

Las potencialidades -¿o sus límites?- de la imagen fílmica: la construcción de la memoria en el cortometraje argentino del Bicentenario

Javier Cossalter¹

Introducción

El cortometraje en la Argentina estuvo presente desde la llegada del cinematógrafo al país, y a lo largo de su historia adoptó diferentes modalidades y funciones: actualidades, noticiarios, cortos institucionales, cortos independientes, publicidades, etc. Si el cortometraje independiente de los años sesenta se convirtió en un espacio de experimentación propicio a la toma de riesgos, y el corto militante se erigió desde su marginalidad como un vehículo adecuado para la contrainformación y la agitación, los cortos institucionales durante el peronismo sirvieron como medio de promoción de los actos de gobierno. Condensación de la información, libertad artística, marginalidad, facilidad económica, espacio de resistencia: estas son algunas de las cualidades que tomó el cortometraje en nuestro medio local.

Hacia el año 2010 y con motivos de la conmemoración del Bicentenario argentino, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación junto con la Universidad de Tres de Febrero, desarrollaron el proyecto “25 miradas – 200 minutos” compuesto por un mosaico de veinticinco cortos de ocho minutos, reflejando cada uno en algún punto y con libertad creativa –y es un dato a destacar puesto que se remarca desde la misma organización de la propuesta– estos doscientos años de historia. Curiosa convivencia entre institucionalidad y libertad estética, prácticamente ausente hasta el momento en la historia del cine breve nacional. Y como era de esperarse, la memoria del pasado traumático tras el genocidio de la última dictadura militar se hizo presente en algunos cortos, pero con una llamativa –en una primera aproximación que luego puede justificarse como única solución– particularidad: no apelar a las imágenes documentales que registran los hechos del terror.

En este sentido, el propósito de esta ponencia consiste en analizar el papel de la imagen en la construcción de la memoria a través de tres cortometrajes del Bicentenario: *Restos* (Albertina Carri, 2010); *(Mi) historia argentina* (Gustavo Postiglione, 2010); *Mala sangre* (Paula Hernández, 2010). A partir del estudio de sus respectivos textos fílmicos se pretende reflexionar acerca del dilema que se teje en torno a la representación del horror en el arte cinematográfico: ¿cómo representar lo irrepresentable? ¿Cuál es la imagen justa para ‘mostrar’ lo que nadie quiere ‘ver’ pero que ‘debe’ ser (re)presentado de algún modo? Los postulados que sostienen autores tales como Ana Amado, David Oubiña, Eduardo Grüner, Andreas Huyssen, Lorena Verzero, Claudia Feld y Jesica Stites Mor en torno a la representación de la violencia y la represión –y que oscilan entre la necesidad de hacer ver

* Licenciado en Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Graduado con diploma de honor. Becario doctoral del CONICET y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, con un proyecto sobre el cortometraje alternativo en la Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1956-1976). Es adscrito a la cátedra “Introducción al lenguaje de las Artes Combinadas” de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Desempeña el rol de Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa).

pero de forma crítica y la imposibilidad de representar– nos van a permitir volver hacia los cortos analizados desde una perspectiva enriquecida, que dé cuenta del porqué de esta necesidad actual por recordar, pero que también posibilite explicar la modalidad específica que adopta el acto de la memoria. Puesto que, como expresa Elizabeth Jelin, “el pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras” (Jelin, 2002: 18).

Algunas consideraciones acerca del cortometraje

Repasemos brevemente las características del cortometraje que nos faciliten abordar al film corto en su aspecto más general, y al mismo tiempo distinguir sus modalidades institucional e independiente –marcando el desarrollo del corto en nuestro país– con el objetivo de entender la conjunción de caracteres –en principio dispares– que tiene lugar en el corpus seleccionado de cortos del Bicentenario.

Por un lado, están aquellos autores que hacen hincapié en la libertad artística que rodea al cortometraje. Paulo Pécora analiza el cortometraje dentro del marco de la producción independiente y pone el foco de atención en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que lo caracterizan. Rehúye asimismo a considerar la duración como particularidad esencial del corto. En contraposición, busca su especificidad en la libertad estética. En palabras del autor:

El espacio propio del cortometraje –o el refugio para manifestaciones que eluden el límite de lo convencional– se encuentra esencialmente en los suburbios de esa extensa urbe industrial que es el cine comercial. Desde la periferia, el cortometraje rescata el espíritu primigenio e intenta abrirse camino fuera de la norma, en el ámbito de la creación libre y personal (Pécora, 2008: 381).

Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que el corto posee ciertas libertades porque no se somete a las leyes de mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, convirtiéndose de esta manera en un producto casi marginal, “[...] siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación” (Fernández y Vázquez, 1999: 155). La experimentación estética del lenguaje cinematográfico permite que el corto disponga de una estructura narrativa y compositiva más libre.

Ahora bien, a pesar de centrar la atención en estas facetas, no podemos desconocer el atributo de brevedad del cortometraje. En este se condensan los tiempos, y por lo tanto su organización resulta modificada. Los hechos relatados se caracterizan por su precisión, así como los personajes se presentan a través de la acción, y las relaciones entre ellos suelen ser rápidas y concisas. En este sentido, “el espectador del corto adopta una actitud diferente ante lo que ve, porque prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos [...]” (Bergese, Pozzi y Ruiz, 1997).

Por otra parte, habría que comentar que la experimentación y la libertad artística no fueron cualidades propias e indiscutidas del cortometraje argentino desde sus orígenes. En los comienzos, la forma breve era la norma estándar de metraje, debido a la poca duración de las bovinas. Luego, se destacaron bajo la forma corta las denominadas ‘actualidades’. En las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta, el cortometraje se asentó en el formato del

noticiario, entendido como un medio de comunicación guiado por el Estado. Allí se exhibían los hechos y acontecimientos políticos considerados de interés por los gobiernos. Durante el peronismo, el noticiario era utilizado para cubrir los eventos de Estado, es decir, como un método de promoción y difusión de las obras de gobierno.¹ Es recién a finales de los años cincuenta que, gracias a la apertura del país al exterior junto con la paralización de la industria cinematográfica y la creación de talleres y seminarios de cine, y los aportes de los cineclubes, nació una producción independiente de cortometrajes. Durante los años sesenta y setenta –prácticamente al margen de los beneficios económicos estatales– el corto local se caracterizó por una marcada experimentación del lenguaje fílmico que derivó en una autorreflexión del medio expresivo –proveniente de la modernidad cinematográfica y la incursión de los Nuevos Cines europeos– y un carácter de denuncia que desembocó en la efectividad contrainformativa y de agitación del cine político-militante. En los años noventa, “ya no se trata como en los años sesenta de reflejar ideas y contar historias desde un ángulo transgresor o poco tradicional, sino de innovar hasta el hartazgo con fórmulas audiovisuales que se desvanecen a los pocos minutos” (Bergese, Pozzi y Ruiz, 1997). El cortometraje también estuvo ligado en esta etapa a la producción independiente, y a mediados de década se impulsó la proyección de diez cortos con el título de “Historias Breves”, proyectos premiados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales cuyos directores pronto se convertirían en los protagonistas del Nuevo Cine Argentino.

Estamos en condiciones entonces de abordar el programa “25 miradas – 200 minutos” lanzado durante los festejos del Bicentenario argentino en el año 2010, entendiendo que se trata de una propuesta institucional de cortometrajes, pero que si bien el acto de recordar en estas entregas se constituye claramente como política de Estado, las iniciativas autorales individuales hacen uso libre de las potencialidades expresivas y de experimentación propias del cortometraje independiente de los años sesenta y noventa, para materializar en imágenes la memoria de un pasado que concierne a la sociedad en su conjunto.

Los cortos del Bicentenario: la memoria del pasado traumático en clave crítico-reflexiva

En este punto nos centraremos en el análisis de tres cortometrajes del Bicentenario que ponen en marcha de forma activa y dinámica, la memoria del genocidio y la tortura que propició la última dictadura militar argentina. Pero como expresamos anteriormente, estos films no recurren al material de archivo –visual o testimonial– sino que, a partir de otras estrategias narrativas y expresivas, proponen nuevas imágenes que reflexionan de modo crítico acerca del horror, y que asimismo suscitan el debate –de forma transversal– en torno las potencialidades de la imagen fílmica para representar *ese* horror.

Fotogramas resistidos: la resistencia a través del lenguaje audiovisual

¹ Para obtener un conocimiento más acabado acerca del cortometraje institucional durante estas décadas, ver el libro de Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker .2006. *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires: Del Puerto; y la obra de Clara Kriger .2009. *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Restos (Albertina Carri, 2010) focaliza su atención en el devenir material de los films contrainformativos y de denuncia de los años sesenta y setenta, pero para poner en diálogo constante al pasado y al presente, a la violencia física de los cuerpos y a la represión ideológica de las ideas, a partir de la experimentación con el lenguaje cinematográfico y el soporte fílmico. Y es justamente a través de la reflexión sobre el estatuto de la *imagen* que se dispara todo acto de memoria. El cortometraje se inicia con una *voice over* que interroga: “Acumular imágenes ¿es resistir?”, mientras observamos en total ascetismo de puesta en escena a un hombre desnudo en la naturaleza –¿hostil?– de la selva. Paradoja que encierra tanto una crítica al trabajo de archivo en torno a la violencia represiva como la necesidad imperiosa de acumular imágenes para combatir al olvido. Luego, la voz narradora se pregunta si es posible devolverle a las imágenes el gesto desafiante que portaba en aquellos tiempos. Acto seguido, la quema de negativos da el puntapié inicial del recorrido barroco “violencia-denuncia-memoria” que se desarrollará a lo largo del film a través de la intervención, manipulación y experimentación en/de/con las imágenes.

Es en esta perspectiva que podemos entender la presencia del personaje-cineasta “[...] que proyecta una película casera, en la cual podemos ver a este hacedor con una cámara en mano, mientras que la *voice over* enumera los diversos rumbos que tomaron estas cintas de denuncia: destruidas, veladas o quemadas; salvadas o escondidas en latas con títulos inocentes” (Cossalter, 2011). Por un lado, la autorreflexión estética del médium cinematográfico, mediante la incorporación del cine dentro del cine; por el otro, la reflexión en clave política de la violencia sufrida –y que continúa de otro modo en el presente– por los films militantes de los años sesenta y setenta. En estrecha consonancia, ubicamos las imágenes de la quema de fotogramas, o la cinta sumergida en lavandina que va perdiendo la tinta, al tiempo que en la banda sonora escuchamos el resonar de un respirador, en alusión al estado agónica de ese rollo. Por último, la intervención a través del rayado de la imagen sobre los ojos del personaje-cineasta, en relación al anonimato, la comunión y el carácter colectivo del cine político-militante, completa la trama de experimentación con el lenguaje fílmico.

Ahora bien, la manipulación de las formas expresivas sobre un hecho del pasado tiene una finalidad presente que excede al mero acto de la memoria: la denuncia a las manos particulares que poseen las cintas rescatadas, y que raramente han sido exhibidas. Es decir que, la deliberada ausencia de imágenes del horror traumático opera también como un acto crítico de repudio ante la postergación de tales imágenes. Concluyendo el cortometraje, la *voice over* deja la duda para aseverar: “acumular imágenes es una forma de la memoria, volverlas disponibles es necesario para desglosar la huella por la que seguir andando”. En definitiva, “la ausencia de imágenes de archivo acerca de ese pasado conflictivo, y la creación de otras que representan de algún modo a aquellas, y que tematizan al mismo tiempo el propio quehacer fílmico, responden a una necesidad actual: socializar de manera crítica el contenido de una memoria fílmica obturada” (Cossalter, 2011). Sin embargo, esta propuesta ¿no pone en escena a su vez el dilema en torno a la representación de lo irrepresentable? ¿Cómo representar una ausencia violenta –personas, films– sino mediante otra ausencia? La mostración inmediata del registro documental –vehículo indiscutible en aquellos años agitados– deja paso en esta oportunidad a la ficción como disparadora de una memoria crítica que debe ser activada, actualizada y discutida.

Apoteosis del horror: estereotipos en escena

Mala sangre (Paula Hernández, 2010) elige la puesta en escena alegórica como modo de (re)presentar lo impresentable. El personaje focal del film es un personal de ordenanza que mientras recorre el edificio realizando sus quehaceres de limpieza, observa distintas situaciones tipificadas en relación al proceso dictatorial argentino, pero ciertamente no ve aquello que realmente está sucediendo: limpia sangre del piso; se asoma a un cuarto donde un personal forense trabaja sobre dos cadáveres; entra al baño y percibe a un hombre lavándose las manos ensangrentadas y a otro que se aproxima y coloca un arma sobre el lavatorio. Mientras tanto, en la banda sonora podemos escuchar el audio de transmisores que intercambian órdenes e informaciones a la manera de la época. Poco a poco van ingresando a escena los objetos que conformarán los distintos cuadros en simultáneo de la gran apoteosis final: transitan bultos de próceres y un *falcon* cruza por los pasillos del edificio. Finalmente, la ordenanza entra en un gran salón llevando bebidas y observa silenciosamente la escena que nos es mostrada a través los ojos de la protagonista, en cámara subjetiva. Allí se agrupan uno al lado del otro todos los estereotipos de la época, organizados en cuadros cual obra de teatro medieval: televisores con imágenes de represión; el personaje del “guerrillero”, el cura, el “oficial”; los torturados con marcas en la piel y las ropas desgarradas, sentados sobre el *falcon*; el hincha con la camiseta de la Selección local de fútbol; un grupo de personas diseccionando un cuerpo humano; un gorila que sostiene un avión en miniatura y que apunta a una maqueta de la Casa de Gobierno; la señora de clase alta tomando el té servido por su mucama. El cortometraje concluye en el instante en que nuestro personaje ve a esta otra ordenanza con un cuchillo clavado en el pecho, y deja por primera vez en el film la inexpresividad de su rostro y su indiferencia, para emitir un suspiro.

En primer lugar, las imágenes directas del horror son reemplazadas por una puesta en escena ficcional que agrupa a la mayoría de los clichés que aluden a la dictadura militar –el famoso *falcon*, auto que utilizaban para secuestrar a las personas; las torturas; el antiperonismo– y que han sido llevadas a la pantalla grande –pero también a la televisión– desde el retorno a la democracia. Es decir que, mediante la ficcionalización y caricaturización de los personajes y eventos involucrados con el genocidio y la represión –tanto víctimas como victimarios– se pretende reflexionar no sólo acerca de la memoria de los hechos del pasado, sino que también se procura abordar de modo crítico la construcción de la memoria que el cine ha conformado en torno a esos hechos. De esta forma, el simulacro se desprende como la única vía posible de poner en marcha el acto de la memoria sin profanar, trivializar o generar un contexto obscuro de los acontecimientos acaecidos. Y justamente, las únicas imágenes documentales de represión que aparecen en el film, están mediatizadas por los televisores, funcionando como un claro gesto crítico hacia el consumo de las imágenes espectacularizadas de la violencia. Como en el corto anterior, la reflexión de la memoria está íntimamente ligada a un reparo consciente y explícito sobre el propio dispositivo fílmico.

Por último, se cuestiona asimismo la complicidad en la indiferencia, encarnada en la protagonista que presencia todas las situaciones pero que no ve aquello que sucede. Sin embargo, el final no es pesimista sino todo lo contrario: el personaje toma conciencia de los hechos. Quizás, la saturación de las imágenes del horror a lo largo del tiempo ha impedido tomar conciencia real de las dimensiones de tal horror. Quizás, todavía estemos lejos de comprender las dificultades que encierra la representación de lo irrepresentable.

Ficción de lo real: la construcción de (una) historia(s)

(*Mi historia argentina* (Gustavo Postiglione, 2010) se presenta como un supuesto *work in progress* –materiales de un trabajo que está en proceso de producción pero que aún no ha sido finalizado–. Supuesto, porque bien podría ser solamente una modalidad para abordar una temática que no puede ser nunca concluida, completada. La organicidad del vasto material heterogéneo da cuenta de una intención y no de un mero rejunte de elementos. La *voice over* del propio director –que por momentos aparece en cuadro– junto con los intertítulos en blanco sobre las imágenes, van conformando el relato: un relato que aúna imágenes en presente, diferentes puestas en escena, e imágenes de archivo –generalmente, videos caseros–. La obra está concebida por capítulos, pero el cortometraje los organiza de forma no lineal. Cada material se relaciona explícita o implícitamente con los hechos ocurridos durante la última dictadura militar. Una actriz recita en el escenario; intertítulo: “el amor *fou*”; se presenta a Victoria; intertítulo: “capítulo III”; intertítulo: “flashback”; imágenes caseras, familiares, tomadas con video; “capítulo II”; otra puesta en escena: varios personajes discuten acerca de los roles: la conciencia; se menciona a Perón; la *voice over* expresa: “Victoria, la hija de la década perdida, es la actriz de esta película”; “flashback”: imágenes en presente del director que comenta en el lugar de los hechos, un secuestro que presencié en 1983; “capítulo VI”: nueva puesta en escena: los personajes portan armas; asesinato en una cancha de fútbol y alusión al 6 a 0 de Argentina a Perú en el mundial; proliferan los intertítulos: “ficción”, “realidad”, “ideología”; nuevas imágenes caseras; vuelta a la puesta ficcional: fusilados; el director manipula las imágenes: stop, ff, pausa. Finalmente, la actriz retoma en el escenario de un teatro el monólogo inicial, concluyendo de este modo el cortometraje.

Ahora bien, desde el título se pone en tensión –con los paréntesis– la noción de una memoria individual y una memoria colectiva. Las imágenes de archivo se corresponden a filmaciones caseras en video –un medio que ha permitido la profusión de las memorias individuales– y ninguna de ellas contiene escenas de violencia. Por el contrario, el horror se gesta en las imágenes ficción mediante los fusilamientos, el asesinato en el estadio, o bien en el relato oral presente de un evento del pasado; aludiendo en forma alegórica a una memoria colectiva acerca de los hechos traumáticos experimentados durante el proceso militar.

En este sentido, pareciera que la única forma de materializar una memoria personal sobre el horror, es en diálogo con la historia de todos; y esta historia, sólo es posible pensarla como un proceso inacabado, como un *work in progress* que deja hiatos, vacíos, capítulos que cada uno puede o no completar, pero que claramente incentivan a reflexionar e invitan a confrontar la historia personal con la memoria nacional.

Una vez más, la autorreflexión del medio cinematográfico –en este caso, la heterogeneidad del material, los procedimientos y la concepción de una obra en devenir– y la puesta en escena ficcional, permiten conectar la conciencia sobre el dispositivo con la reflexión sobre la memoria, mediante la explotación del potencial expresivo de la imagen, en un contexto de revisión histórica donde la memoria se promueve como necesidad y deber.

Dilemas en torno a la representación del horror en la imagen fílmica: *to show or not to show*

Esta sección estará dividida en dos apartados: en primer lugar, confrontaremos distintas posturas teóricas en torno a la representación del horror en el cine y en el arte en general. En segundo lugar, intentaremos realizar una relectura global de los textos fílmicos trabajados anteriormente, a la luz de estos postulados y de algunas reflexiones en relación a las características propias del cortometraje.

Si bien la línea divisoria es muy fina y hasta podría resultar que por momentos las perspectivas se asemejan, estamos en condiciones de distinguir a fines prácticos dos puntos de vista diferentes –e internamente matizados cada uno de ellos– en torno a la representación del horror: por un lado, quienes sostienen la representación del terror en imágenes, pero de modo crítico-reflexivo; y por el otro, aquellos que dan cuenta de la imposibilidad de representar lo irrepresentable, sin que ello signifique el no reconocimiento de las posibilidades del arte en retomar una y otra vez los intentos por representar. En el fondo, todos reconocen ciertas dificultades a la hora de representar estos hechos de violencia, con mayor o menor grado de conciencia. Es interesante revisar algunas consideraciones.

Entre los primeros se encuentra Andreas Huyssen, quien entiende en uno de sus textos que “el terror, la degradación, la desobjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y en palabras. Alegar lo contrario es pereza, deseo de no ver, incluso negación” (Huyssen, 2009: 20). Es decir que, en principio, el autor piensa que la imagen está en condiciones de representar el horror y que resulta necesario hacerlo. Empero, en otro texto, Huyssen realiza una severa crítica al marketing masivo de la nostalgia. La cultura de la memoria hace su incursión por el miedo a que las cosas desaparezcan, pero la saturación de la misma en tanto objeto de consumo por parte de los medios es lo que provoca la amnesia o el riesgo del olvido. En este contexto, el autor expresa que “[...] con frecuencia se revive y explota el trauma original en representaciones literarias y cinematográficas bajo formas que pueden llegar a ser profundamente agraviantes” (Huyssen, 2007: 153). Sin embargo, reconoce que a pesar de que los temas del Holocausto han sido incansablemente mercantilizados, no todas las propuestas lo trivializan, puesto que depende de las estrategias de representación y de mercantilización que se utilicen, y del contexto de producción. Observamos entonces el paso de la necesidad imperiosa de representar a un reparo crítico hacia las *formas* de representación.

En esta misma línea, podemos ubicar la postura de Claudia Feld y Jesica Stites Mor. En primera instancia, reconocen la complejidad que surge a la hora de representar el horror en el arte cinematográfico, y plantean tres dilemas: uno de carácter expresivo en donde “se cuestiona sobre cuál es el lenguaje adecuado para representar lo sucedido” (Feld y Stites Mor, 2009: 28). Otro de orden ético que “interroga sobre cómo comunicar la experiencia límite sin profanar la memoria del acontecimiento: ¿cómo no trivializarlo?, ¿cómo no prolongar el horror a través de su representación?” (2009: 28). Y por último, un tercer dilema de orden político que “se centra en las oportunidades y momentos históricos, y en las consecuencias políticas de determinadas representaciones que acceden al espacio público” (2009: 28-29). Sin ofrecer soluciones concretas, se contemplan los posibles obstáculos de dicha empresa. El segundo dilema implica ineluctablemente al primero, considerando entonces –al igual que Huyssen– la posibilidad de representar a través de una imagen crítica y consciente de sí misma. Dejamos el tercero suspendido, para verlo posteriormente en relación al contexto específico de producción de los cortos del

Bicentenario. Pero luego, centrándose en los procesos de construcción de la memoria, las autoras rescatan con claridad las potencialidades de la imagen:

[...] las imágenes fílmicas, fotográficas y televisivas –en tanto objeto de investigación– permiten un acceso complejo al pasado y a la actividad de construcción de memorias. Tejiendo vínculos entre lo privado y lo público, entre la información y la emoción, entre lo ficticio y lo ‘real’, entre el registro y la creación, estas imágenes se convierten en vehículos privilegiados a la hora de construir e interpretar el pasado, darle sentidos y reflexionar sobre la transmisión hacia las nuevas generaciones (Feld y Stites Mor, 2009: 32).

La reflexión sobre lo privado y lo público –o lo individual y lo colectivo–, el documental y la ficción, el registro y la creación, y la concepción de una obra con perspectivas a futuro, resulta clave para el análisis de la conformación de los procesos de memoria en los cortometrajes escogidos.

Como último eslabón de esta primera aproximación posicionamos a Lorena Verzero, quien expresa enfáticamente el carácter crítico y dinámico desde el cual debe abordarse en imágenes la memoria de los hechos acontecidos: “[...] si la revisión del pasado se toma como una instancia crítica y (auto) reflexiva, puede impedir que la historia se repita y tienda a instalarse como un eterno presente. Es por ello que resulta necesario comprender el ejercicio de la memoria como un trabajo, lo cual supone un posicionamiento activo respecto de la construcción del pasado” (Verzero, 2009: 182). La autora transporta a su vez esta mirada crítica en la producción hacia la recepción, hecho que se conecta directamente con las posibilidades estéticas del cortometraje que analizamos en la primera parte de este trabajo, y que retomaremos a continuación. Asimismo, y en consonancia con el tercer dilema que proponían las autoras comentadas anteriormente, Verzero observa una profusión de *memorias* como consecuencia de una política de Estado.

Ana Amado formaría parte del segundo grupo, cuyo punto de vista adhiere con mayor precisión al postulado de la imposibilidad de representar el horror en imágenes. Sin embargo, todavía con un pie en la postura anterior, no termina de asentarse totalmente en esta línea, puesto que atisba dudas y problemas pero no afirma con claridad la imposibilidad de representar el horror. En relación a los genocidios, expresa que “el margen ético de su registro para inscribirlos como signos del pasado y conferirles una significación es cada vez más estrecho en relación con la construcción que las imágenes mediáticas entregan cotidianamente sobre las variantes interminables de la violencia” (Amado: 2009: 114). Asimismo, retoma la crítica hacia los medios –en consonancia con el pensamiento de Huyssen– y el dilema ético de Feld y Stites Mor, para empezar a pensar tímidamente cuál es el margen ético de las imágenes. En este sentido, Amado agrega que: “la certidumbre de una imagen vacila cuando intenta representar (o presentar) la muerte” (Amado, 2009: 123).

El complejo pensamiento elaborado por Eduardo Grüner –en relación a lo decible e indecible en el arte– lo coloca de lleno en esta segunda postura. El autor toma como base, entre otras cosas, la reflexión de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, para darle una vuelta de tuerca a esta premisa. En primer lugar, trabaja en torno a lo sublime en el arte que se corresponde con la expresión de lo inexpresable, la representación de lo irrepresentable, en pos de equiparar lo sublime con lo obscuro y construir desde allí su juicio:

Si todo es ‘obscenizable’, si todo es ‘representable’ hasta el límite en que la diferencia crítica entre lo decible y lo indecible pierde su razón de ser, entonces no hay desgarramientos, no hay faltas ni agujeros en lo real que puedan ser interrogables o criticables, y todo se vuelve confortablemente soportable en la ‘democracia’ de la imagen electrónica (Grüner, 2001: 42).

En este sentido, los cortometrajes del bicentenario apuntan justamente a esos agujeros en lo real, que deben ser interrogados, criticados, para que el horror no se trivialice, no se vuelva soportable. No todo es representable, pero es necesario representar. Es la paradoja que postula el autor cuando expresa que “[...] si hay un imperativo ético para la poesía y el arte [...] es la de no dejar de buscar esa representación... pero guardarse muy bien de encontrarla. Es la reivindicación simultánea del anhelo y la imposibilidad” (Grüner, 2001: 26). De este modo, encuentra en el arte una estrategia que permite poner en juego esta (im)posibilidad de (re)presentar, a la cual denomina “invisibilidad estratégica”. Esta “establece con lo real lo que el propio Adorno llamaría una dialéctica negativa: [...] la invisibilidad señala directa y acusadoramente a la materia corporal misma de una realidad que sólo puede seguir existiendo no por la simple ‘renuncia’ a su representación, sino por una suerte de intencional mudéz que habla a los gritos” (Grüner, 2001: 72). Este procedimiento puede aplicarse a la perfección a nuestro corpus de cortometrajes, donde la ausencia deliberada de material de archivo directo del horror es lo que permite sostener de manera crítica una realidad insostenible. En última instancia, la “invisibilidad estratégica” se asocia claramente con la conformación de una memoria reflexiva. Dicha modalidad es una buena “metáfora para una construcción política de la memoria, que demuestra que no todo ‘borramiento’ de la representación es necesariamente una ‘desaparición’ negativa del recuerdo” (Grüner, 2001: 78).

En un vínculo claro con lo anterior presentamos al último teórico de este grupo. David Oubiña procura comprender cómo ha respondido el cine frente a las situaciones límites, para desembocar en la representación fílmica de la represión durante la última dictadura militar argentina y toparse con un problema: “¿Cómo representar el horror, entonces? ¿Cómo dar cuenta del Mal que es, por definición, lo irrepresentable? ¿Cómo representar eso que, ineluctablemente, se escapa a la representación? Sin duda se trata de algo imposible, pero eso no debería ser una interdicción a priori sino la consecuencia necesaria de un renovado intento por representar” (Oubiña, 2011: 9). Al igual que Grüner reconoce la imposibilidad pero al mismo tiempo que reivindica la necesidad de seguir intentando puesto que “hay una diferencia fundamental entre creer que *ya se ha mostrado* y admitir que *nunca se terminará de mostrar* aunque, precisamente por eso (precisamente porque nunca se puede mostrar), es necesario seguir intentando” (Oubiña, 2011: 12). En definitiva, es la conciencia en torno al dilema lo que permite que se pueda seguir escribiendo acerca de la imposibilidad de representar el horror; y que el arte pueda continuar en la pesquisa de la forma *justa* que dé cuenta de dicha complejidad paradójica.

Conectemos en el último tramo del trayecto algunas de estas ideas con el análisis de los cortometrajes. Podríamos decir que los tres cortos trabajados reconocen la imposibilidad de representar el horror, pero buscan simultáneamente diferentes modalidades críticas y reflexivas para construir en imágenes una memoria activa y dinámica. Para ello, utilizan una gama variada de recursos cinematográficos puestos en juego gracias a las posibilidades expresivas y de experimentación propias del cortometraje. En primer lugar, cabe rescatar el

carácter receptivo activo del espectador de cortos, ya que nos permite ligarlo con claridad a la postura que según Lorena Verzero debe asumir quien recibe una determinada construcción crítica de la memoria. La autora expresa que: “[la reconstrucción del pasado] demanda una actitud activa a partir de la cual se pueden elaborar las marcas del pasado y se pueda crear un relato otro, discontinuo y productivo” (Verzero, 2009: 183). La producción de una memoria reflexiva debe ser acogida por un receptor atento, y por este motivo el cortometraje se convierte en un vehículo clave a la hora de concretar este vínculo. Por otro lado, y en relación a las estrategias utilizadas en los cortos para conformar esta memoria dinámica sobre los eventos traumáticos del pasado, hemos hecho hincapié en la elección prácticamente unánime de la construcción ficcional, bajo distintas figuras: intervención sobre la imagen y puesta en abismo en *Restos*; puesta en escena alegórica en *Mala sangre*; puesta ficcional de una historia a partir del modo de un *work in progress* en *(Mi) historia argentina*. En este sentido, algunos autores encuentran un lazo productivo entre la ficción y la problemática de la ética en la imagen. Ana Amado expresa que “cuando la violencia y la muerte como acontecimientos ‘reales’ ingresan en las ficciones del cine, tampoco pueden desprenderse del linaje realista adherido a la ‘verdad’ del referente histórico. Quizás por esta razón actualizan más que cualquier otro género los interrogantes sobre el estatuto ético de este tipo de representación” (Amado, 2009: 115). Es decir que, estos cortos no sólo recuperan la memoria del pasado, sino que sacan a la luz –como expresamos anteriormente– las dificultades a la hora de representar lo impresentable. Eduardo Grüner hace referencia a “la importancia de la ficción como vehículo de la Verdad” (Grüner, 2001: 27), pero teniendo en cuenta que:

[...] no significa en absoluto que todas las construcciones ficcionales tengan el mismo valor crítico, sino solamente aquellas en las que pueda encontrarse la marca de un conflicto con lo que se llama ‘realidad’, y que sean por lo tanto capaces [...] de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real, de escuchar en ella lo no dicho entre sus líneas, lo no representado en los bordes de sus imágenes, lo no comunicado en el murmullo homogéneo de la comunicación (Grüner, 2001: 39).

Estamos en condiciones de afirmar que los tres cortometrajes trabajados poseen un valor crítico porque ponen en imágenes las huellas de un conflicto con la realidad: esa realidad trivializada que el cine argentino ha materializado desde la vuelta a la democracia. En contraposición, estos cortometrajes opacan –a través de la autorreflexión del medio expresivo– la realidad representada; explicitan la ausencia –las imágenes documentales del horror– para poder decir algo más sobre el horror. Y es justamente la actitud del presente de recuperar el pasado con miras a proyectar hacia el futuro una memoria social crítica y actualizable, lo que encuentra en la ficción una buena acogida. En esta línea, Carmen Guarini entiende que “el rechazo al uso de fuentes de archivo es una opción estética radical iniciada por Lanzmann que da como resultado la apuesta por el valor evocativo de las imágenes del presente” (Guarini, 2009: 271). Imágenes en *presente* que en nuestro país se corresponden con un contexto *presente* propicio para la profusión de memorias fílmicas y sociales que dinamizan el pensamiento crítico en la recepción.

Reflexiones finales

Para finalizar este trabajo, retomamos el tercer dilema de carácter político propuesto por Feld y Stites Mor, en torno a los momentos históricos y las representaciones del pasado que irrumpen en el ámbito público. Lorena Verzero también entiende que en Argentina “la rememoración de ese pasado se ha convertido en materia de Estado. La revisión histórica es parte del relato político dominante y esto, de alguna manera, legitima y potencia la multiplicación de producciones culturales al respecto” (Verzero, 2009: 181). Los cortometrajes del proyecto “25 miradas – 200 minutos”, concebidos como parte de los festejos por el Bicentenario, se insertan claramente dentro de una propuesta general y nacional por recuperar la memoria del pasado. Empero, intentamos demostrar a lo largo del análisis llevado a cabo, que las estrategias utilizadas por los cortometrajes en cuestión – desde la experimentación estética del lenguaje cinematográfico hasta la puesta ficcional en sus diferentes variantes– no parecen asociarse a un punto de vista institucional que imponga una mirada cerrada y clausurada, sino que por el contrario permiten la reflexión dinámica de la memoria de los hechos traumáticos, teniendo siempre presente que “no hay imagen que pueda dar cuenta del horror y, sin embargo, resulta imprescindible obstinarse en dar cuenta del horror” (Oubiña, 2011: 12).

Bibliografía

Amado, A. 2009 *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L).

Bergese, M., I. Ponzzi, M. Ruiz 1997 “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional” en *Ossessione*, Año 1, N° 1, noviembre-diciembre 1997.

Cossalter, J. 2012 “La identidad de una época en los *restos* de una memoria fílmica violentada” en *Imagofagia*, ISSN 1852-9550, n° 5, abril-agosto 2012.

Feld, C., J. Stites Mor 2009 “Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración” en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Fernández, L. y M. Vázquez 1999 *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España* (Madrid: Nuer Ediciones).

Grüner, E. 2001 *El sitio de la mirada* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma).

Guarini, C. 2009 “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación” en Feld, C., J. Stites Mor (orgs.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Huyssen, A. 2007 *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

----- 2009 “Prólogo” en Feld, C., J. Stites Mor (orgs.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Jelin, E. 2002 *Memorias de la represión. Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI Editores de España S.A).

Oubiña, D. 2010 “Treblinka de los argentinos. Imágenes de la Nación: el cine y el bicentenario” en *La Biblioteca*, N° 9-10, Buenos Aires, 2010.

Pécora, P. 2008 “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en Russo, E. (Comp.) *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina* (Buenos Aires: Paidós).

Verzero, L. 2009 “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil” en Feld, C., J. Stites Mor (orgs.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).