

Sebastián Russo
Universidad de Buenos Aires y Universidad del Museo Social Argentino

Fantasma pese a todo Memoria, (des)apariciones y (teorías de la) representación en *Las aguas del olvido* (2013), de Jonathan Perel

Spectrums despite all
Memory, (dis)appearances and (theories of) representation in Jonathan
Perel's *Las aguas del olvido* (2013)

Resumen

Este trabajo, convocado por el cortometraje *Las aguas del olvido* (2013) de Jonathan Perel, intentará abordar sucintamente los debates en torno a la (ir)representabilidad del horror (Didi Huberman, 2004) en vínculo con la última dictadura militar argentina y en el marco de una interrogación teórico-estética (de mayor aliento) en torno a la figura del espectro.

Abstract

This paper, summoned by the short film Las aguas del olvido (The waters of oblivion, 2013) by Jonathan Perel, will attempt to succinctly address the discussions on the (un)representability of horror (Didi Huberman, 2004) in relation to the last military dictatorship in Argentina and in the context of a (broader) theoretical and aesthetic question regarding the figure of the spectrum.

Palabras clave

Dictadura argentina

Jonathan Perel

Didi Huberman

Espectro

Key words

Argentine dictatorship

Jonathan Perel

Didi Huberman

Spectrum

Una cita. Una condensación de sentido que lanza, que habilita una reflexión. La que hace (hacemos) confluir en ella una zona de debates, de controversias que no encuentran sosiego explicativo porque son debates que no pueden sosejarse. Si el juego de interpretaciones (qué otra cosa hacemos, pues) nunca finaliza, mucho menos puede finalizar si la materia (inmaterial) con la que trabajamos, con la que osamos trabajar, es de una potencia, de una irradiación problemática tal.

1. Nos referimos a anteriores trabajos escritos sobre Albertina Carri, Nicolás Prividera, Gustavo Germano, entre otros realizadores (cineastas, fotógrafos).

2. Realizador argentino que tiene en su haber los siguientes largometrajes, todos en vínculo con cuestiones relacionadas a las consecuencias de la última dictadura militar: El predio (2010), 17 monumentos (2012), Tabula rasa (2013).

Hablamos, no podemos dejar de hacerlo (la asunción ética de habernos entrometido con ello alguna vez nos acosa, nos obliga)¹, de esa terrible pero nunca más pertinentemente nombrada “entelequia”, de esa acuciante grupalidad así nominada: *los desaparecidos*. Pero también de *lo desaparecido*: *lo desaparecido* con ellos, *lo desaparecido* en ellos. Y del intento de representación de tales procesos de ausentificación, del deber de tal intento, de su imposibilidad, de los debates político-intelectuales, político-artísticos que éstos engendran. De todo ello hablaremos, hablamos, no podemos dejar de hacerlo.

Para ello, convocaremos inicialmente la cita de un film reciente. Uno más, uno de tantos, uno más de los que vendrán. Uno que, entendemos, así todo nos propicia algunas claves para seguir intentando entender, para seguir intentando interpretar, lo que escapa a toda última, sosegadora interpretación. La obra en cuestión es *Las aguas del olvido* (2013) de Jonathan Perel², cortometraje que comienza con una cita de Horst Hoheisel: “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo más o menos mal. Pero jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia”.

Más allá de su indudable provocación, ¿qué nos está diciendo esta cita, entendiendo, en principio, que la provocación, el acto de provocar, es ya un decir que evidencia que ciertos (estos) temas, tan andados, tan recorridos, requieren conmovir quietudes, atenciones, provocando (lo entienden así Hoheisel y Perel, convocándolo)? Más allá de esto (porque entendemos que no es sólo una provocación lo que esta frase nos trae), ¿qué dice, qué actualiza esta frase? Ubicada por Perel al comienzo de su última obra, film dedicado a “retratar” el Río de la Plata, es decir, el cementerio imposible, o sea, el trauma inacabable, el síntoma torturante, cotidiano, que nos legó la última dictadura militar argentina, ¿qué rol juega dentro de este film y en su obra toda, siendo que sus anteriores trabajos se ubicaron en una línea interrogativa (formal, temáticamente) en torno a la última dictadura, pero sobre todo, a sus restos, a lo que queda, lo que nos deja, lo que nos dejó, lo que hemos (y no hemos hecho) con ello? ¿Qué nos viene a decir con esta cita un autor como Perel, en tanto artista que ya tiene en su haber obras que recuerdan (*mal*) crímenes del pasado y que expresan (sí) modos de lidiar con ese pasado, con esos crímenes?

En principio, recupera (recuperamos en ella, en su convocatoria) el problema de la representabilidad del horror, y su inescapable e intrínseco *yerro*. Es decir, recupera una discusión, digamos, canónica en torno a estas cuestiones. Podemos (también canónicamente) pensar al texto *Imágenes pese a todo*, de Georges Didi Huberman, como aquel donde tales discusiones se expresan, paradigmáticamente, incluso, en dos posiciones que, de modo (aún más) esquemático, podemos dividir como la de aquellos que sostienen que del horror no es posible tener, ni generar una “adecuada”, una “total” representación (tanto por no poder, como por no deber hacerlo) y la de aquellos otros (entre los que se encuentra el autor del libro) que entienden que no sólo es posible, sino que es un deber (ético) rastrear y reflexionar sobre las representaciones que, por otro lado, efectivamente fueron realizadas.

De lo que no habla, pero se intuye en las palabras de Hoheisel, por tanto de Perel, siendo el fondo no dicho, sus condiciones de posibilidad y donde haremos particular hincapié, es del irrenunciable afán de representación de los crímenes del pasado. Y decimos afán, y decimos también acuciante necesidad, acosadora obligación. Y no hablamos de deberes partidarios, corporativos, burocráticos, sino ético-existenciales, experienciales. Así, los dilemas representacionales se entroncan con los éticos, pero sobre todo (y en un mismo movimiento) con los existenciales, vitales.

Se preguntaba Jacques Derrida (2002) “¿cómo aprender a vivir?” y se respondía, luego de indagar sobre las características de los espectros (en particular los de Marx, pero no sólo), y su estrecho vínculo con la justicia, con la responsabilidad “en general”: “dialogando con los fantasmas”.³ A este afán, a este acoso, a esta necesidad personal-colectiva, nos referimos. Necesidad que parece expresarse en la segunda cita que hará Perel en su obra, en este caso de Claudio Martiniuk, donde, luego de preguntarse retóricamente “¿Cómo bañarse o navegar en esa neblura de nuestra historia?”, concluye y de algún modo justifica/complementa las enunciaciones de la primera cita sobre la (imposibilidad de) verdad de la imagen, de la historia, de que “hay niebla”.

Así, como apuesta/propuesta, parece decir Perel y diremos, con él, nosotros: si algo hay (en relación con el modo de interrogación de los crímenes del pasado), es (y por su estatuto representacional fantasmagórico, espectral) *niebla*. No sólo en tanto a la existencia de fantasmas (y a nuestra necesidad de aprender a dialogar con ellos), sino en tanto lógicas fantasmales de lidiar (representacional, teóricamente) con ellos. En las próximas páginas, intentaremos desarrollar estas (y otras) ideas.

Sobre la (ir)representabilidad del horror

Recordemos, entonces, el origen y algunos de los planteamientos de los debates en torno a la representabilidad del horror. Centrémonos en el libro *Imágenes pese a todo*, de Georges Didi Huberman (2004), diremos que este libro se divide en dos partes. La primera ocupa el planteo del autor. En la segunda, Didi Huberman citará a críticos que discuten sus ideas (las de la primera parte del libro), lo que le sirve no sólo para ensayar sus refutaciones, sino también para recuperar algunas otras batallas teóricas que se han librado en torno a los modos de representación del horror.

Pero ¿qué dice la primera parte? ¿Cuál es la polémica que genera? El texto se ocupa de analizar cuatro fotografías. Fotografías tomadas en un campo de concentración nazi que le sirven al autor para, por un lado, desmentir la idea de que no existen fotos del horror nazi y, por otro, para discutir la idea de su irrepresentabilidad. Estas imágenes, en su propia existencia, reñirían con la idea de lo inimaginable: tanto por la pretensión nazi de que no se conocieran, como por la de aquellos que sostienen que, aunque existan imágenes, el acceso al horror de los campos sigue *no siendo posible*.

Esta posición, que entiende que es imposible para el horror ser visto por/a los ojos (incluso inteligibilizado a través de cualquier tipo de representación), puede resumirse en el famoso *dictum* “tú no has visto Hiroshima” que Alain Resnais (en su film *Hiroshima Mon Amour* de 1959) pone en palabras de un japonés que ha vivenciado el horror atómico ante la insistencia de una francesa por intentar acercarse al horror de Hiroshima. Recordémoslo: ella dice que ha visto documentales, noticieros, que ha visitado museos y demás formas de representación de las consecuencias de la bomba atómica y que, por ello, habría accedido a un supuesto “ver” o acercamiento a lo sucedido en Hiroshima, mientras el japonés repite, en una suerte de ritornello trágico, “tú no has visto nada de Hiroshima”. Se da cuenta, allí, de un fondo incomprensible, irrecuperable, que sería el de la experiencia: sólo haber experimentado Hiroshima parecería dar cuenta de una intransferible experiencia. Aunque incluso cada experiencia, a su vez única y fragmentaria en relación al “todo”, la maquinaria del horror, como fueron la de Auschwitz y, claro, la ESMA, son del orden de lo irrecuperable, lo intransferible, lo inimaginable, lo impensable. O sea, de lo irrepresentable.

Esta aparente imposibilidad se entronca, y de allí incluso surge la encarnizada disputa dada al respecto por Didi Huberman, con la idea de que a los nazis “no les bastaba con asesinar, sino que se dedicaron, racional o irracionalmente a no “dejar ningún rastro”, a “hacer desaparecer cualquier resto” (2004: 40). Eso explica, dice, a los SS haciendo desenterrar (y por las propias víctimas) centenares de cadáveres sepultados en fosas comunes para quemarlos y dispersar, o enterrar de nuevo, sus cenizas (parte de este proceso, de hecho, dirá, es el que de modo indicial

3. “¿Hay acaso justicia, compromiso de justicia o responsabilidad en general, que haya de responder de sí ante otra cosa que, en última instancia, no sea la vida de alguien que está vivo, se la entienda como vida natural o como vida de espíritu?” (Derrida, 2002: 13).

4. Algo cercano dirá el mismo Didi Huberman en su texto "La doble distancia", parte del libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010), en relación con el "aura", que produce un "bajar los ojos" ante el poder de esa imagen, de ese ente.

5. De más está decir que aquí la cuestión dilemática es profusa y de una especificidad que este texto no abordará, pero que debe, por lo menos, mencionarse. Dilema que habría que rastrear desde el famoso dictum adoniano (no se puede escribir poesía luego de Auschwitz), que debería pensarse en términos (no de "pereza intelectual" sino de un silencio respetuoso, de duelo. Siendo que tanto Adorno, Resnais (más el de "Hiroshima..." que el de "Noche y Niebla" — película cuyas imágenes terminan constituyéndose en las representaciones canónicas del horror nazi—) o el mismo Claude Lanzmann (y su férreo afán de no utilizar imágenes de archivo) no estarían diciendo que no hay imágenes, ni palabras, ni que no podrían hacerse fácti-

se ve en dos de las fotos). Es decir, parte del exterminio fue engendrar un "proceso de inimaginación" (de una maquinaria de inimaginación, de impedimento de imaginación) explicitado en el "destruir los elementos de tortura, los edificios, e incluso los archivos". Evidenciar esto constituye una suerte de "memoria de la desaparición", siendo que "el olvido del exterminio es parte del exterminio" (como citará de Jean Luc Godard), es su "realización simbólica".

Es precisamente la existencia de imágenes (como de testimonios) la que discutiría los términos "inimaginable", "indecible", sobre Auschwitz. En este sentido, Didi Huberman dirá que los conceptos de indecidibilidad, de inimaginabilidad, son términos "perezosos" (2004: 47), ya que "cuando el pensamiento se agota (y no puede imaginar, no puede decir), hay que volver a pensar (...) Y, si es necesario, pensarlo todo de nuevo: las ciencias humanas todas" (en referencia a conceptos de Hannah Arendt). En ese mismo sentido, considerará "la tarea del historiador (como) fundamental. No puede quitarse el problema de encima mandándolo a la categoría de lo impensable. El genocidio fue pensado, por tanto es pensable" (2004: 47). Según Agamben, citado por el mismo Didi Huberman, ubicar a Auschwitz como un indecible es restituirlo místicamente, como ocurre con un Dios ante el que no se puede ni hablar, ni mirar.⁴

En definitiva, podríamos condensar el argumento de Didi Huberman en la siguiente idea: por más insoportable, por más aberrante, por más incomprensible que el Holocausto haya sido, no sólo es mirable, decible, imaginable, comprensible, sino que (pese a todo) se debe ser (imaginado). Imágenes hay, palabras hay y, si hay, algo puede —debe— decirse, algo puede verse; y, con ello, construir nuevas palabras, nuevas imaginaciones que restituyan el sentido, que reconstruyan el sentido que se ha intentado exterminar no sólo en los campos, sino en las posteriores perezosas no-interpretaciones bajo el signo de lo ininterpretable.⁵

De este modo, Didi Huberman nos estaría diciendo no sólo que sobreviven (fácticamente) imágenes del horror, que estas existen y que nos muestran algo del horror (algo, no "todo", siendo este afán de que lo digan todo uno de los modos de refracción al uso del testimonio, de la imagen, que el autor discute),⁶ sino que este *algo* es el que además, y fundamentalmente, habilitaría un necesario trabajo de imaginación⁷ y, así, de reflexión/vivencia en torno a las experiencias del horror. O sea, que ellas (las imágenes, los testimonios) no sólo sobreviven al horror —incluso sobreviviéndonos, sobreviviendo al sujeto observador: "ante ella (la imagen) somos el elemento frágil, el elemento de paso, y ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración" (Didi Huberman, 2004: 32)—, sino que en ellas sobrevive el horror. Que en ellas, es decir, en quienes las interrogan, el horror intempestiva, insistentemente (tal la lógica del fantasma) retorna.

Niebla pese a todo

Volvamos al comienzo. Volvamos a *Las aguas del olvido*. En ella, el autor intenta hacer un retrato del Río de la Plata hoy. Lo sabemos, lo dijimos, el Río de la Plata: el cementerio imposible, una figura modélica, una imagen punzante de la tragedia, incluso de la tragedia de la indeterminación. Como una maquinaria de la des-imaginación, del aniquilamiento del aniquilamiento, exterminio de lo exterminado, la (acuosa) indeterminación actúa como sino trágico de la incapacidad de configurar un límite demarcatorio necesario para expresar una diferencia, es decir, una identidad, incluso, sobre todo, la de una tumba, ahondando, explicitando la propia infinitud del trabajo de duelo. Configura, así, una inescapable y compartida comunidad de espectros.

El río, en *Las aguas del olvido*, se expresa como un paisaje silencioso, cadencioso, trepitante, ruinoso, con unas pocas señales de vida, cuyas aguas chocan perpetuamente ante costas horadadas por un retorno eterno, el de sus aguas agitadas, el de los crímenes que esconden, que acogen, que tienden a disolver (tendencia a la disolución —como la del olvido— que requiere de una "tarea", un "trabajo" para salvarlo). El Río de la Plata es así, en el film de Jonathan Perel, la evidencia en primer término de la dificultad de representabilidad, no sólo por lo planteado y discutido por Didi Huberman (2004) en tanto perezosa imposibilidad, sino por las características indeterminadas, imprecisas, inasibles, desbordantes del propio río. Pero, también, es la

expresión del irrenunciable afanoso deseo y de la necesidad de intentar representar(lo) cada vez (Marcelo Brodsky, Marco Bechis, Nicolás Prividera, algunos de los que, junto a Perel, lo intentaron).

He ahí, pues, en relación a tal primera evidencia mentada, su cita inicial. Repitémosla: “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está mal, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo *más o menos* mal. Pero jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia”. Veamos: las palabras *mal* y *verdad* están en cursiva. Eso parece indicarnos un corrimiento a la literalidad de esos términos, así todo —insistentes— enunciados. O sea, la verdad y el mal (los conceptos), dichos y no dichos, fantasmales. Se entiende que el intento de representación es eso, un intento siempre fallido, pero no por falta de sapiencia o capacidad de dar con “la” representación, la precisa, la “justa”, sino porque tales intentos son, a la vez que posibles, constitutivamente fallidos, son “justamente imágenes”.⁸

Finaliza la cita con un “porque jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia”. Aquí, además o en un mismo movimiento, se expresa tanto el des-vínculo intrínseco entre imagen e historia, entre la materia indagada y el modo de indagación, como su estrecho y necesario correlato, el de su vinculación, el de sus intempestivas formas, fantasmáticas, convocadoras, incitadoras al relato, la memoria, la identidad. Vínculo entre imagen y disciplina, tal como Didi Huberman la sueña, tal como la convoca en su “volver a Warburg, volver a Benjamin” (2009, 2011).

Es decir, tanto dirá el mismo Didi Huberman que “el tiempo de la imagen no es el de la historia” y, así, la verdad de la imagen no es la de la historia: habría una verdad de la imagen, habría una verdad de la historia (no “la” verdad, sino una, provisoria; hegemónica u ocultada, pero provisoria); habría que ubicar al gesto reflexivo, disciplinario, el del historiador, en paralelo, en sintonía con la materia (imaginal) que estudia. Así, si la imagen es sobre todo un elemento intempestivo, afectivo, renuente a una lógica lineal de aparición que, en su aparición, disloca la trama temporal, la disciplina que la interroga no podría ser menos abierta a lo intempestivo, a lo punzante, a lo que se expresa de modo no lineal y no progresivo, sino que debería, fundamentalmente (imágenes, teoría), expresarse de forma anacrónica, con tiempos que intempestivamente se entrelazan, encuentran y contaminan, permitiendo —tal la canónica figura del ángel de la historia benjaminiano—, en un tiempo presente, al pasado configurar(se en) un futuro.

Así, si bien no podemos “trazar la verdadera imagen de la verdadera historia”, debemos intentar trazar la verdad de la historia (que es decir, la *verdad* del tiempo) desde la verdad de la imagen. La historia, así, en tanto discurso, expresándose bajo la lógica de la imagen: intempestiva, superviviente, irrefrenable, punzante. Se evidencia, en suma, que toda problemática en torno a la representación, tanto como toda problemática en torno a la disciplina histórica, no puede eludir la problemática en torno a la noción de tiempo e, incluso, erigirse en tanto problemática del/en torno al tiempo. Un tiempo comprendido, acosado y constituido por fantasmas al que corresponden imágenes-fantasmas, pero también una disciplina que no eluda ni conjure, sino que asimile, asuma no sólo la existencia de espectros.⁹

El afanoso e irrenunciable deseo/necesidad de representación que, tanto desde el arte como desde las disciplinas históricas abiertas a formas —diremos— ensayísticas, no científicas (es esta fusión entre arte y ciencia la que inspira a Didi Huberman, con sus convocatorias warburg-benjaminianas y, claro, nos inspira también a nosotros), se entronca aquí, entonces, con las características y la dinámica de la “materia” fantasmal con la que se trabaja.

Los muertos exigen. Los espectros acosan. Tal la famosa cita de Marx, que de hecho utiliza Nicolás Prividera al comienzo de su film más decididamente espectral (*Tierra de los padres*, 2011), el que termina de hecho con una secuencia sobre el Río de la Plata, aunando cementerios (de la Recoleta al río que también fuera escenario final años antes de otro film, *Garage Olimpo* —Bechis, 1999—): “las generaciones muertas aplastan como una pesadilla el cerebro de los vivos”.

camente, sino que no sólo nada podría restituir el horror vivido, la experiencia del horror, sino que incluso ese supuesto acercamiento se daría bajo lógicas de la palabra o la imagen ya conocidas, industriales (Adorno y Horckheimer), espectacularizadoras (Debord) y que, de hecho, más que acercarnos nos alejaría del intento restitutivo.

6. “Los archivos de la Shoá definen sin duda un territorio incompleto, de supervivencia, fragmentario; pero este territorio, desde luego, existe” (Georges Didi Huberman, 2004: 43).

7. Aquí es donde se entrelazan dos conceptos aparentemente disociados: el de memoria e imaginación, que Didi Huberman piensa en estrecho vínculo.

8. Ver aquí el pertinente y agudo vínculo que Ana Amado realiza entre los conceptos de Jean Luc Godard y Paco Urondo para justificar el título de su libro, *La imagen justa* (2009).

9. Estas cuestiones, que aparecen en *La imagen superviviente* (2009) y *Ante el tiempo*

(2011), no serán desarrolladas con profundidad aquí, sino en próximos trabajos.

10. "Una nación es la posesión en común de un antiguo cementerio y la voluntad de contar su historia" (Maurice Barrès).

11. Dirá Gilles Deleuze (1996) que tal mediación (directa o indirecta) es la distinción entre Imagen tiempo e Imagen movimiento (en esta última, el tiempo es representado —de modo indirecto— a través de acciones).

La cita completa es la siguiente: "Los poemas a la muerte son un engaño. La muerte es la muerte. El río es llenado. Extensiones fantasmales. Cavó una fosa en los aires, en el cauce del ancho río, allí donde no hay estrechez. Todo se hundía en las sombras más profundas. Un río como tumba. ¿Cuál es el color de esta agua? ¿Cómo bañarse o navegar en esa negrura de nuestra historia? Los cabellos aun atraviesan las aguas, siguen bajo un cielo venenoso. La piel, arena del río. En un vaso se recogen, día a día, los

Y lo hacen, parece decir Prividera, "evidenciando la posesión de un antiguo cementerio" y teniendo "la voluntad de contar su historia"; tal la definición de *nación* de Barres, que el director también cita.¹⁰ Una nación, una comunidad, pensada, reconstruida desde/con los muertos que acosan, asumiendo conscientemente la posesión (existencia) de su cementerio (es decir, el de esos, otros, muertos, todos juntos, cual comunidad de espectros) y con la voluntad narrativa, esto es, de una constitución identitaria dada en/por un relato, que en Prividera toma el carácter también de comunidad de narradores que revisan, recuperan, fragmentos supervivientes de la historia argentina. Fragmentos acumulados, indiferenciados, que se acumulan y entrecruzan, trayendo de ese ayer que es un hoy, claves, huellas de fibras constitutivas, aunque (diremos) bajo la lógica de una indiferencia problemática para pensar su estatuto político, constituido éste por el desacuerdo, es decir la diferencia. Indistinción, así todo, que tiene en la última y apoteótica escena una pulsión trágica fundamental. Los muertos (tanto los recoletos como los arrojados al río —vencedores unos, vencidos los otros, tal se sugiere en el inicio del film en cita benjaminiana—, pero también los hoy otros desheredados —cuasi muertos sociales— de la villa miseria más grande del país), todos estos cementerios, comunidades indiferenciadas, que acosan en/por su indistinción.

Perel, por su parte, elige un modo representacional, un dispositivo audiovisual (también elegido en sus otros films) que es el de la justa/mera mostración observacional de (precisamente) "tiempos muertos". Planos fijos de escenarios sin una connotación demasiado marcada durante los suficientes segundos como para incomodar a un visionado cinematográfico acostumbrado a cortes más o menos vertiginosos que se van montando unos a otros, con el mismo lapso de tiempo transcurrido en cada uno. De esta forma, se propicia, por un lado, una suerte de fenomenología del tiempo, de un tiempo transcurrido allí, en tiempo presente, una experiencia no mediatizada del tiempo¹¹ y, en ese mismo movimiento, una suerte de fenomenología de los objetos, de la naturaleza, en que lo visto, el río, las paredes, los edificios, parecieran expresarse no mediados sino vividos, asimilados en esta experiencia escópica.

Esta propuesta fílmica constituye, en definitiva, y por las zonas indagadas (la ESMA, los monumentos de la memoria, el Río de la Plata), una suerte de fenomenología de la memoria, de una trágica memoria colectiva. Es decir, de un experimentar en "tiempo real" un traumático tiempo pasado; es decir, no una interrogación indirecta sino fenoménica del trauma a través de una experiencia del tiempo que, en este caso, es pasado, también, porque "simplemente" pasa delante de nuestros ojos. Constituyen así Perel, sus films, una memoria expresada en un tiempo presente, una memoria experiencialmente densa, en la que el pasado traumático emerge en una dialéctica entre lo conocido, lo antes sabido y la experiencia presente del visionado, y que se articula, se entrama en los indicios, en las huellas, en los restos del ayer en el hoy que sus imágenes expresan. De esta forma, construyen la arrasadora y experiencial evidencia fenoménica de que sí algo puede decirse, constituyéndose en una existencia con lo que tenemos que lidiar particularmente en este film, "Las aguas del olvido", es que "hay río". Y claro, no cualquier río y no cualquier "haber".

Este "hay río", en tanto evidencia de una existencia, evidencia de que esta existencia es lo único verdadero que podemos afirmar, y evidencia de que tal indudable, palmaria existencia no nos abandonará —siendo como tal la única verdad arribable, pero sobre todo, en tanto presencia que es verdadera porque nos acosa, como es la del Río de la Plata y su ser cementerio imposible—, nos atormenta. Evidencia con la que no podemos terminar de lidiar, con la que no podemos saldar deudas, con la que, claro, el duelo se evidencia infinito, eterno.

Tal fenoménica y memorial evidencia, tal "hay (este) río", es tanto el "hay niebla", con el que termina la segunda cita que convoca Perel al final del film ("¿Cómo bañarse o navegar en esa negrura de nuestra historia? Los cabellos aun atraviesan las aguas, siguen bajo un cielo venenoso. La piel, arena del río. En un vaso se recogen, día a día, los cuerpos. Bebemos el agua del olvido. Hay niebla"¹²), como el "hay espíritus" de Jacques Derrida (2002): "Espíritus. Y es preciso contar con ellos. No se puede no deber, no se debe no poder contar con ellos".

Ante la imposibilidad de una “representación verdadera”, la asunción (verdadera, indiscutible), entonces, de que “hay niebla”. Y esto es tanto un “hay neblina en nuestras representaciones”, como que sólo de eso estamos seguros que existe (que “hay”) y de que sólo desde/con ella (con niebla) es posible ver. Es decir, desde/con una materialidad virtual, una evanescencia semivisible, una intangibilidad penetrante, una inasible evidencia que lo impregna todo, que nos exige aguzar la mirada, volver a mirar, mirar de nuevo, con “otros ojos”. Es decir, exigiéndonos una “tarea” a realizar. Inescapable, comprometida, cercana (hermana) a la tarea del duelo, la de lidiar con los muertos. Esa es también la tarea de la ciencia, de la escritura, de un film, de todo intento por representar.

Concluir que “hay niebla” no implica que no haya materialidad, que no haya cuerpos (y su posmoderna derivación de que sólo “hay discursos”), sino que no hay forma de vincularnos con ellos que no sea a través de una difusión, un “manto de neblina” que, invisible, nos penetra y obliga a entrecerrar los ojos para ver mejor. Es decir que ni hay representación (totalitaria) trascendentalista ni inmanentismo (cínico) acontecimental posible. Hay niebla. Y tanto en relación con (y esto nos resulta fundamental) lo dado a ser visto (hay fantasmas), como con nuestros intentos de representación (fantasmales), como incluso con los modos de acceso/construcción de la historia. Hay niebla, o sea, supervivencias, espectros/cadáveres. Y con ellos sólo nos resta (una vez reconocida su indudable —verdadera, trágica— existencia) aprender a dialogar, si es que deseamos, al decir de Derrida (2002), “aprender a vivir”.¹³

BIBLIOGRAFÍA

AMADO, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Editorial Colihue.

DELEUZE, G. (2002). *Estudios de cine 2. Imagen tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

DERRIDA, J. (2002). *Los espectros de Marx*. Madrid: Editora Nacional.

DIDI HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

_____ (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Barcelona, España: Abada Editores.

_____ (2001). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

_____ (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

FILMOGRAFÍA

17 monumentos (2012). Jonathan Perel.

El predio (2010). Jonathan Perel.

Garage Olimpo (1999). Marco Bechis.

Las aguas del olvido (2013). Director: Jonathan Perel. Argentina. Duración: 8’.

Tabula rasa (2013). Jonathan Perel.

Tierra de los padres (2011). Nicolás Prividera.

Sebastián Russo

Es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, es docente de “Antropología y Sociología del Arte” (FFyL-UBA), Profesor Adjunto de “Sociología de la Imagen” en la carrera Imagen y Sonido (FADU-UBA) y Profesor titular de “Sociología del Arte” en la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Codirige la colección Tierra en Trance, cuadernos de cine latinoamericano y es cofundador de las revistas Tierra en Trance y En ciernes. Epistolarias.

cuerpos. Bebemos el agua del olvido. Hay niebla”.

Esto nos convocará (en próximos trabajos) a revisar el concepto de espectro y su potencialidad para interrogar no sólo los modos de representación, sino los modos de la experiencia. Es decir, a trabajar en la idea de que no sólo habría espectros (que nos acosan, exigen), sino que habría modos espectrales para intentar lidiar con ellos (tanto los representacionales como los analítico-reflexivos).