

"La comprensión histórica de experiencias límites a partir de la producción fílmica: enseñanzas sobre el pasado reciente en películas de Constantin Costa-Gavras"

Carola Beatriz Saenz Pardo¹

Abstract: Este trabajo intenta relacionar relato fílmico con filosofía de la historia: a partir de la verdad que permite construir una narración ficcional, se pueden tematizar experiencias que escapan al discurso historiográfico. De este modo, se reactualizan interrogantes sobre la experiencia del fascismo y de la condición humana y moderna en situaciones extremas que, de otro modo, resultan inabordables. Conceptos como el de "imagen intolerable", "imagen-malicia", "autocuración de la conciencia moderna", "relumbrar en un instante de peligro" y "canon del holocausto" se situarán en diálogo e interacción para comprender el presente del pasado.

Palabras claves: experiencia límite; tiempo presente; memoria; comprensión histórica; imagen malicia; imagen intolerable

¹ Profesora de filosofía egresada de la UNLP y estudiante de postgrado en la Especialización en Pedagogía de la formación y en la maestría en Historia y Memoria

La comprensión histórica de experiencias límites a partir de la producción fílmica: enseñanzas sobre el pasado reciente en películas de Constantin Costa-Gavras

INTRODUCCIÓN TEMÁTICA

Mi intención al escribir esta monografía consiste en establecer una relación posible entre *imagen, experiencia y memoria*, en función de contribuir a la comprensión de nuestro tiempo presente -un tiempo constituido por estratos de temporalidades y realidades tanto fácticas como latentes y posibles. En primer lugar se trata de relacionar ciertos conceptos desarrollados en la filosofía de la historia con otros aplicables a la historia del arte. En segundo lugar, se trata de establecer relaciones significativas entre *experiencia histórica, memoria colectiva e imagen fílmica*. La primera inquietud teórica tiene que ver con la relación entre los tres conceptos:

- 1) ¿cómo se relaciona una experiencia -que deviene histórica-, con la(s) memoria(s) -que se construyen a partir del enfrentamiento, contraposición o bien simpatía entre las memorias individuales?;
- 2) ¿cuál es el entrecruzamiento entre la experiencia que se incorpora a un estrato de memoria colectiva, latente o actualizada, y las imágenes fílmicas que denuncian acontecimientos extremos o construyen un relato sobre vivencias políticas que sacuden un momento de nuestra conciencia histórica occidental?

Si pensamos en un mapa conceptual que entrelace conceptos en virtud de ciertas relaciones, podemos hablar de una experiencia histórica que se representa en una imagen fílmica a través de un criterio de verdad narrativa, la cual podría fundamentar una memoria social, si es que el marco social de rememoración así lo habilita. ¿En qué sentido pensar esta *imagen*? Pues, en los sentidos construidos tanto por el historiador las ideas Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2006:39 y ss.) -acerca de la *imagen malicia*²- como por el filósofo Jacques Rancière -acerca de la *imagen intolerable*³. Por lo tanto, volvemos a redefinir los términos de la relación entre los conceptos para plantear un interrogante más acotado para la posibilidad de brindar alguna respuesta analítica: *¿qué tipo de imagen para qué tipo de experiencia en función de qué tipo de memoria?*

² Este historiador del arte tan peculiar desarrolla la idea de la vinculación entre las imágenes con el montaje no lineal de nuestra temporalidad y, de esta manera, reelabora tanto la idea del pasado como una construcción de la memoria, como el propio trabajo del historiador, en cuanto que los hechos históricos están pensados desde la óptica de Walter Benjamin, como un fulgor que se nos presenta en el instante de su cognoscibilidad, que desmonta el curso habitual de nuestra temporalidad.

³ Según Rancière, aquello que convierte en intolerable a una imagen no está dado por su contenido sino por el dispositivo total que le da sentido y habilita la recepción activa en el otro. Este concepto de lo intolerable en la imagen intentaremos desarrollar en un párrafo atinente de esta ponencia.

En función de disponer de conceptos operativos, debemos encontrar una unidad en esa diversidad y dar con la flecha en el blanco, parafraseando a Cicerón y a la escuela estoica. En primer lugar ¿qué debemos considerar aquí como experiencia?

En principio, de toda esa riqueza conceptual polifónica y homónima, nos apropiaremos de una definición del diccionario de Ferrater Mora: “el hecho de vivir algo anteriormente a toda reflexión o predicación”, que constituye una definición más apropiada que la clásica *empeiria* dada por Aristóteles en Analíticos Posteriores como “aprehensión de lo singular”, demasiado vinculada a un interés epistemológico más que existencial.

Resulta interesante ese gesto de proteger el concepto de experiencia de la posibilidad de su *performance* a través, y a partir, del lenguaje, de tal manera de ubicarlo en una esfera *pre reflexiva*. Quizás implique un compromiso teórico y político con la noción de referente último. En tal caso, nos basaremos en ciertos aportes de Frank Ankersmit para alejarnos de lo que él denomina el “agnosticismo ontológico constructivista o narrativista” (Ankersmit, 2004:368). Por lo tanto, nuestra premisa consiste en la afirmación de que existen experiencias históricas, y de que se construyen en el pliegue entre lo que tiene de intransferible toda vivencia singular y lo que desborda su singularidad para emplazarlo en un relato que pueda tornarlo inteligible, necesariamente compartible y comunicable. Y hay maneras de construir dispositivos en el que esas experiencias, aún las más traumáticas, se vuelvan *intolerablemente comunes*, es decir, en el que se vuelvan pasado colectivo, objeto de la experiencia histórica. Y ya que volvimos a Ankersmit, consideremos la manera en la que zanja la disputa tanto con el discurso historiográfico como con el narrativismo⁴ a través del concepto de *experiencia nostálgica*⁵, la cual sería la experiencia auténtica del pasado porque también es la experiencia auténtica del historiador –en este caso, una experiencia que se siente, que se vive con el cuerpo, que duele, y que es también la experiencia particular de nuestro propio pasado temporal:

“Así, será mi tesis que la nostalgia y el propio recuerdo nostálgico del pasado nos dan la experiencia más intensa y auténtica del pasado...” (Ídem: 381)

De este modo, no se trata de representar el pasado tal cual sucedió sino de invocarlo en función de nuestros anhelos presentes:

“El resultado es que la nostalgia roba el objeto de deseo de la existencia concreta que aún posee en el recuento historista de la experiencia histórica. La verdad, por tanto, es que lo que experimentamos históricamente en la nostalgia no es “el pasado en sí” (según lo concibe el historista) sino la *diferencia* o la *distancia* entre el presente y el pasado” [*cursiva original*] (ídem: 388)

Como la nostalgia -ese vocablo griego que implica “el dolor por el regreso o el dolor por el hogar”- no es la recreación del pasado, el autor afirma que “[...] nuestro pasado *personal* recordado de forma nostálgica no es categóricamente distinto de un pasado ya sea colectivo o uno de hace varios siglos, o incluso ambos al mismo tiempo.” (íd:397)

En este sentido, de manera apresurada quizás surge una comparación con ciertas tesis de Walter Benjamín. Para Michael Löwy en su libro *Aviso de incendio*, la concepción de la historia de Benjamin no es posmoderna, porque constituye una forma heterodoxa de relatar

⁴ Ankersmit no se considera a sí mismo ni como narrativista ni como postmoderno. En cambio, se considera un filósofo ecléctico que reconoce la necesidad de comprender al texto histórico como un simulacro pero no totalmente arbitrario.

⁵ La nostalgia y el recuerdo nostálgico habilitan la experiencia histórica porque reconocen la distancia entre el pasado y el presente, no reifican lo histórico, reconocen que algo se escapa de lo vivido y no creen que se trate de revivirlo: es la experiencia de la diferencia

la posible emancipación de la humanidad: mezclando mesianismo y marxismo, utiliza la noción de nostalgia del pasado como método revolucionario para criticar el presente. La nostalgia se vuelve motivación y lucha, y rememoración por la experiencia de la narración cara-a-cara ya perdida en los nuevos tiempos dominados por el shock. (Löwy, 2002: 14)

Asimismo, en el su trabajo con temas de Baudelaire, que Hanna Arendt incluyó en *Iluminaciones II*, el autor vienés escribe, a propósito de Henry Bergson, que “[...] la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es asunto de la tradición. Se forma de datos, conscientes e inconscientes, acumulados que confluyen en la memoria”⁶. Una parte de ésta es involuntaria, pues contiene lo que no ha sido vivido explícita y conscientemente. Y continúa, más adelante, “Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo [...]” (Benjamin, 1972:124 y ss)

Quizás la confluencia entre el pasado individual y el pasado colectivo deba buscarse más allá del calendario escolar, y deba encontrarse en ciertas manifestaciones artísticas.

Entonces, planearemos la hipótesis de que en ese juego especular –ese juego entre espejos que reflejan tanto como deforman– entre experiencia nostálgica, emancipación, dialéctica entre la memoria consciente e inconsciente, se inscribe la imagen fílmica *rememorativa*.

Con respecto a la memoria, se suele sostener que se opone a la historia por las siguientes características, tal y como escribe Jöel Candau en *Memoria y Amnesias colectivas*: la memoria sería una forma de representación del pasado que persigue la verosimilitud del relato construido a partir de la materia del recuerdo; la memoria sería a la historia, en esta postura, como la novela histórica a la reconstrucción historiográfica: la oposición entre un dispositivo retórico para el recuerdo subjetivo y un discurso académico de estilo “serio” y objetivo, dominado por la neutralidad axiológica. Así, la memoria construye verdades que son portadoras de nuevos sentidos y se aplica al ámbito de lo particular, mientras el trabajo de la historia pretende exactitud especular en su representación del pasado, se basa en los criterios de “adequatio” y “rectitudo” y se aplica al ámbito de lo universal.

La memoria es tanto una facultad como un proceso fisiológico, tanto la garantía de la identidad del yo o memoria representativa –en los términos de Bergson– como vivencia actual que arrastra parte del pasado en su seno. Para Jacques Rancière, una memoria no es un conjunto de recuerdos de una conciencia, porque, ¿acaso no existe la memoria colectiva? –se pregunta en la *Fábula cinematográfica*–: la memoria es un proceso, que debe constituirse como vínculo entre datos, testimonios de hechos y rastros de acciones.

La memoria también es algo construido y es una obra de ficción, así como –esta vez retomando a Maurice Halbwachs– a nivel individual se define de acuerdo con la posición que ocupa dentro de la sociedad, los grupos identitarios y las prácticas institucionales. Entonces, siguiendo los aportes de Didi-Huberman y de Rancière, nos quedaremos con la reflexión en torno a la memoria como una determinada ordenación de signos, de rastros, de monumentos, como vínculo y como ordenamiento de las acciones, porque es una fábula o una obra de ficción. Y la ficción “[...] es la construcción, por medios artísticos, de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (Rancière, 2005: p.181 y ss.)

A su vez, la memoria humaniza y configura el tiempo, según Didi Huberman, asegura su transmisión y la construcción de un pasado compartido.

“Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorística de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman, 2006: pp.40-41)

En suma, en un movimiento de confluencia con las tesis de Reinhart Koselleck –*Los estratos del tiempo*- sobre los tiempos históricos, definiremos la memoria en relación con los estratos de tiempo que conserva. Koselleck distingue entre tres tipos operativos de experiencia

- 1er tipo
 - Personal
 - Irrepetible
 - Una generación
- 2do tipo
 - Acumulables
 - Transferibles
 - Transgeneracionales
- 3er tipo
 - Largo plazo
 - Experiencias de transfondo
 - Cambios a largo plazo

¿De qué manera se estratifican las diversas experiencias para constituir nuestro tiempo presente?

DESARROLLO DE UNA HIPÓTESIS:

Las experiencias de tercer tipo se reconstruyen y establecen a partir de la investigación histórica. Dan lugar a la búsqueda archivística y al testimonio escrito o mediante el estudio de pinturas e imágenes.

En las experiencias del segundo tipo acontece la confrontación con la memoria de los individuos y las generaciones en vida que testimonian. De acuerdo al marco social, esa memoria se incorpora a la herencia cultural y se transmite; otras se olvidan; todas se recortan en algún sentido arbitrario, en donde median intereses ideológicos y políticos. Todo se recuerda con cierta parcialidad. Pero toda historia también es una narración recortada. En definitiva: ¿hay modos correctos o legítimos para narrar experiencias límites? (experiencias de 2do tipo que constituyen nuestra condición histórica)

¿Cómo dar cuenta de las experiencias de 2do tipo?

Y también aparece la cuestión acerca del soporte: ¿una imagen representa una experiencia o es ella misma memoria en acto, experiencia viva? ¿Acaso la imagen o la narración no nos instalan en el nivel performativo: la construcción de nuevas experiencias?

Asimismo: hay experiencias que son imposibles de representar desde el discurso historiográfico. El límite es moral y epistemológico: no es posible acceder a las experiencias extremas de un testificante, no es posible construir una verdad por adecuación que se corresponda con esta experiencia del primer tipo, así como el

conocimiento histórico no puede basarse en la perpetuación del relato compulsivo de las victimizaciones sin una distancia cognitiva y reflexiva sobre causas y motivaciones

Federico Finchelstein sostiene que David Golhagen se detiene en sucesos imposibles de representar, como el asesinato de bebés perpetrado por los nazis en un hospital. Habría un límite que no se debe sobrepasar si el interés consiste en relatar algo más que totalmente empáticos con la mirada de las víctimas. En cambio, en Golhagen se defendería la hipótesis imposible de corroborar de un *zeitgeist* o espíritu del pueblo alemán nazi sin fisuras, además de reproducir un libro en el que la identificación con las víctimas sólo judías no da lugar a ningún tipo de abstracción y generalización experiencial.

Pero: ¿acaso hay hechos que de ninguna manera deben ser representados? Pier Paolo Pasolini diría lo contrario... Entonces: ¿qué nos dicen las imágenes?, ¿qué es esta imagen?

Jacques Rancière, en su capítulo titulado “La imagen intolerable” del libro “El espectador emancipado” analiza diversos formatos artísticos que intentan representar acontecimientos monstruosos, y así plantea que:

“La imagen no es el doble de una cosa, es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho” (Rancière, 2010: 93)

Se trata de encontrar nuevos formatos visibles que redistribuyen nuevas relaciones y habilitan nuevos sentidos. La tarea es construir otras realidades, “...diseñar nuevas configuraciones de lo visible, de lo decible y de lo pensable y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible.” (Idem.:103)

Las imágenes condensan los estratos del tiempo, en una su fusión momentánea entre el ahora evanescente, el pasado en latencia y el expectante futuro en tensión

Citando a Walter Benjamin: “La manera en que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dada por la imagen en la cual se halla comprendido. La imagen requiere nuevos modelos temporales” (Didi-Huberman, 2006:339) La imagen desmonta el tiempo, quiebra la noción de la representación y constituye la malicia y el malestar de nuestro tiempo.

La memoria desborda tanto la noción de documento objetivo como la de facultad subjetiva.

El objeto histórico es un síntoma de la presencia de un pasado latente y el pasado es un hecho de memoria.

La imagen es el fenómeno originario de “cada presentación de la historia” La imagen-dialéctica atraviesa el pasado y la imagen-malicia es la astucia de la imagen para montar y desmontar la historia. En la imagen se condensan todos los estratos de la memoria involuntaria de la humanidad. En el pliegue del sueño y del despertar, en el instante bifacial del despertar, está el conocimiento y la Imagen

Una imagen, una experiencia, una memoria y esa verdad que las articula. Esta es una verdad ni correspondentista, ni coherentista, ni pragmatista: es una verdad narrativa

Verdades sobre la naturaleza humana, verdades que emergen de una reorganización de los hechos conocidos acerca de la condición humana más que añadir algo a los hechos

IMAGEN Y REPRESENTACIÓN

No hay experiencias irrepresentables en relación con el dispositivo de imágenes fílmicas y la verdad que construye. Hay imágenes intolerables sin más que se regocijan en

la victimización por parte de otro radical victimario, metafísicamente malvado. Pero hay imágenes intolerables socialmente necesarias que interpelan nuestro presente más allá del contexto de su creación. Ver *Saló*, la última película de Pier Paolo Pasolini, y perteneciente a su trilogía de la muerte. Un film en el cual las imágenes abyectas se integran en una narración de experiencias extremas al servicio de la ideología del placer y la autodestrucción de los representantes del poder de facto. Pero acaso: ¿no se trata de una realidad posible?

Por lo tanto, diferenciaremos:

Tres tipos de imágenes fílmicas en función de lo que yo llamaría su horizonte de expectativas

- Imagen intolerable: SALO, 120 DÍAS EN SODOMA
- Imagen de experiencias históricas compartibles: COSTA GAVRAS
- Imagen que extrae experiencias compartibles de lo intolerable: PASQUALINO SIETEBELLEZZE

El caso del primer tipo, un ejemplo de imagen intolerable lo constituye la película de Spielberg, *La lista de Schindler*, cuyo dispositivo de sentido busca preservar aquello que Zigmunt Bauman declaró acertadamente en *Modernidad y Holocausto* como la autocuración de la sociedad moderna, a partir de la construcción de una memoria sedimentada y ritualística que repite una y otra vez los mismos estereotipos y el reparto de roles asignados, en función de una lógica motivada por la confrontación entre una víctima sacrificial sin capacidad de reacción y un victimario radicalmente otro en su maldad.

Según el autor:

“De ahí que la autocuración de la memoria histórica en la conciencia de la sociedad moderna no sólo constituye una negligencia para las víctimas del genocidio, sino que es el símbolo de una ceguera peligrosa y potencialmente suicida” (Bauman, 2006: 14-15)

NOSTALGIA DEL PASADO EN OCASIÓN DE COSTA-GAVRAS

Retomemos a Jacques Rancière “El cine es un arte nacido de la poética romántica, como preformado por ella: un arte eminentemente apto para esa metamorfosis de la forma significativa que permiten construir una memoria como entrelazamiento de temporalidades dispares y de regímenes heterogéneos de imágenes.” (Rancière, 2005: 190)

En su film político *Estado de sitio*, Costantin Costa Gavras ficcionaliza una coyuntura política que enfrentó al grupo guerrillero Tupamaros con el gobierno uruguayo previo al autogolpe de Bordaberry, junto con la embajada de Estados Unidos. El conflicto está resumido en el libro de Stella Calloni, del cual voy a citar en su extensión para situarlo en su contexto:

“La CIA había intervenido también en este país [*Uruguay*] y precisamente esto quedó en evidencia por el secuestro y la posterior muerte de Dan Anthony Mitrone por los Tupamaros, una acción que inspiró la película *Estado de Sitio*. Este personaje, instructor de los militares en interrogatorios y torturas, había llegado a Uruguay bajo el disfraz de la Agencia Internacional para el Desarrollo (AID), que más adelante veremos involucrada en estas mismas actividades en otros países. En algunas entrevistas, tanto con militares [*sic*] Tupamaros como con ex-policías, se confirmó que Mitrone [*sic*] utilizó mendigos, delincuentes y prostitutas para enseñar las técnicas de interrogatorios violentos. Era un

profesional de la tortura, como luego indicaron algunos testimonios. Varios mendigos murieron en aquel verdadero infierno de las salas de torturas convertidas en “escuelas de interrogatorios” (Calloni, 2005: 65-66)

Me interesa resaltar que esta película en particular pierde su fuerza contextual propia de la situación de agitación política en el Uruguay de 1972 para ganar en el poder de interpelar nuestra conciencia histórica presente. Quiero decir: ¿esto que aprehendemos como lo real, no esconde otras posibilidades, otras realidades latentes –del orden de lo que podría haber sido? Para Walter Benjamin, la tarea es:

“fijar una imagen tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en un instante de peligro” (Benjamin, 2011: Tesis VI)

Pero, ¿acaso el sujeto histórico está dispuesto a apropiarse de esta imagen?; ¿acaso un film como “*Estado de sitio*” no interpela nuestra condición de herederos de la destrucción física de una generación pasada pero sorda a imágenes que preanunciaban los usos ilimitados de la tortura por parte de los estados terroristas del cono sur?

En este caso, las películas de Costa Gavras habilitan el gesto presente que parece negar el discurso académico, según la afirmación del filósofo José Pablo Feinmann en un artículo de opinión para la revista Ñ. Feinman actualiza una propuesta incómoda:

“¿Ha reflexionado el Saber argentino acerca de la masacre de los cuerpos, de la destrucción de la subjetividad, de la permanencia del terror en los sujetos?”

Costa-Gavras denuncia hechos políticos contemporáneos: la llegada a la suma del poder público de la dictadura militar en Grecia, a partir de performar la realidad mediante los asesinatos políticos, la utilización mediática de bandas de lumpenes fascistas y el proceder obsecuente de parte de la prensa, la policía y la justicia; la performatividad de la realidad en Chile a partir del golpe mediático, el lock out patronal y el desabastecimiento organizado por la CIA y el ejército de ocupación norteamericano, a costa de desaparecer a sus mismos ciudadanos que habitaban el país gobernado por el Frente Popular; el autogolpe de Bordaberry contra la institucionalidad política y el cese de actividades legislativas en el Uruguay de 1972. En esta película en particular, *Estado de Sitio*, se habilitan dos tipos de miradas: por un lado, una mirada política contemporánea a los hechos, quizás surgida en la clandestinidad de las exhibiciones, la que denunciaba las torturas a los militantes, la connivencia de la democracia burguesa con los intereses imperialistas norteamericanas, y la utilización del golpe de estado para frenar un irremediable avance revolucionario; por otro lado, la mirada retrospectiva desde nuestro presente que *despolitiza* los acontecimientos para informarlos de una mirada existencialista y repolitizadora en función de nuestros debates por la memoria social: ¿acaso *Estado de Sitio* no constituye una temprana denuncia contra el Operativo Cóndor?, ¿de qué manera conceptualizar el entramado de prácticas de interrogatorio que describe la película con el cual se asesoraba a todas las policías del continente?, ¿de qué manera sino como un caso o ejemplificación de un Operativo de mayor envergadura que abarcaba a las fuerzas represivas de todos los países occidentales, y cuyo centro de adoctrinamiento había comenzado en Algeria, tal y como lo denuncia el film de Pontecorvo titulado *La batalla de Argel*?

En este sentido, las imágenes fílmicas de los años de efervescencia descolonizadora, pueden analizarse tanto como un documental de época desde la óptica de la lucha de clases y de la oposición entre Centro y periferia, así como puede plantear una lectura política desde nuestro presente hacia nuestro pasado reciente: ¿la irrupción de la política genocida

tras-estatal en el Cono Sur no se encuentra ya explicitada en este film de 1972?, ¿esa visión anticipadora de un futuro de aplastamiento de los movimientos sociales y políticos no hubiera habilitado otro tipo de reflexión y acción para los militantes de ese presente?

En este caso, es obvio que hay un marco social de recepción que inhabilita una posibilidad contenida en esa realidad para actualizar otra, de tal manera que sólo la mirada posterior rehabilita esos otros estratos ocultos en la realidad tal y como se nos da.

LAS EXPERIENCIAS EXTREMAS EN PASCUALINO 7 BELLEZAS

Desde esta lectura contemporánea, analizar hoy una película como la de Liliana Cavani nos enseña sobre la fragilidad de la condición humana moderna: la tensión de cohabitar una sociedad civil en un estado capitalista: la película está destinada a comprender al ciudadano común de clase media despolitizado que integra habitualmente las filas del fascismo. ¿Pero acaso el fascismo es un fenómeno europeo circunscripto a una época en particular? ¿EL fascismo constituye un sonderweg, un acontecimiento único e irrepetible que caracterizó alguna vez a las sociedades alemana o italiana?

El film se construye en torno a la figura no empática de una víctima que no tiene nada de pasiva: activamente intenta sobrevivir. Una víctima que comulga con ideas típicas de una parte de la sociedad moderna en cualquier lugar y tiempo: malestar ante el desorden; odio ante las huelgas obreras; chovinismo o patrioterismo barato; belicismo. Una víctima que, en su ignorancia y apología de la despoliticidad, defiende que los salarios, gracias a las políticas de Mussolini, equivalgan a la mitad que los correspondientes a 1919, así como que el costo de vida haya aumentado al 30 %. Como indica el personaje socialista: los únicos que envidian a Italia son los patrones del resto del mundo. Y que, al igual que en el caso del personaje de dibujos animados *Homero Simpson* cree que Papá Noel es el niño Jesús de grande.

CONCLUSIONES

Hay una manera de representar las experiencias históricas que se preocupa por la verdad que surge del montaje de imágenes y textos: es la verdad narrativa. Y las imágenes de ciertos films demuestran que toda experiencia puede, incluso debe, ser representada; que debemos experimentar la sensación de ser un personaje abyecto, quizás por una vez; o bien extraer una memoria en común de experiencias únicas pero controlables y generalizables de acuerdo a una razón práctica; o bien que en toda experiencia extrema hay una dimensión existencial que nos compromete como individuos con su propia y débil fuerza mesiánica

BIBLIOGRAFÍA:

- Bauman, Zigmunt (2006) *Modernidad y Holocausto* Madrid: Ediciones sequitur
- Benjamin, Walter (1972) *Sobre algunos temas de Baudelaire* En: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus
- (2011) *Sobre el concepto de historia: Tesis VI* en: *Conceptos de filosofía de la historia* Buenos Aire: editorial Agebe (compilación de escritos de Walter Benjamin

- Calloni, Stella (2006) *Operación Cóndor. Pacto criminal*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales
- Candau, Jöel (2002) *Antropología de la Memoria*, Capítulo V. Buenos Aires: Nueva Visión (pp. 56-57)
- Didi-Huberman, Georges (2006) *Ante el tiempo* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores
- Ferrater Mora (2009) *Diccionario de filosofía*. Tomo II: "Experiencia" (pp.1181-1189).
Barcelona: editorial Ariel
- Finchelstein, Federico (2010) *El canon del holocausto* Capítulo 3. Buenos Aires: Prometeo libros (pp.123-124)
- Kosselleck, Reinhart (2001) *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* Barcelona: Paidós (pp.49-56)
- Löwy, Michael (2002) *Aviso de incendio* Buenos Aires: F.C.E.
- Rancière, Jacques (2005) *La Ficción documental: Marker y la ficción de la memoria*, en: *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2010) *La imagen intolerable* en: *El espectador emancipado* Buenos Aires: Manantial.