

Citar como :

Bolcatto, Andrea. “Sucesión y representación de la memoria colectiva desde ‘personajes’ del video documental”.
Edición en línea en <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>, diciembre de 2010.

Sucesión y representación de la memoria colectiva desde ‘personajes’ del video documental

Por **Andrea Bolcatto**

¿Qué nos moviliza hacia la necesidad de explorar los espacios de la memoria? Si ésta ubica dramáticamente la inmanencia y la recreación de experiencias dolorosas en profusos casos, por lo que nos condenaría a un ejercicio perturbador, hasta desestabilizante, de nuestra subjetividad.

El recuerdo, además, amplifica dichas experiencias y remite inexorablemente a la mixtura afectiva-emotiva e intelectual de la memoria. Al mismo tiempo, su dimensión ética despliega el compromiso: la asunción de sí y de un contexto y los efectos agitadores de la percepción de la memoria.

El trauma de la memoria colectiva se presentifica a través de una persona, un individuo concreto que pone *en acto* a la misma, o sea, la actualiza en correlato a la *decisión* que importa.

Si bien el pasaje de apropiación y proyección hacia la memoria colectiva, según muchos autores, contiene un instante de catarsis y despojo de aquella huella forzosamente traumática, no anula esta última inscripción, ya que a través de ella se vehiculiza la aparición y permanencia de la memoria colectiva. Esto es, la memoria colectiva mantiene en el individuo esa tensión vacío-alivio / vacío-vértigo.

Quizás, entonces, son estas diversas aristas no lineales de la memoria -en donde identidad, tiempo, recuerdo, ética y proyecto producen un entramado complejo- las que nos exige su análisis atento y atrapa nuestra atención investigativa, deseando evitar la lógica de la academia que obliga más a repetir en lugar de decir.

El presente trabajo se articulará en tres apartados que se distinguen para permitir la presentación analítica. Se intentará poner en juego el vínculo memoria y memoria colectiva y aproximarnos brevemente a la tensional relación entre memoria e historia para, en una segunda parte, realizar algunos señalamientos en relación al cine en su función de contribuir a la construcción de la memoria y, finalmente, se elaborarán estrategias interpretativas en base a la práctica del video documental teniendo en cuenta el atravesamiento de los anteriores tópicos.

I- Memoria, Memoria Colectiva e Historia

*“Nuestra memoria agrega al recuerdo el futuro de ese recuerdo”
Joel Candau*

Para interpretar estas relaciones hemos de considerar ciertas conceptualizaciones y precisiones teóricas que sostienen nuestro trabajo. En primer término la conexión memoria-memoria colectiva y posteriormente brevemente el vínculo posible entre memoria e historia.

La memoria puede entenderse como constitutiva de la identidad de los sujetos. Sin la memoria el sujeto se queda en un puro presente, en tiempo instantáneo, en un suceder de pensamiento en donde la conciencia del recuerdo y de su génesis se desvanece o diluye.

Se puede incluso ir más allá de la identidad del sujeto individual, interpretando la situación en la cual un conjunto de sujetos se unen necesariamente en tanto logro de constitución de lazos sociales que comprendan un determinado orden social. En este sentido, sin la memoria, no se conseguiría el “contrato social”¹ que hacen posible la construcción y el mantenimiento de ese algo que denominamos “sociedad”.

Por otro lado, el proceso de la memoria tiene una doble dimensión, una ambivalencia inherente: *el recuerdo* (su búsqueda, lo diáfano que se hace comprensible y estructurante de la identidad; y *el olvido* (su zona opaca, la amnesia, lo ausente).

La noción del recuerdo como huella que se imprime, como un “sello en la cera” es una metáfora que está referida o remite a cierta cuestión biológica de la memoria en la cual ésta queda definida en términos estáticos, fijos, de registro, impresión o conservación. Intentaremos referirnos, como va a quedar manifestado, a la memoria en otros términos.

Avanzando en las conceptualizaciones, rescatamos la distinción de la memoria de los sentidos, la memoria intelectual y la memoria de los sentimientos. Con relación a la última, nos pareció relevante la visión que expresa que la memoria encierra “estados afectivos del alma, no tal como están en el alma cuando los siente”, sino tal como lo decide el *poder de evocación* en el momento preciso de la rememoración.

De esta manera, “es posible recordar haber sido feliz sin por eso ser feliz, como se puede evocar una tristeza pasada sin sentir tristeza en el momento de la evocación, como se puede recordar un recuerdo sin sentirlo (...) *Es lo mismo que decir que la relación presente con el pasado no puede de ningún modo confundirse con una presencia efectiva de ese pasado*”.²

¹ Ello no quiere decir que sostengamos que la construcción de la sociedad sólo es posible a partir de esa noción contractual, por lo tanto estamos haciendo referencia a ésta desde un punto de vista –si vale la expresión– más neutral.

² CANDAU, Joel, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002 (las cursivas son nuestras).

Los objetos de la memoria coinciden de algún modo con objetos como la fotografía de personas animadas y hoy desaparecidas. La fotografía es tomada, en este sentido, como una imagen privilegiada de análisis. Destacamos la relación fotografía-cine y, para ello, escogemos el punto de vista de Arruda de Menezes quien afirma: “una fotografía surge, así, siempre como la *re-presentificación* de cosas y, principalmente, de personas. Ella nos coloca de nuevo *en presencia de*. (...) Esta ambigüedad inicial, que está presente en toda imagen cinematográfica, colabora para que la ilusión que el cine hereda de la fotografía adquiera aquí su grado más alto de inmaterialidad. (...) En el cine no podemos tocar nada, no podemos tomar en nuestras manos nada, como en el caso de las fotografías. En el cine algunos de nuestros sentidos están en estado de suspensión”.³

Otro elemento primordial de la memoria es que el mismo recuerdo puede concebirse como una representación presente de la conciencia, como un sentido del pasado, y, en ese momento de evocación es una *variedad especial de imagen*.⁴

En cuanto a la temporalidad, ésta es más compleja de captar, ya que el recuerdo *per se* no registra esa dinámica, no puede restituir la duración real de aquello que rememora y, en consecuencia, sigue los laberintos de ilusiones o rituales temporales hasta caprichosamente ligados.

Nos resultó sustancial para nuestras reflexiones la consideración de la voluntad / decisión de aquel que pone en juego el acto de la memoria, ya que expresa –e interesa recuperar- en qué medida la voluntad se hace proyecto. O expresado de otro modo, el hecho mismo del acto de la memoria implica que se han elegido ciertos recuerdos y no otros y, por lo tanto, la conciencia –aunque sea débil- está operando con un hilo conductor fundado en apreciaciones éticas. Por ello la memoria nos sumerge en *instantes de un proyecto*, dentro del marco social de los recuerdos o contextos de evocación, sosteniendo su dimensión teleológica. Esta dimensión está fuertemente relacionada con la posibilidad de emerger como tal la “memoria colectiva”.

A vista primera, la noción de memoria colectiva es difusa, misteriosa y difícil de asir. Pero muchos autores coinciden en reseñar como obra que ha servido de base para avanzar en esta categoría los aportes de Maurice Halbwachs en especial a mediados de siglo XX.

En cuanto a la memoria e historia nos interesa señalar las dos grandes perspectivas. Una es la que concibe que ambas siguen con frecuencia –y por definición teórica- caminos paralelos y que no se presenten crucen teóricos e interpretativos. Aquí memoria e historia emergen como disyunción, como oposición. La historia, vinculada a una continuidad temporal, a un orden de cosas a un discurso explicativo y crítico. Tiene además un afán demostrativo, se hace otro tipo de preguntas, sirve para construir la identidad y para desmitificar la memoria. En cambio, la memoria es desordenada,

³ ARRUDA DE MENEZES, Paulo Roberto, “Cine: imagen e interpretación”, en *Tempo Social*, N° 2, Volumen 8, 1996, Revista de Sociología de la Universidad de San Pablo, San Pablo, 1996 (la traducción es nuestra).

⁴ CANDAU, Joel, *op. cit.*, p.29.

caprichosa, selectiva, se sirve de ilusiones, no se vincula con la verdad sino con la verosimilitud y se hace otro tipo de preguntas: ¿cómo fue posible que un determinado hecho ocurriera? Las tareas parecieran ser diferentes lo cual torna problemática y tensional la posibilidad de entremezclarse, más bien impugna esa posibilidad. Sin embargo, sostenemos que se puede pensar en la memoria e historia como un “a la vez”, como confluencia. Memoria e historia “no pueden dejar de evocarse, de confundirse, de negarse”.⁵ De este modo avanzamos en las consideraciones de nuestro trabajo.

II- ¿Cómo el cine / video contribuye a la construcción de la memoria?

“A los cinéfilos, además, nos sucede que ciertas escenas de films amados u odiados, pero no olvidados, vuelven a nuestro presente como ejemplo o ilustración de nuestros estados de ánimo. Ese universo de representaciones compartidas es la matriz de memoria de una sociedad, su imaginario”
Leonardo M. D’espósito

El cine puede captarse como una manera de inquisición sobre el tiempo, la memoria y la capacidad de la imagen para redimir el pasado.

Para acercarnos a este aporte, debemos, entre otras cuestiones e interrogantes plantearnos cómo la historia relatada, la sucesión de imágenes, la composición / combinación entre relato oral y objetos, etc., están a la espera de una condensación, de un montaje. Dicho esto último en el sentido de entender que *en sí mismos* el tiempo y el relato son inconexos, sólo se reúnen por la significación en un imaginario social, recuperando las insistencias o repeticiones y cierta sucesión, pero con el defecto de la mirada individual de quien recorta y redefine ese imaginario, esa representación, esa dimensión colectiva. La mirada individual, en un principio, como aquella que se desprende de una subjetividad individual, no deja de ser la de un “inarticulado informante” sobre el cual luego *otra* mirada va a dirigir cierta significación y sentido.

En especial, lo que trabajamos es el *film documental*, que contribuye a la construcción y representación de la memoria colectiva, y nos posibilita indagar a través de estrategias y estilos propios perspectivas interpretativas de esa memoria que exhibe. Si bien constituye un estilo escasamente investigado cada vez más se sitúa como exigiendo y ocupando un espacio de legitimidad en cuando a su utilización como fuente de conocimiento, planteando una variada gama de cuestiones historiográficas, estéticas, éticas, políticas, filosóficas, etc.

⁵ SCHUMCLER, Héctor, “Las exigencias de la memoria”, en *Punto de Vista*, N° 68, 2000, Revista de Cultura, Buenos Aires.

Bill Nichols afirma que “los documentales son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos simbólicos y las estratagemas retóricas a través de los que placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible”.⁶

Siguiendo la teoría y metodología propuesta por el mismo autor, para brindar estrategias de análisis acerca del documental propone las modalidades de representación: “las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”.⁷

Distingue, en este sentido, cuatro modalidades: la expositiva; la de observación; la interactiva y la reflexiva. Éstas si bien pueden encontrarse en una temporalidad sucesiva (una sucedido a la otra, en ese orden, a lo largo de la historia) en realidad pueden operar mezclándose sin por ello anular las características propias de cada una de ellas. Pueden convivir, combinarse en una determinada película distintas modalidades de representación.

Es importante retener que éstas hacen referencia a las *prácticas* cinematográficas y, por ello, resurgen, en nuestro entender, de algún modo, las categorías foucaultianas en torno a la racionalidad. Más allá de los debates teóricos que M. Foucault abrió con relación a la razón moderna y la asunción de diversas racionalidades plurales interesa rescatar, brevemente, la noción de racionalidad práctica.⁸ Si nos adentramos en un análisis genealógico del concepto y proceso, sería quizás más apropiado hablar de racionalidad *en las* prácticas discursivas. Éstas se configuran en una red y, por qué no, una tríada permanentemente recurrente: *regímenes de verdad, estrategias de poder y dominios de saber*. Particularmente vemos la racionalidad en las prácticas discursivas del relato – video, en donde su juegan estos dispositivos de verdad –poder –saber y en donde es posible encontrar inteligibilidad para los objetos de indagación.

Retomando, las modalidades de representación implican cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad / legitimidad del discurso. ¿Cómo va a ser viable trasladar y significar la representación de algo sumamente específico, situado, localizado hacia expresiones significativas perdurables y englobantes (tanto desde el realizador como del espectador) en donde el *marco de representación* es variable y móvil?

⁶ NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p.39.

⁷ Idem, p. 65.

⁸ Sería amplio el repertorio de textos que aluden a esta temática de la racionalidad en las prácticas y los dispositivos que utiliza. Para una alusión al respecto (no excluyente, por tanto) ver obras de FOUCAULT, Michel: *Omnnet et singulatim: hacia una crítica de la razón política, ¿Qué es la Ilustración?, Nietzsche, la genealogía, la historia, Curso del 7 de enero de 1976, Vigilar y Castigar* (ediciones varias).

A la vez, desde el espectador se pone en juego la subjetividad e *identidad* hacia una representación colectiva *desde* esa mirada y *sobre* el conjunto de objetos, imágenes, relatos condensados que *son mirados*.

Por último, los recursos fundamentales de que se valen las distintas modalidades aquí explicitadas, según Nichols, son la narrativa y el realismo.

En el análisis de casos –los dos videos documentales de origen santafesino- que abordamos en este trabajo, *Aymá (1993)* se puede interpretar como ejemplo de la modalidad de representación interactiva y *Reverendo (1986)* se puede interpretar como ejemplo de la modalidad de representación de observación aunque con muchas particularidades, mixturas y elementos en su estructura que nos resultó difíciles de codificar.

En ambos casos nos hemos “despojado”⁹ de cualquier otra información sobre los “personajes” aludidos en los documentales. Esto es, no estudiamos la obra artística de Federico Aymá en sus distintos modos posibles de abordaje; tampoco acudimos a algún material escrito u oral extra sobre el Reverendo Omar Cabrera. Otra cuestión fue el desconocimiento de los contextos de realización de los films, las intenciones de los realizadores, pautas, guiones, motivaciones, logros, etc.¹⁰, lo cual puede alterar –y somos conscientes de ello- ciertas apreciaciones y afirmaciones respecto de las modalidades de representación y la trama de la historia. Las intenciones de los realizadores los suponemos o los inferimos según lo que las imágenes nos devuelven y sobre lo que activan (recordar los *instantes activos*) en nuestra memoria; y analizando la intersección de lo individual y colectivo y sus representaciones. Reconstruimos, entonces, nuevos referenciales simbólicos entre presencias y ausencias.

III- Del discurso a las prácticas

*Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia.
Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las
palabras olvidadas suenan mágicamente.
Alejandra Pizarnik, El árbol de Diana.*

En este pasaje del trabajo intentaremos analizar a través de la práctica de video documental planos relevantes de representación del mundo histórico y de la memoria colectiva. No abordaremos este análisis desde la teoría comunicacional, ni desde la metodología del cine; nuestra perspectiva socio-histórica –sesgada- contiene otros valiosos aportes. Desde los soportes teóricos sobre la estructura y

⁹ El “despojo” fue circunstancial, no estuvo constituido por la toma de posición epistemológica vinculada a no tener en cuenta las prenociones que pudieran “contaminar” determinado registro de observación e interpretación. No *miramos* la obra del documental desde lo exterior y concibiéndonos como ignorantes absolutos de la selección a emprender.

¹⁰ El desconocimiento aludido es resultante de no haber tenido la ocasión y el tiempo suficiente de investigación para completar estas otras informaciones valiosas, no fue, en consecuencia, discrecional o por decisiones previas.

forma del relato focalizaremos en dos videos documentales como *Aymá (1993)* y *Reverendo (1986)*¹¹ que, como veremos en el transcurso del análisis, se plantean con estructuras, modalidades, formas textuales, contextos de producción y representación de la historia colectiva de modo diferente utilizando personajes individuales. Esta tarea no se sitúa en el plano de la ejemplificación individual sino en la potencialidad de identificar a través de filmes específicos los efectos que producen y la proposición de conceptos, procesos que nos acerquen a la pretendida representación de la “realidad”.¹²

Lo textual y lo visual son motivos de interrogación e insinuación sobre la relación técnica con el mundo histórico y en cierta medida ponen en juego y en crisis los estilos narrativos de otras formas de textos culturales. Además son medios o vehículos que nos permiten conectar poder y conocimiento, dominio y conciencia.¹³

En este sentido los personajes individuales sobre los que versamos no interesan tanto en sí mismos, en su memoria individual como en su representación colectiva, como actores sociales y cómo los podemos interpretar e interpelar en tanto representantes de cierta praxis social.

El género documental presenta una vinculación muy fuerte con el imaginario social. Lo imaginario sitúa momentos especiales y específicos de confrontación de construcción y modos de percibir determinadas “realidades” y tiene como característica el moverse y abrirse a espirales de libertad, posibilitando detectar los agujeros, falencias que una realidad posee, y, en consecuencia, ficcionar sobre las mismas.¹⁴

Ahora bien, si entendemos como al comienzo que la memoria es recuerdo y olvido, veremos que en los distintos relatos está presente esta duplicidad a la vez que como individuos no podríamos nunca decir todo, no puede *todo* estar enunciado, en consecuencia en cuanto “recordamos para olvidar” volvemos a notar el momento de la voluntad / decisión propia de la memoria. Ello se presenta en la evocación de los recuerdos, tanto de quien narra la historia como de quien / es decidieron en qué marco contextual hacer aparecer esa narración.

1er caso: *Aymá (1993)* ¹⁵

¹¹ Debo aclarar que difiere la fecha de realización entre el texto del abstract y el actual. La fecha que debe tomarse como correcta es la que figura aquí, 1986.

¹² Nos parece sumamente importante y necesario que se estime que la extensión de esta última parte De los discursos a las prácticas, al tomar dos casos de documental y no saber si podremos en las jornadas contar con soporte de imágenes, tuvimos que escoger por realizar una exposición descriptiva de las secuencias representativas relativas a las modalidades de representación y a sus significaciones con relación a la memoria colectiva y la historia.

¹³ GONZÁLEZ, Horacio y RINESI, Eduardo (comp.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez editor, 1993.

¹⁴ MORELLO, Ciro, “El sujeto de la imagen”, *Revista Fahrenheit 450*, Año 1, N° 3, 1987, Carrera de Sociología/UBA, Buenos Aires, 1987.

¹⁵ *Aymá (1993)* es un film en formato video que utiliza el género documental. Fue hecho en Santa Fe sobre la obra de un artista fallecido en 1987, Federico Aymá, con una duración de 20’ 45”. Sus realizadores son Alicia Acosta, José Cettour y Teresita Cherry.

El lugar del realizador en la modalidad de representación interactiva tiene una especial relevancia. Aquí, en este caso, actúa como provocador y participante en la relación con el “actor social” aunque quien aparece realmente relatando tenga el peso de la autoridad del texto. Ellos sólo se muestran “realmente” observando fotos y dibujos, sin mencionar nada, con una mirada atenta. Se sugiere y reconoce cierto guión o pauta de la entrevista que no se presenta a modo de preguntas explícitas, haciendo posible constatar que se ha elaborado un trabajo dialogado previo. Estas pautas aparecen en la narración, en el testimonio como respuestas o mejor como discurso que va enlazando el propio relato. Por ende, ese propio relato no es exclusivamente “propio”, ya que contiene subyaciendo las interpelaciones de los realizadores. A ello se lo suele denominar “pseudodiálogo”, ya que la dinámica de intercambio que se establece es asimétrica por la *ausencia en imagen* del realizador – copresencia factual-. Sólo por una cuestión de la construcción instrumental del trabajo cuando decimos “quien testimonia o narra” o “el relato” nos referimos al sujeto individual interpelado directa o indirectamente en el video documental.

El texto / argumento se va construyendo sobre la base de esta composición de relación dialógica, la autorización del testimonio –como principio de compromiso ético-, la/s entrevista/s, etc. (un solo ejemplo puede ser el mismo título del film es la firma de este artista: Aymá).

El comienzo del film es el lugar de trabajo del artista, el lugar de realización de sus dibujos y pinturas. Luego cómo dibuja y finalmente el testimonio de su mujer quien es la que sujeta el relato durante todo el documental y pone en juego su historia y su momento evocador, haciendo presente el recuerdo y haciendo presente las vivencias de Aymá, cobrando sentido en ese peculiar relato. Las imágenes del film *soportan* el relato.

Si bien la secuencia de la evocación de los recuerdos / olvidos están necesariamente vinculadas a un individuo (la mujer hablando en este caso) y a las significaciones propias de su historia, esta *provocación de la memoria* se hace extensiva a quienes pueden *compartir* la misma manifestada en lugares, ideas, analogías, etc. En este sentido puede entenderse la ocurrencia de la memoria colectiva en su faceta práctica, aludiendo a ciertas configuraciones del pasado que pueden ser compartidas por un conjunto de individuos. Por otro lado, la secuencia del relato es una construcción del hecho o conjunto de hechos significativos ausentes, no su simple reproducción. De modo que sucede (nos sucede) que “nuestros recuerdos personales se articulan con los de otras personas en un juego muy regulado de imágenes recíprocas y complementarias”. En un punto la memoria individual no podría ocurrir sin el eco de la memoria de los otros. Nosotros como espectadores / investigadores estamos indagando como si fuéramos ese eco.

Retomando el relato – testimonio, cuando aparece él dibujando, se narra “dibujó durante 25 años ... llevó tiempo entender la totalidad de la obra y clasificarla por tema, procedimientos, tamaños ...

Hay alrededor de 3000 dibujos”, “No se ha tirado ningún solo papel del que Federico había dejado”, “No solamente dibujaba; un plano podía ser apoyado por palabras, como reflexiones, anotaciones, programas de acción” Y aparece un dibujo en donde está inscripto: “huyó horrorizado? Finge? Actúa?” La obra, al igual que la memoria, se exhibe en un deseo necesario de archivación ordenada de ese legado. Además, la acotación acerca del uso del soporte textual en ciertos dibujos ubica a éstos en un contexto no solo individual sino que como “programas de acción” la persona referida queda envuelta en un compromiso social que, sin ser dicho lo *oímos*.

Otro dibujo que se “selecciona” está acompañado por la leyenda siguiente “la realidad *no* es grotesca, pero también es grotesca”. Aquí se puede ver cómo vivenció Aymá la realidad y cómo la presentó. Esta experiencia subjetiva se torna representativa de un cierto “clima de época”, un marco social que así lo habilita, en la dialéctica de su conformación, en el vaivén de lo terrible de los sucesos históricos e individuales, en lo inaugural, en la urgencia de su acción conciente. Se agrega que Aymá ha tenido una relación anárquica con su obra -hasta de destrucción (exorcismo)-, anárquica “como todas sus relaciones”. Nuevamente la obra aparece como una excusa de sus interacciones personales, sociales, etc.

El hombre es el objeto primordial y recurrente de la obra de Aymá, pero nunca emerge quieto, por ejemplo, como “varios hombres como si estuvieran flotando en el aire”.¹⁶ Cuando se menciona un hecho individual (la inminencia de su muerte en 1986) aparece el volver a Argentina después de años en España, y allí imágenes relativas a la represión: el policía, el torturado, el secuestrado, el desgarramiento. Los “dibujos inquietantes, agresivos, crueles eran la *verdad* de Federico”. También *sus* retratos son inquietantes.

Aquí el relato testimonial se vuelve preciso y temblante, socavado por la evocación y la nostalgia del recuerdo. Aún cuando la narración se liga con una adjetivación y construcción límpida y bella,¹⁷ el relato adopta esa memoria del afecto, lo emotivo y lo intelectual. Cuando los hombres son más detallados, ejemplo: el torturador, es cuando adquieren otra relevancia colectiva: “no pintaba a los chicos por una cuestión de respeto, no había allí errores, por lo tanto no había nada que reclamarles”. En cambio a los hombres y mujeres que dibujaba “*había que reclamarles lo que él mismo se reclamaba*”. No puede entonces llegar a comprenderse ese reclamo individual sin ese marco de referencia, ese contexto del acontecimiento evocado en donde la Historia trasciende a la historia, aunque la demanda

¹⁶ Además hay una intensa necesidad de autorreconocimiento, de afirmación de la identidad, como la manifestada en la secuencia de un dibujo que capta una mano imitando la creación de Miguel Ángel, sólo que, en este caso, una mano “artística”: un perfil y la extensión de sus dedos en la tinta que continúa hacia algún lugar y hacia todos los lugares.

¹⁷ Por ejemplo, la afirmación “aparentemente era un hombre intratable, hermético, inexpugnable ... sin embargo tenía un potencial de ternura increíble”.

necesariamente; en donde la Identidad colectiva trasciende a la identidad individual aunque ésta sea su vehículo inexorable.

La muerte también puede verse en la desolación de esa experiencia y como un signo en la sociedad, ya que no tenía sostén alguno de una religión, por ejemplo. La muerte “se le sentaba en el hombre y miraba cómo dibujaba”. La última obra “Fin de fiesta” aparece como un símbolo: son dos caras que se desafían, enfrentadas, en una lucha entre él y la muerte y en donde en su retrato su cabeza está destruida, operando como una destrucción del intelecto. No era sólo su destrucción intelectual por el advenimiento de su culminación, sino también la vivida en los oscuros años de las dictaduras del onganato y el proceso militar; en donde la destrucción de lo intelectual, del pensar constituyó un elemento esencial del terrorismo de Estado.

Los rostros pueden no estar totalmente definidos en sus rasgos, sí en la mirada. La mirada es sustancial, profunda, hablante. Su mirada y *múltiples* miradas, en él mismo se representa un conjunto mayor de individuos.

En el final hay nuevamente una foto de él, sus fechas (1941-1987) y luego la imagen de su mujer (quien ha mantenido la narración y el testimonio) en un silencio no mudo.

2do caso: Reverendo (1986)¹⁸

Aquí cabe mencionar sucintamente que este “personaje”, el Reverendo Omar Cabrera fue un referente de las clases medias-bajas en Santa Fe y la región, generando un verdadero circuito de sostén de la fe en base a su misión denominada -como marca registrada- “Visión de Futuro”. De manera que comporta una buena parte de la historia y memoria de estos lugares. Su instalación más perdurable fue la conseguida en el espacio físico de un cine que cerró, todo un acto simbólico de creación de nuevas identidades.

La modalidad de observación es la característica, según nuestra apreciación, de este video documental. En ella hay una cesión del control de los sucesos a lo que se desarrolla como “cine directo” delante de la cámara. Hay un registro y conservación del audio original de lo que se testimonia, hasta en la música que replica el documental. En este sentido es que entendemos la preferencia de quien sujeta el relato: un acto de la Asamblea del Reverendo Omar Cabrera en el templo “Visión de Futuro”¹⁹. Se enfatiza en la actividad de los individuos dentro de formaciones sociales específicas, en este caso en particular, la relación de la institución y sus seguidores y la importancia de esta forma identitaria de lo religioso, lo carismático, lo milagroso. La presencia y la narración del Reverendo en este

¹⁸ Reverendo (1986) es un film realizado en video, del género documental. El origen es Santa Fe, hecho por un conjunto de realizadores y dirigido por Raúl Beceyro, con una duración de 18’ 45”. Está basado en la obra del Reverendo Omar Cabrera “*Visión de Futuro*” que perduró por muchos años en Santa Fe y la región.

contexto es preeminente, sustancial y sostenida en el tiempo. Si bien el cine /video de observación grafica en mayor medida la presentación en “tiempo presente”, entendemos que podemos inferir a partir de lo que las imágenes muestran, las narraciones, las secuencias montadas, etc., refuerzan la significatividad de estas configuraciones en tanto simbólicas y estructurantes de una representación grupal y social. Además los llamados “testimonios de fe” de la gente redimida que se expresa en la Asamblea por su “experiencia de haber conocido al Señor” conforman otra de las dimensiones sustanciales del relato. Precisamente es muy significativo el efecto rebote de entretnejidos reales – simbólicos que se genera en la interacción de estos relatos / testimonios. Por ejemplo: en el inicio, cuando evocan su vida anterior “perdida, sin rumbo, sin destino cierto” entre el borracho y los enfermos parecen competir sobre cómo plantear más dramáticamente esas experiencias pasadas y cómo gracias a “este siervo de Dios”, “este bendito siervo” reverendo Omar Cabrera pudieron superar ese trance. En esa competencia de reafirmación de fe y de agradar al Reverendo los testimonios dicen, por ejemplo, “iba a quedar parálitica, tullida en una cama” (diagnóstico médico de artrosis parcial) o “quedó totalmente desahuciada” en un “estado en donde la capa del cerebro estaba quemada, tanto electroshock”.

En otra secuencia se relata que según las enseñanzas prácticas del Reverendo hemos aprendido que “Jesús dijo que mejor es dar que recibir”, “el Señor bendice al dador alegre”, “si da el 10% de su ganancia –porque ha aprendido a dar- el Señor le multiplica el 90% que resta”, etc. Aquí se pone en juego el principio de autoridad como guía de cualquier acción, condicionando la ocurrencia voluntaria de la misma. De todos modos no deja de tener su faceta constitutiva de la identidad y lo que reiteradamente debemos recordar. La ocurrencia de rasgos de memoria colectiva aparecen mediatizados por este mensaje que dictamina y amenaza. Dice el Reverendo “el Señor nos va a probar” todos los días en estos actos de fe. Y como nos quiere dar la bendición económica se procede a recoger el dinero del diezmo y las peticiones de fe –que pasan a un plano secundario en la Asamblea, en lo discursivo y en la práctica de los colaboradores que recogen la ofrenda.

Nos interesa aquí hacer una nota sobre la modalidad de observación. Por definición estricta la intervención del realizador está ausente, pero es característico a la vez de aquella la posibilidad de funcionar en un estilo híbrido en donde el realizador tiene, por un lado, la capacidad de registrar momentos reveladores o incluir otros representativos; por otro lado, recurrir a técnicas de otras modalidades –en este caso la interactiva- en un procedimiento definido como de “*yuxtaposiciones extrañas*”. Por ejemplo estas yuxtaposiciones, que son intervenciones en el documental se ilustran con la posición de la cámara y las insinuaciones del recorrido de la misma, claro es el momento del aporte del diezmo cuando la cámara se dirige hacia las bolsas de paño rojo de los colaboradores, quedándose en

¹⁹ El documental dice al respecto, la obra “Visión de futuro” es amplia: reuniones de fe, programa de radio,

esa toma unos segundos y repitiéndola. Otro elemento es el conocimiento del reverendo y su templo de la situación de filmación, al punto que en las bendiciones se agrega “bendice al Dr. Alfonsín y cada hombre del gabinete y al pueblo argentino”, “bendice el trabajo de los que está documentando...” Ello refiere, entonces a cierta entrevista o diálogo previo a la observación en “cine directo”.

Otra imagen fuertemente identitaria y que recuerda al auditorio la semejanza de autoridad y respeto del Reverendo es la utilización de camisas, pañuelos en color obispo y un enorme anillo en donde intenta y lo logra confundirse con la jerarquía tradicional de la Iglesia católica.

En los testimonios hay una *apropiación del discurso* del Reverendo: “oremos por los que tienen *carne crecida* en la garganta y la nariz”. Luego se “sanar y salvan” diversas personas que tienen problemas respiratorios, garganta, bocio, etc. que dan testimonio y, en general todos dicen “tenía una carne crecida y ahora no la siento más”. Se podría nombrar otros episodios redundando en esta dirección.

Por último, es importante cómo en un pasaje corto (de dos minutos aproximadamente) se observa una entrevista que podríamos decir con características de “pseudomonólogo” que alude a esta técnica más vinculada con la intervención y presencia de los realizadores en la construcción del argumento del documental, aunque predomine la observación como modalidad.

El problema quizás más importante que encontramos en este segundo caso es que al adoptar esta estructura y modalidad de observación hay un anclaje en el presente más que en un registro de paso del tiempo y un estilo narrativo, en concordancia, inscripto en la descripción de lo cotidiano. La relación pasado – presente, testimonio – evocación, narración – memoria es más difícil de captar en una primera aproximación por las cualidades mismas de esta construcción, pero nos parece un desafío importante haber intentado avanzar sobre aspectos significativos en donde las imágenes, el orden de lo simbólico, la construcción de identidades y la repetición y camuflaje en el discurso autorizado contribuyen a pensar, desde otros lugares y miradas, la ocurrencia del recuerdo y el olvido y de las historias personales entremezcladas en esta exposición colectiva de la asamblea.

Comentarios finales

Hemos partido de entender que la memoria es constitutiva de la identidad de los sujetos y, sin ella, los mismos quedarían en un puro presente, en tiempo casi instantáneo. Además el proceso de la memoria tiene una doble dimensión, una ambivalencia inherente: *el recuerdo*; y *el olvido*.

En cuanto a la memoria colectiva, ésta adquiere relevancia -en principio- a través de un sujeto que la presentifica; un individuo concreto que pone *en acto* a la misma, o sea, la actualiza en correlato a la *decisión* que importa. Se vehiculiza un momento o pasaje de *apropiación y proyección* hacia la memoria colectiva. Y en este pasaje se vuelve a jugar la implicancia del acto de la memoria que elige ciertos

conferencias, entrega de boletines, proyecto de creación de un seminario (y se muestra el plano y dibujos de éste), etc.

recuerdos y no otros, operando una conciencia ética. Por ello la memoria nos sumerge en *instantes de un proyecto*, dentro del marco social de los recuerdos o contextos de evocación, sosteniendo su dimensión teleológica. Esta dimensión está fuertemente relacionada con la posibilidad de emerger como tal la “memoria colectiva”.

También fue importante aproximarnos a la relación problemática y tensional de memoria e historia. Entendimos aquí que la potencialidad de entremezclarse no impugna la necesidad de que sus tareas puedan ser diferentes conceptualmente y destacamos que se puede pensar en la memoria e historia como un “a la vez”, como en una confluencia confusa y evocativa.

Dichos conceptos y consideraciones teóricas las introducimos para el análisis del *film documental*, que contribuye a la construcción y representación de la memoria colectiva, y nos posibilita indagar a través de estrategias y estilos propios perspectivas interpretativas de esa memoria que exhibe.

Seguimos a Bill Nichols cuando afirma que “los documentales son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos simbólicos y las estratagemas retóricas a través de los que placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible”.

Analizamos desde la práctica de video documental planos relevantes de representación del mundo histórico y de la memoria colectiva desde una perspectiva sociológica. En el transcurso del análisis sobre los dos videos documentales: *Aymá (1993)* y *Reverendo (1986)*, pudimos observar e interpretar diferentes maneras de interrogar la historia y evocar la memoria desde estructuras, modalidades de interpretación (interactiva y de observación), formas textuales y contextos de producción diferentes, utilizando ambos personajes individuales. Los ‘personajes’ no se situaron desde el plano de la ejemplificación individual sino en la potencialidad de identificar a través de filmes específicos los efectos que producen y la proposición de conceptos y situaciones relevantes.

De eso modo hemos visto que se producían hechos, registros de provocación de la memoria se hace extensiva a quienes pueden *compartir* la misma manifestada en lugares, ideas, analogías, etc. En este sentido puede entenderse la ocurrencia de la memoria colectiva en su faceta práctica, aludiendo a ciertas configuraciones del pasado que pueden ser compartidas por un conjunto de individuos. Por otro lado, la secuencia del relato es una construcción del hecho o conjunto de hechos significativos ausentes, no su simple reproducción. De modo que sucede (nos sucede) que “nuestros recuerdos personales se articulan con los de otras personas en un juego muy regulado de imágenes recíprocas y complementarias”.

