

Magda Hernández Morales
Universidad del Valle, Colombia

Vestigios, ruinas y memoria. El documental contemporáneo argentino y su (im)posibilidad de representar el pasado

Remains, ruins, and memory. Contemporary Argentine documentary and the (im) possibility of representing the past

Resumen

El presente artículo centra su mirada en la obra de Jonathan Perel y Leandro Listorti –dos realizadores de documentales contemporáneos argentinos– y en su particular manera de indagar en el pasado: los vestigios, las ruinas, los restos que han quedado en pie son interrogados en busca de una historia que no termina de contarse, de una verdad inasible para el documental y para la mirada del espectador. Estos directores apuestan por una estética fija, despojada y casi matemática que, más que excluir su propia mirada, enfatiza y problematiza el lugar que ésta ocupa en el relato y las posibilidades/limitaciones que tiene al momento de explorar el pasado.

Abstract

This article focuses on the work of Jonathan Perel and Leandro Listorti –two contemporary Argentine documentary filmmakers– and on their particular way of looking into the past: traces, ruins, and the remains left standing are examined throughout the search of a story that is not completely retold, of an elusive truth both for the documentary and for the spectator’s view. These directors are committed to a fixed, dispossessed and almost mathematical aesthetics, which rather than excluding their own view, emphasizes and problematizes its role in the story and its possibilities/limitations when exploring the past.

Palabras Clave

Perel
Listorti
Documental performativo
Memoria

Keywords

Perel
Listorti
Performative documentary
Memory

Esas películas tenían por lo menos la honestidad de tomar en cuenta una misma imposibilidad de contar [...].

La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. "El travelling de Kapo", Sergej Daney.

Asistimos a la explosión de la primera persona en el cine documental: el documental performativo, el giro subjetivo, lo autobiográfico, todas nociones trabajadas por diversos autores para nombrar esa forma de hacer documental en la que el director no sólo dice "estoy aquí", sino que afirma sin tapujos "estoy haciendo un documental".

La cualidad referencial del documental que atestigua de su función como una ventana hacia el mundo cede hacia una cualidad expresiva que afirma la perspectiva absolutamente situada, corporizada y personalmente vivida de sujetos específicos, incluido el director (Nichols, 2001: 132).

En la cinematografía argentina tenemos un ejemplo pionero en la década de 1980 –*Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987)– y una verdadera eclosión hacia finales de los noventa y lo que ha transcurrido de este siglo: *M*, de Nicolás Prividera, *Los rubios*, de Albertina Carri, por mencionar sólo algunos nombres ya casi canónicos, hacen uso de la subjetividad – cada uno a su manera– para hablar de la memoria, de las (im)posibilidades de su construcción, del pasado cuando éste remite a hechos terribles.

La subjetivación en el documental se manifiesta con el resurgimiento del autor, pero ahora desde un nuevo lugar. El autor se desplaza hacia el centro del relato, para elaborar un discurso desde la experiencia testimonial; experiencia que acontece tanto en relación a sus vivencias en el mundo histórico como en relación al proceso de realización del film (Valenzuela, 2011: versión digital).

Pero al margen de este brote subjetivo, un puñado de películas que también intentan reflexionar sobre la memoria parecen sentar sus bases desde la orilla opuesta. Reforzando las cualidades referenciales del documental y con una apuesta estética mucho más ascética, estos documentales no eluden la pregunta por el lugar del realizador frente a lo representado o sobre la posibilidad de representar el pasado, pero la responden de manera totalmente diferente. Podríamos pensar que hay un regreso a enfatizar un modo de representación observacional, pero estas películas se sienten incómodas en esa categoría. Más que interrogar de frente a los hechos, estos films parecen querer acercarse a lo que queda de éstos, a los vestigios del pasado, planteando las preguntas adecuadas pero incapaces de generar una respuesta a estos interrogantes.

Este artículo propone un acercamiento a las películas dirigidas por Jonathan Perel entre 2010 y 2013 (*El predio*, *Los murales*, *17 monumentos* y *Tabula rasa*) y a la *opera prima* del realizador Leandro Listorti (*Los jóvenes muertos*, 2010), pensando en las formas en que estos films se acercan al tema de la (im)posibilidad de la reconstrucción de la memoria, a partir de una apuesta estética predeterminada y fija, que termina por problematizar en sí misma las posibilidades de representación del dispositivo documental.

El análisis propuesto en este trabajo no pretende ser exhaustivo, sino que enfatiza aquellos procedimientos formales que resultan más notables y de uso constante en las producciones de estos directores. Para aclarar un poco la función de estos procedimientos haremos mención, en primer lugar, a un referente en común para ambos directores (James Benning –cineasta norteamericano, quien fue citado como referencia por Listorti en una entrevista realizada para este artículo y que es nombrado una y otra vez por quienes han reseñado la obra de Perel–). En el segundo apartado nos dedicaremos al trabajo de cada director, subrayando las diferencias que establecen con respecto a su referente y las implicaciones que estas decisiones tienen en la relación que se establece entre el documental y la posibilidad de construir un relato sobre el pasado.

Es necesario aclarar también que aunque ambos directores aluden al pasado, cada uno interroga hechos diferentes: en el primer caso se trata de la dictadura más reciente y, en el segundo, de una serie de suicidios ocurridos en un ignoto pueblo pampeano.

Benning: encuentros y distancias

Todas mis películas son narrativas pero piden al espectador trabajar duro y estar atento, explorar todo el encuadre. Es más fácil dejarse seducir por la narración, que ésta guíe.
J. Benning.

James Benning es un cineasta contemporáneo que bien podría ser considerado como periférico: su obra, arrellanada en los límites entre lo documental y lo experimental, se conoce poco en estas latitudes. Sus (según imdb.com) 54 películas se caracterizan por la ausencia total de relato: no hace uso de voz *off*, música, ni cualquier otro procedimiento adicional a la grabación – durante un tiempo predefinido– de imágenes fijas que enfocan su atención en el espacio y su interacción con el tiempo. Su apuesta, clara y tajante, por un cine de carácter contemplativo, demanda del espectador una mirada activa y penetrante, capaz de entregarse a los infinitesimales cambios que ejerce el tiempo sobre el paisaje. Sus *13 lagos* o sus *10 cielos* no narran una historia, tal como la concebimos normalmente, pero sí cuentan el avance imparable del tiempo sobre el espacio, la transmutación constante. Bien podríamos esquematizar las películas de Benning como un vector con un punto de partida, una dirección y un punto de llegada.

Es en este aspecto donde se diferencian las películas de Perel y Listorti de su referente. Estos toman como punto de partida el mismo procedimiento formal de Benning (sumando algunos otros elementos mínimos, o algunas rupturas): cámara que elige y observa a través de planos fijos y de duración predeterminada. Pero resulta importante enfatizar que esta similitud en el acercamiento formal cambia de propósito en las películas de Perel y Listorti: mientras que la mirada de Benning enfatiza el cambio –por imperceptible y mínimo que éste sea– y por ende, el constante movimiento hacia adelante de la línea temporal, el acercamiento de nuestros realizadores parece detener totalmente el tiempo en un intento de mirar hacia el pasado. El vector, para seguir con la analogía previa, no es una flecha hacia adelante, sino una hacia atrás. Lo que en Benning es irrupción del tiempo y del cambio, en estos realizadores argentinos es detención y mirada a lo que fue. Esta decisión se matizará luego en las películas de Perel quien, frente a los cambios que se fueron dando en el predio de la exESMA (uno de sus espacios elegidos para documentar), decidió –como lo veremos más adelante– echar un vistazo a la transformación para luego proponer un futuro posible (en su último film, *Tabula rasa*).

Vestigios para la construcción de una memoria sobre la dictadura

En relación con la más reciente dictadura militar en la Argentina (que finalizó en 1983), el cine documental ha sido un terreno de cuestionamientos y disputas sobre la necesidad, la posibilidad y los modos de representación de hechos que aún resultan lacerantes.

El problema de la presencia del autor es una cuestión que tiene por corolario la aceptación de que el documental no puede sino realizar la interacción entre la realidad y su representación. Pero cuando esa realidad yace en el pasado, esta interacción se torna más difícil y la única posibilidad del documental es acercarse a lo que ha quedado. Parecen ser estas limitaciones el centro de la obra de Perel: en su intento de construir un discurso sobre el pasado, su mirada termina centrada en lo que de éste ha quedado en el presente: los vestigios de construcciones, grafitis, monumentos. Se intenta interrogar lo que quedó, sin obtenerse respuesta.

Tanto en *El predio* (2010), su opera prima, como en sus obras posteriores, se plantea una tajante decisión estética (relacionada, como ya lo vimos, con el cine de Benning) que implica el reconocimiento previo de una mirada particular, la existencia de un observador detrás de la cámara.

Desde antes de empezar a filmar elegí un sistema de puesta en escena riguroso: planos fijos todos de la misma duración, y filmé sólo eso. Esta aparente objetividad, sin embargo, nos hace

presente todo el tiempo que hay un realizador detrás de esa cámara y que la película es la mirada de este realizador sobre el lugar, mientras que el montaje clásico y fragmentario del cine tiende a ocultar la presencia del que está filmando. El sistema que elegí requiere del espectador un mayor esfuerzo interpretativo para construir el sentido sobre qué está pasando, qué ha pasado y qué puede hacerse en este sitio. (Perel, 2011: versión digital)

1.- El predio de la exESMA, "El Olimpo" y "Automotores Orletti, -centros clandestinos de detención, tortura y desaparición durante la última dictadura militar-, y los monumentos de cemento con que se recuerda los lugares donde funcionaron otros centros clandestinos de represión.

2.- En *Tabula rasa*, la destrucción de un edificio en la exESMA.

El predio inicia con siete planos en movimiento sobre un vehículo que recorre las calles del predio de la ex ESMA (hoy "Espacio para la memoria y promoción de los derechos humanos"). Tras esta introducción, la película apostará solamente por encuadres fijos y planos de idéntica duración. Esta apuesta se mantendrá en las posteriores producciones (*Los murales*, *17 monumentos*, *Tabula rasa*), recorriendo lugares¹ o deteniéndose en acciones², observando el presente de los espacios elegidos e intentando vislumbrar en éste un pasado que sobrevive en los vestigios. Los lugares escogidos son, por la fuerza trágica de las circunstancias ocurridas en ellos, espacios necesarios para la creación de una memoria colectiva sobre la dictadura militar. Al encuadrarlos y observar los rastros de los procesos que han atravesado o las imágenes de las nuevas transformaciones que siguen sucediendo, la película nos enfrenta a preguntas inevitables: ¿cuál es la responsabilidad que le cabe al cine, como instrumento de registro, en la construcción de la memoria colectiva? ¿Es capaz el cine de construir, a partir de imágenes que inevitablemente suceden en el presente, una mirada sobre el pasado? Pero la claridad de las preguntas, su necesidad imperiosa e inevitable, no conduce a una respuesta.

El silencio y el vacío de las ruinas tienen un poder de construcción de memoria. Sin invocar lo inenarrable del horror, y poniendo en tensión su representatividad, imágenes como las de los escombros que abren *El predio* pueden ser una forma poética de aludir a todos aquellos que no están (Perel, 2011).

El pasado transitó por estos lugares y ha dejado huellas, pero resulta inasible para el cine. Esta idea está fuertemente reforzada en su obra *Los murales*: las imágenes de dos excentros clandestinos de detención, de sus ventanas y paredes, dan cuenta de la lucha ideológica -sostenida aún hoy-. Los nombres de desaparecidos escritos en las paredes han sido tachados y cubiertos con nuevos textos, el pasado y el presente se condensan en estas imágenes, pero para un espectador poco cercano a estas historias las explicaciones resultan insuficientes. La temporalidad está suspendida. El cine interroga el ayer pero las respuestas no resultan contundentes: sólo se obtiene el ahora. Estas ideas juegan con algunas otras: el intento de interpelar lo que aún no ha sucedido (que es lo que creo se plantea en la secuencia final de *Tabula rasa* en donde, tras las imágenes de la demolición de uno de los edificios de la exESMA, unos ladrillos de Lego construyen una estructura, una suerte de edificio o pared) o la remota posibilidad de interrogar al propio espectador (que es lo que parece sugerir el plano final de *El predio*, donde podemos ver la salida del lugar y los autos, la vida misma, que transcurre sin pausa afuera).



Imagen 1: Fotograma de *El predio*
(Cortesía de J. Perel)



Imagen 2: Fotograma de *El predio*
(Cortesía de J. Perel)



Imagen 3: Fotograma de 17 monumentos
(Cortesía J. Perel)



Imagen 4: Fotograma de 17 monumentos
(Cortesía de J. Perel)

La supresión y el indicio

Los jóvenes muertos fue estrenada en el año 2010. Según su director³, el interés original parte de la lectura de la nota de diario en la que se mencionaban alrededor de una docena de suicidios (de jóvenes en su mayoría) ocurridos entre 1997 y 1999, en la localidad de Las Heras –un pequeño pueblo petrolero al sur de Argentina–. A partir de este hecho, el documental plantea un acercamiento estético fijo y totalmente controlado (siguiendo de manera explícita la fuerte impronta de Benning), un pie forzado al que se atiene toda la construcción: planos sin movimiento, de larga duración y en su mayoría generales, en los que la ausencia de personas resulta notable. Sólo hay espacios (calles, el hospital, el colegio, la pileta, el parque) o vestigios del paso de los protagonistas o de otras personas por el mundo (trazos tallados en el tronco de un árbol, rayones en un pupitre, una pisada). Como en Perel, percibimos cierta distancia del narrador que juega en un doble sentido: el planteamiento de un “dejar ver” al espectador con un mínimo de interferencia, pero –al mismo tiempo– una decisión estética tan fuerte que resulta imposible no preguntarse por ese mismo narrador que quiere pasar desapercibido.

3.- Entrevista realizada en septiembre de 2013 para este artículo.



Imagen 5: Fotograma de *Los jóvenes muertos*
(Cortesía de L. Listorti)

Los protagonistas del documental, los jóvenes muertos, no están. Su ausencia, la que provoca necesariamente la muerte, está reforzada por la decisión de no usar ninguna imagen que se refiera a ellos. Su presencia sólo está marcada por textos intercalados entre las imágenes, sobre fondo negro, en donde vemos un nombre y una fecha (la de la muerte), a la manera de un mínimo epitafio. Aunque en el audio se adivinan algunas voces lejanas, el paso de un auto, una presencia fuera de campo, el vacío –tanto en la imagen como en el audio– se construye de manera doble: la ausencia de los jóvenes muertos, pero también la ausencia de habitantes en el pueblo, en las calles. Este encadenamiento de planos obliga al espectador a buscar en los espacios mismos una historia y una respuesta que no termina de cristalizarse. Tanto el recuerdo, la reconstrucción de las vidas de estos personajes, como el armado de una lógica que explique los suicidios, se tornan imposibles. A pesar de esto, en *Los jóvenes muertos* se plantea una cierta construcción dramática, a través del uso de los testimonios en *off*: se empieza narrando la his-

toria del pueblo, la cotidianidad de sus habitantes, el trabajo en el campo para, poco a poco, ir dando cuenta de pequeños sucesos terribles (un accidente en una pileta cubierta de hielo, un ahogamiento de causas desconocidas) que desembocarán en la que será la más grande tragedia del pueblo y el clímax de la historia: los suicidios, condensados en un único y ejemplar relato.

En medio de este recuento, el testimonio sobre un pacto satánico y sobre el uso de materiales radioactivos y su relación con el cáncer darán cuenta del ambiente social enrarecido, que se verá inevitablemente reforzado por la casi total ausencia de personas en la imagen. Debemos subrayar que los testimonios no están acompañados por el rostro de la persona que habla, hecho que puede interpretarse como la necesidad de enfatizar la ausencia pero también de reforzar lo dicho –la palabra misma más que los rostros– y las imágenes del lugar, dando –a la vez– un espacio a la imaginación del espectador. La omisión de información –se deja lo mínimo necesario para armar la historia– y la supresión en la imagen de la mayor cantidad posible de elementos (movimiento, personas, acciones) da cuenta del vaciamiento como principio constructivo del relato. En este sentido, podemos plantear que esta película propone una cierta postura a quien la ve, apelando a su participación activa para construir el relato a partir de lo que no está y de los fragmentos.

El giro subjetivo desde la invisibilidad del realizador

Frente a hechos distintos ocurridos en el pasado el cine ha respondido de maneras diversas. Desde la década de 1980 y, con más fuerza, a principios de este siglo, el realizador tomó un papel protagónico en la enunciación del discurso, enfrentando con su propio cuerpo el dilema de la construcción de una representación, no sólo de hechos que suceden frente a la cámara, sino de historias ya pasadas.

En la vereda opuesta se ubicarían las obras de cineastas como Perel y Listorti, quienes deciden “borrar” al realizador y establecer fuertes lineamientos formales para la construcción de las películas. Pero esta desaparición es aparente y termina por otorgar una fuerza mayor a la mirada del realizador, subrayando cierta imposibilidad de contar, a pesar de que aún conservamos la posibilidad de ver.

Las obras de Perel y Listorti refuerzan las cualidades referenciales del documental, pero este énfasis, hasta hace algunos años posible, parece caer en el vacío, en la imposibilidad de construcción de una representación o de un sentido que explique los hechos pasados. Es esta idea la que sirve de sustrato a la hipótesis inicial de este trabajo: se problematiza el tema de la memoria, la posibilidad de construcción de un discurso que explique lo que pasó, que dé sentido a lo pasado. Pero como ante su fracaso, asistimos a la representación de los vestigios como única posibilidad, al reconocimiento de que la memoria –al igual que el trabajo documental– opera sobre algo que no está presente. Las preguntas quedan planteadas pero no podemos acceder a las respuestas. La memoria se convierte en una “condición necesaria pero nunca suficiente” (Calveiro, 2012), el peso de su reconstrucción queda ahora en manos del espectador pero éste, como el documentalista, sólo tiene ante sí fragmentos de lo ya pasado.

Estos dos directores interpelan directamente a las ausencias y los vacíos, nos recuerdan que hay imágenes que faltarán siempre, que son imposibles de encontrar en el ahora, y dan cuenta de la insuficiencia de las explicaciones, del sinsentido de la mirada. Al final, enuncian una verdad que se convierte casi en una tragedia cinematográfica: nuestra condena al presente continuo del cine.

Bibliografía

CALVEIRO, P. (2012), "Memoria, derecho, justicia", ponencia en *Latin American Studies Association*, San Francisco.

DANEY, S. (1998), "El travelling de Kapo" en *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Ediciones el Amante, Buenos Aires.

DANEY, S. (2011), "Estupor y temblor", *Página 12* [en línea], 20/03/2011, recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6904-2011-03-20.html>, consultado el 15/09/2014.

NICHOLS, B. (2001), *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

VALENZUELA, V. (2011), "Giro subjetivo en el documental latinoamericano" en Revista *La fuga* [en línea], recuperado de <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>, consultado el 15/09/2014.

Filmografía

El predio (2010), Jonathan Perel.

Los murales (2011), Jonathan Perel.

17 monumentos (2012), Jonathan Perel.

Tabula rasa (2013), Jonathan Perel.

Los jóvenes muertos (2010), Leandro Listorti.

Magda Hernández Morales

Es colombiana, Comunicadora Social de la Universidad del Valle (Colombia). Es candidata a la Maestría en Periodismo Documental de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).

Contacto: magdachmv@gmail.com

