ausencia, el cine ha creado ficcionalmente los fotogramas inexistentes del mundo concentracionario”, comenta Sandra Raggio, quien propone analizar las tres películas sobre la dictadura argentina cuya trama central transcurre al interior de un centro clandestino: *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986, Argentina), *Garage-Olimpo* (Marco Bechis, 1999, Argentina-Italia) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006, Argentina-Israel). La autora apunta algunas coincidencias interesantes entre estas producciones: la elección de géneros dramáticos, y el hecho de que “las tres tienen como parte de su *staff* –ya sea como asesores, como escritores de la versión original, como actores o como directores– a personas que fueron secuestradas y vivieron en cautiverio en los centros clandestinos de detención” (en Feld y Stites Mor, 2009: 51)

Repetida en televisión y difundida ritualmente en escuelas, *La noche de los lápices* ha sido un artefacto cultural de altísima eficacia para transmitir la historia. Para Raggio, “la lectura más problemática generada por este tipo de relatos, que producen una identificación tan directa con la historia, a pesar de lo extremo de la experiencia a la que refiere, es la ausencia de la ‘zona gris’ (Levi, 2005). Es un mundo narrado en términos de víctimas y victimarios. Una historia maniqueísta que elude la complejidad y simplifica el esfuerzo por comprender” (en Feld y Stites Mor, 2009: 72). En ese sentido el film es representativo de la principal narrativa sobre el pasado del período post dictadura, la del *mito de la inocencia*, que con el objetivo de impulsar el juzgamiento de los represores modelizó “hiper-víctimas”, simplificando la trama histórica.

Introducidos en el período de la transición, cabe mencionar que en los 80 se produce un auge de los *filmes de memoria*, como los denomina Carmen Guarini, “entendiendo como tales aquellas películas que dan cuenta del pasado a través de la memoria de los testigos”, sobre todo en producciones de cine y video independientes (en Feld y Stites Mor, 257-258). También en televisión – agrega Feld– hubo diversos programas no ficcionales (sobre todo producciones especiales) que pusieron en escena los testimonios sobre la desaparición. La citada investigadora analiza el modo en que la TV creó un espacio de visibilidad para los testigos.

Otra producción significativa, mencionada por Mirta Varela en su trabajo en torno a las representaciones sobre los hechos de Ezeiza, es *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983): un filme documental que, estrenado poco antes de las elecciones y muy afín al discurso del candidato triunfante, organiza el relato de la historia argentina en torno a la dicotomía dictadura/democracia. Finalmente, la otra clave para comprender las imágenes de la transición está dada por la ficción.

Un análisis cuantitativo de la producción cinematográfica nacional del período 1983-1989 indica que, de 173 películas producidas y estrenadas, 54 refieren al proceso dictatorial. Algunas tuvieron una divulgación y una repercusión especialmente amplia, incluso más allá de las fronteras argentinas. Es significativo que *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) sea aún hoy la única película argentina ganadora del Oscar; y los principales críticos coinciden que su valoración fue temática más que debido a su calidad estética. De ese modo, “el premio de la Academia de Hollywood (...) confirmaba a nivel internacional la narrativa del pasado desplegada por las víctimas” (Raggio, en Feld y Stites Mor, 2009: 58).

Otra realización importante del período –junto a *La república perdida*, *La historia oficial* y, por supuesto, *La noche de los lápices*– fue *Tangos. El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985), a cuyo análisis ya había hecho una aproximación Silvina Jensen en la mencionada compilación de Jelin y Longoni (2005). Abordaba las representaciones sobre el exilio en esa producción cinematográfica y en una literaria (*Libro de Navíos y Borrascas y Tangos*).

En *El pasado que miramos*, Stites Mor le dedica un capítulo a la obra de Fernando “Pino” Solanas, como realizador de dos importantes películas representativas de los problemas de la transición: la ya citada *Tangos* (1985) y *Sur* (1988). Se trata de dos obras ficcionales. Mientras la primera habla del exilio, la segunda tematiza la cárcel política y relata la historia de un joven liberado en 1983, que regresa a su hogar de Barracas, al sur de Buenos Aires. La autora dedica su artículo a desentrañar el imaginario de “sur” que vincula toda la obra e incluso el activismo político de Solanas (7), y que lo relaciona con otras expresiones de la historia cultural rioplatense. Si bien se aboca a la credibilidad de Solanas en el marco de la “política cultural de la transición”, es interesante notar que se trata de un realizador cuya obra había sido clave, como vimos, en la producción de imágenes durante el período de mayor movilización y radicalización política. “Al incorporar las imágenes de un sur simbólico en la identificación cultural con las víctimas de la dictadura, Solanas creó una asociación colectiva entre la resistencia de fines de los sesenta y principios de los setenta y la política de izquierda que resurgía”, sugiere Stites Mor (2009: 229).

Nuevas generaciones, nuevos relatos

A mediados de los noventa se abre una nueva etapa, cuando por la confluencia de diversos factores emergen otras voces y otros sentidos en los relatos sobre la experiencia de la dictadura. Entre varias cuestiones, destacamos el creciente protagonismo de una nueva generación: hacia el vigésimo aniversario del golpe (1996) irrumpieron en el movimiento de derechos humanos los hijos de las víctimas y, en términos generales, otros jóvenes de esa generación. Junto a ellos, las marchas adquirieron otro color con la aparición de murgas, y los “escraches” se sumaron al repertorio de la acción colectiva. Asimismo, se empezó a hablar públicamente de la identidad militante de los desaparecidos, resquebrajando el modelo de las “hiper-víctimas”. Todo ese proceso de transformaciones se expresó en la producción de imágenes.

Volviendo al aporte etnográfico de Da Silva Catela, advertimos que “las fotos de los desaparecidos en el espacio público han acompañado los diversos usos generacionales”. Cuando los hijos deben elegir una foto representativa de sus padres desaparecidos, en general no recurren “a la clásica foto *carne*, sino a aquellas en las que sus progenitores están en movimiento, sonrientes, en situaciones de la vida cotidiana, donde se los aprecia de cuerpo entero...” (en Feld, Stites Mor, 2009: 354).

También emergen nuevas imágenes en torno a relatos “emblemáticos” como el *Nunca Más*, que de algún modo tensionan su sentido. En su exhaustivo estudio sobre el informe de la CONADEP Crenzel repara en que las nuevas ediciones masivas realizadas desde 1995 excluyeron las fotos originales e incorporaron otras imágenes, que “ya no procuran certificar la verdad, sino interpretar el contenido del informe”, con “sentidos sobre el crimen y la dictadura opuestos a los del texto original” (en Feld y Stites Mor, 2009: 308). Así, la publicación en fascículos realizada por el diario *Página /12* para el vigésimo aniversario del golpe –que tuvo la tirada más importante después de la original– incorporó *collages* de León Ferrari (8), difundiendo la obra de un artista que considera los crímenes no como excepcionalidad sino como expresión del orden civilizatorio, y relaciona las desapariciones con la implantación de un modelo económico.

Por supuesto, la producción audiovisual también fue escenario de esas transformaciones, algo que ha sido estudiado en el cine mucho más que en la televisión. “En el campo cinematográfico, la transformación de la imagen del militante-víctima en la figura del militante como héroe se puede situar en 1996, año de estreno de *Cazadores de utopías*, como punto de referencia simbólico”, señala Lorena Verzero (en Feld y Stites Mor, 2009: 203), que construye su objeto de estudio con las re-presentaciones de la militancia en el cine documental de los años 2000.

En un registro similar al de *Cazadores de utopías* cabe mencionar a *Los perros* (Adrián Jaime, 2004) y *errepé* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004) y filmes biográficos como *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002) y *Paco Urondo, la palabra justa* (Daniel Desaloms, 2006) (9). En ellos se construye una figura del militante asociada a un sentido heroico. Tienen como antecedente el ya reseñado cine político de los sesenta-setenta (Solanas, Gettino, Greyzer).

Pero si bien esas producciones se articulan con los nuevos relatos al tematizar la militancia, se puede afirmar que la producciones más representativas de la época son aquellas que plantean una “imposibilidad de certezas, traducida en la imposibilidad de representación” (Verzero, en Feld y Stites Mor: 206-207) y que se concentran en una búsqueda.

En ese plano cobra significación un grupo de películas cuyos realizadores son hijos de desaparecidos, entre las que se cuentan *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *(h) historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), el cortometraje *En ausencia* (Lucía Cedrón, 2002) y el medimetraje *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005). Algunas de ellas implican desafíos al género documental; son producciones donde la clásica frontera entre documental y ficción se resquebraja.

La reflexión sobre la condición de hijo también aparece en *H.I.J.O.S. El alma en dos* (Mariano Céspedes y Carmen Guarini, 2002) (10) y *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004). Como señala Verzero, aun en esas películas que tienen como finalidad la “difusión de políticas y prácticas institucionales (...) el elemento neurálgico mediante el cual se define el presente es la búsqueda” (en Feld y Stites Mor, 206-207). La autora plantea así que “la nueva generación de cineastas, que empieza a filmar en la segunda mitad de la década de los noventa, tiene una mirada distanciada, la de quien escucha un relato que ya no le pertenece, como es el caso de Fernando Rubio”, realizador de *Después de los días* (2006).

Las imágenes de la nueva época difieren con las de los sesenta-setenta en el objetivo del relato: “mientras que en los años setenta el privilegio de lo particular en la dialéctica público/privado intentaba vehiculizar la toma de conciencia social, en los noventa/dos mil la preeminencia de lo íntimo es el reflejo de una interioridad, de una política que se desarrolla ‘foucaultianamente’ en microespacios” (en Feld y Stites Mor, 196). En otras palabras: “frente a la rotunda determinación ideológica de los filmes setentistas –propia de la época, manifestada en una representación de una realidad sin fisuras y ostensible en todas las realizaciones debido, también, a una voluntad didáctica–, los documentales actuales, casi cartesianamente, sólo afirman la búsqueda”.

Al aproximarse críticamente a los modos de producción, circulación y recepción de diversas imágenes en relación con las luchas políticas por los sentidos del pasado, el libro compilado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor incursiona en un territorio escasamente abordado por los estudios de memoria. Pueden encontrarse algunos antecedentes en ensayos y trabajos de análisis cultural sobre las representaciones cinematográficas de la militancia y el terrorismo de Estado (como el de Amado, 2003) o algunas intervenciones artísticas en torno a la memoria de los setenta (Longoni, 2008), pero hay una marcada la carencia de estudios que analicen esas pugnas, por ejemplo, en las imágenes de la televisión pública y privada (11), cuyo visionado es mucho más extendido que el del cine. El mayor mérito es, en ese sentido, señalar un campo donde es necesario trabajar, ya que “las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones, colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social” (Feld y Stites Mor, 2009: 25).

Notas

(1) La expresión proviene del texto que en 1994 Henry Rousso publicó junto Eric Conan: “*Vichy: un passé qui ne passe pas*”.

(2) Sobre la relación entre memoria y arte pictórica hay trabajos compilados por Marcelo Brodsky (2005) y algunos artículos como el publicado por Diana Weschler (2004), pero se trata igualmente de un territorio de conocimiento poco explorado. Cabe destacar también la investigación Aon y Vampa (2008) sobre la obra de Carlos Alonso, desarrollada en la UNLP como Tesis de Licenciatura en Comunicación Social.

(3) También hay algunas referencias sobre el arte plástica. Aunque no mencionaremos casos aquí, es necesario reconocer la potencialidad de la pintura, la escultura y otras expresiones artísticas en el proceso de construcción y circulación social de sentidos sobre el pasado, aun cuando no tienen la masividad que pueden alcanzar, por ejemplo, los medios audiovisuales. Sobre la relación entre memoria y este tipo de imágenes, agradezco las observaciones de Luciana Aon a partir de una versión preliminar de este artículo.

(4) La producción de imágenes en dictadura es todavía un tema poco estudiado, que resulta sumamente relevante si se asume que el régimen “persiguió

no sólo fines de explotación clasista y reconversión económica sino también de reconfiguración simbólica” (Mangone, 1996: 39). A partir de los sesenta se vivió un *boom* de la televisión, de modo que las imágenes producidas en ese medio debieron ser fundamentales en la construcción de subjetividades durante la dictadura. Y las mismas no se agotan en la reaparición de Gerardo Sofovich y Mirta Legrand en la pantalla. Como sugirió Mangone hace más de diez años, debieran analizarse también los argumentos de teleteatros y programas de variedades. En relación con estos últimos, *Videoshow* aparece como “el mejor ejemplo de la trama ideológica, artística y empresarial que antecedió a la movida tecnológica del Mundial y fue un hito en el diseño de imagen de la televisión de fines de los setenta y principios de los ochenta. Ejemplo, por otra parte, poco estudiado” (Mangone, 1996: 43).

(5) El ERP también elaboró una serie de *comunicados cinematográficos* hacia principios de los años 70.

(6) La organización “espectacular” de ese acto, si bien no estaba pensado para su transmisión mediática, no obvió el hecho de que captaba la atención de la televisión e iba a ser seguida con atención por la prensa nacional e internacional.

(7) En varias oportunidades Solanas participó del armado de frentes y partidos de centro-izquierda. Fue candidato en varias elecciones, inclusive a la Presidencia la Nación. Stites Mor menciona el Frente del Sur (1992) y la Alianza del Sur (1995). Luego comenta su abandono de la función pública para volver al cine, donde mantuvo su activismo con películas de denuncia y reivindicación como *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadie* (2005) y más recientemente con *La próxima estación* (2008). La referencia al alejamiento de la arena política ha quedado desactualizada, ya que Solanas se candidateó para presidente en 2007 (por un nuevo partido llamado *Proyecto Sur*, como se denominaba la biblioteca secreta de literatura política en su película de 1988) y obtuvo un buen resultado electoral en las legislativas de este año, por el que en diciembre deberá asumir una banca de diputado nacional.

(8) La obra “activista” del plástico León Ferrari es analizada, junto a la del fotógrafo Marcelo Brodsky, por la norteamericana Kerry Bystrom en el citado libro Feld y Stites Mor (2009).

(9) Otra película de la época sobre la militancia es *El tiempo y la sangre*, de Alejandra Almirón, quien antes de realizar esa película había trabajado en el montaje de *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002) y *Los rubios* (2003), mencionadas más adelante.

(10) Carmen Guarini escribe uno de los diez artículos compilados en *El pasado que miramos*. Además de investigadora es productora de *Cine Ojo*, donde realizó películas como *Jaime de Nevares, último viaje* (1995), *H.I.J.O.S., el alma en dos* (2002) y *El diablo entre las flores* (2005). En su trabajo menciona a *Papá Iván* y *M* como ejemplos de las nuevas modalidades representacionales, junto al filme autobiográfico de Andrés di Tella: *Fotografías* (2007).

(11) Una excepción es el trabajo de Claudia Feld, que comenzó analizando las imágenes del juicio a las juntas (2002), y ha aportado al análisis del contexto de producción de programas especiales como *ESMA: el día del juicio* (1998), *El día después* (1999) o *Hijos.doc* (2000), entre otros. Pero no conocemos estudios sobre el abordaje de la historia reciente en noticieros o en programas regulares de divulgación histórica como *Lo pasado pensado*, emitido actualmente en la televisión pública.

Bibliografía

Amado, Ana. “Ficciones críticas de la memoria”, en *Pensamiento de los confines*, N° 13, diciembre de 2003.

Aon, Luciana y Vampa, María Soledad. *Comunicación y arte. Aportes para la memoria colectiva* (Tesis de Grado). La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2008.

Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bartlett, Frederic. *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

Blondel, Charles. *Introducción a la psicología colectiva*. Buenos Aires, Troquel, 1966 [1928].

Brodsky, Marcelo (compilador). *Memoria en Construcción*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2005.

Candau, Joel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá flores en las tumbas del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009.

Franco, Marina y Levín, Florencia (compiladoras). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005 [1950].

Halbwachs, Maurice. *Los cuadros sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004 [1925].

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (compiladoras). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

Mangone, Carlos. “Dictadura, cultura y medios”, en *Causas y Azares*, Año III, N° 4, Buenos Aires, invierno de 1996.

Namer, Gérard. *La commémoration en France, de 1945 à nos jours*. París: L'Harmattan, 1987.

Nora, Pierre. *Les lieux de la mémoire*. Paris, Gallimard, 1984-1993.

Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Ediciones Al

Margen, 2006.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rousso, Henry. *Le syndrome de Vichy*. París, Le Seuil, 1987.

Samuel, Raphael. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. London, Verso, 1996.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Sorlín, Pierre. *Sociología del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires, Paidós, 2006.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Weschler, Diana. "Entre la resistencia y el exilio. Alonso y Gorriarena: dos experiencias vitales, dos proyectos estéticos durante la última dictadura militar", en *Debate*, 7 de mayo de 2004.

Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974.

Yerushalmi, Yosef. "Reflexiones sobre el olvido", en VV.AA. *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2006 [1989].

DANIEL BADENES

Es Becario de Perfeccionamiento de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos ordinario de la cátedra II de "Comunicación y Teorías" en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), donde cursa el Doctorado en Ciencias Sociales. En la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) está a cargo de "Historia de los medios y sistemas de comunicación" y es coordinador del área Comunicación Social. En ambas instituciones participa de proyectos de investigación sobre la televisión pública, acreditados en el Sistema Nacional de Investigaciones. También participa en proyectos de extensión. Es redactor permanente de *La Pulseada* e integra el colectivo cultural *La Grieta*.