

Cine, imagen e historia. Representaciones de espacios de la memoria

en el cine de Johathan Perel

Luciana Caresani¹

Resumen

A partir del debate estético-político generado durante la segunda posguerra mundial acerca del lugar que tanto el cine como la fotografía ocuparon frente a las imágenes que permitieran documentar y testimoniar el horror de los campos de concentración y de exterminio nazis, en nuestro trabajo intentaremos reflexionar sobre cómo el cine argentino de la postdictadura se inscribe dentro de dicha problemática.

El dilema acerca de cómo representar la muerte, la tortura y la desaparición forzadas de cientos de miles de detenidos desaparecidos ha sido uno de los grandes tópicos abordados en el cine argentino desde el regreso de la democracia hasta nuestros días. Para profundizar en ello, centraremos nuestro análisis en las películas *El predio* (2010) y *17 monumentos* (2012) del joven cineasta argentino Jonathan Perel para profundizar en el problema de la imagen a través de las representaciones actuales de los espacios y de los monumentos para la memoria (elaborados en torno a los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura cívico-militar en nuestro país). A modo de hipótesis sostendremos que es en estas representaciones contemporáneas sobre la dictadura donde el cine de Perel interpela y redescubre configuraciones de la memoria que se hallan cristalizadas, estableciendo al mismo tiempo una nueva filosofía de las imágenes que permite indagar en diversas formas de la historia colectiva.

¹ Licenciada en Artes y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Adscripta de la cátedra Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora en el proyecto UBACyT “Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1965) a Soñar, soñar (Leonardo Favio, 1976)” y en el Proyecto de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA “La guerra y el cine. Figuras, testimonios y relatos filmicos sobre Malvinas”. Cuenta con tres publicaciones en revistas con referato y ha participado en calidad de expositora en varias conferencias nacionales e internacionales.

Cine, imagen e historia. Representaciones de espacios de la memoria en el cine de Johathan Perel

«Todo lo que hacen los artistas para recordar
los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra.
Sólo podemos hacerlo *más o menos* mal.
Pero jamás podremos trazar
la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia.»

HORST HOHEISEL²

El debate sobre las imágenes después de Auschwitz

La escasez de imágenes fotográficas y cinematográficas que permitieran documentar el período en que funcionaron los campos de exterminio nazis ha despertado un debate estético-político, abierto hasta el día de hoy, acerca de si deben o no presentarse las “imágenes del desastre”, y en el caso de que fueran representadas, cómo se articulan las diversas formas de violencia que se derivan de ellas.

Siguiendo el recorrido del uso de imágenes de archivo en la historia del cine sobre los crímenes de lesa humanidad, tal como sostiene Sylvie Lindeperg (2011: 62), se torna necesario juzgar las imágenes fotográficas y cinematográficas sobre los campos de concentración y de exterminio nazis en detrimento de lo que “simbolizan” o por lo que “documentan”. A su vez, y siguiendo a la autora, la mirada que nosotros tenemos sobre esas imágenes hoy no puede a su vez comprenderse sin considerar la distancia temporal que nos separa de ellas, hecho que se produce por la conjunción de los nuevos conocimientos históricos y las demandas recientes que se formulan a los archivos. Esta distancia temporal permite también separar dos generaciones de imágenes que no pueden ser consideradas intercambiables, que son los documentos iconográficos del período nazi y los de la liberación de los campos (recordemos que la gran mayoría de tomas que nos han llegado de los mismos pertenecen a este período del final de la Segunda Guerra Mundial). Además de dar cuenta de dos momentos muy diversos, estas series de imágenes “oponen radicalmente dos miradas sobre los campos: la mirada de los verdugos (a veces de sus víctimas) y la mirada de los testigos que llegaron después” (Lindeperg, Op. cit.: 63).

Entre el primer grupo de imágenes se ubica, por una parte, la extrema escasez de fotografías y filmaciones tomadas en los centros de exterminio: “El Álbum de Auschwitz”,

² Frase que figura en el fotograma inicial del film *Las aguas del olvido* (Jonathan Perel, 2013).

compuesto por una serie de fotografías tomadas por los propios miembros de las SS y el film realizado por el prisionero Rudolf Breslauer en el campo de tránsito de judíos en Westbork (Holanda) bajo encargo directo de los comandantes nazis —durante el período en que funcionaron ambos campos— son sin dudas algunos ejemplos paradigmáticos de ello. Por otra parte, se hallan las cuatro fotografías tomadas clandestinamente en el Crematorio V de Birkenau en el mes de agosto de 1944 por el judío griego Alex junto con otros cuatro integrantes del *Sonderkommando* (Comando Especial integrado por deportados de origen judío) que pudieron llegar hasta los miembros de la resistencia polaca en Cracovia para difundir los crímenes masivos perpetrados en Auschwitz. Estas imágenes han sido tomadas en el registro histórico del exterminio nazi como el “antes” del ingreso a la cámara de gas, donde se ven mujeres desnudas en el bosque de Birkenau y el “después” que muestra los cadáveres quemados en una fosa de incineración a cielo abierto por los miembros del *Sonderkommando*. Al analizar esta serie de imágenes, Georges Didi-Huberman plantea:

“... las cuatro imágenes arrebatadas al infierno de Auschwitz se dirigen, de hecho, a dos espacios, a dos épocas distintas de lo inimaginable. Lo que refutan, en primer lugar, es lo inimaginable fomentado por la propia organización de la «Solución final». Si un miembro judío de la resistencia de Londres —y por lo tanto, que trabajaba en círculos bien informados— puede admitir que era, en ese momento, incapaz de imaginar Auschwitz o Treblinka, ¿qué diremos entonces del resto del mundo?” (Didi-Huberman, 2004: 37).

Y a esto, el autor agrega: “Así pues, las cuatro fotografías arrebatadas a Auschwitz por los miembros del *Sonderkommando* fueron, también, cuatro refutaciones arrebatadas a un mundo que los nazis deseaban ofuscado: es decir, sin palabras ni imágenes. Desde hace tiempo, todos los análisis sobre el universo concentracionario convergen en un mismo hecho: los campos fueron los laboratorios, las máquinas experimentales de una *desaparición generalizada*”³ (Op. cit.: 39). Por lo tanto, este intento por hacer permanecer a Auschwitz en la lógica de lo inimaginable, implica no solamente hacer desaparecer los cuerpos de los deportados, sino establecer una “memoria de la desaparición” (Op. cit.: 42) que implica hacer desaparecer los archivos sobre el exterminio sistematizado.

La historia de esta serie de fotografías tomadas clandestinamente por las víctimas es de larga data ya que una de ellas figura entre el conjunto de imágenes de archivo de *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*) (1955) del cineasta francés Alain Resnais⁴. En este film paradigmático en la historia del cine de la posguerra —rodado diez años después de la apertura de los campos— el trabajo de montaje alterna el uso de largos planos secuencia en color (para las tomas correspondientes al campo de Auschwitz filmado en la actualidad) junto con diversas series de imágenes de archivo en blanco y negro (de menor duración temporal) que remiten al pasado. Durante los años sesenta, varios han sido los debates estéticos y políticos en los que la masa crítica de intelectuales que integraba los *Cahiers du Cinema* volvía a poner a *Noche y niebla* en el centro de la escena. Ya que si había un punto nodal al que toda la cultura occidental de la época debía volver (y por ende, todas las

³ Las cursivas son del original.

⁴ Para este film emblemático de la historia del cine, en la última fase de la etapa de montaje Resnais encargó el guión al poeta francés Jean Cayrol.

prácticas estéticas, incluida el cine) era el lugar debería ocupar el arte después del Holocausto.⁵

En esa necesidad de pensar en el estatuto ético con el que debe contar una imagen cinematográfica para hacerse de su pasado histórico, Jacques Rivette reivindicaba la fuerza de *Noche y niebla* para evitar una estetización de la violencia que años antes Walter Benjamin había adelantado en sus escritos⁶. Y así escribía:

“... la fuerza de *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955) procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, reales, por desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a *Nuit et brouillard*; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra” (Rivette, 1961:54).

El cine debía hacerse cargo de su historia, de su pasado reciente. Y el cineasta, entendido como autor, ya no podía eludir una toma de posición ética y estética para con las formas de representación que le permitían repensar su lugar en el mundo. Y en este gesto, Rivette sostiene: “Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia con el mundo y con todas las cosas” (Op. cit.: 54). Ya en los sesenta, el exterminio masivo llevado a cabo durante el nazismo ha alcanzado todas las esferas, se cuele en cada una de ellas y el cine no puede escapar de ello: “...Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas” (Op. cit.: 55). A lo que años después el crítico Serge Daney, citando el artículo de Rivette, agregará: “*Noche y niebla*,

⁵ De un modo u otro, estos debates asumieron una implicancia directa en relación con la tan citada frase de Theodor Adorno: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (Adorno, 1969: 230).

⁶ El encendido debate abierto por Jacques Rivette sobre cómo el cine debe asumir las imágenes del horror tuvo lugar a principios de la década del sesenta a partir del estreno del film *Kapò* de Gillo Pontecorvo (1960). Aquí, Rivette reflexiona sobre la noción de “lo abyecto” en el plano del cine al analizar la breve escena que transcurre en el barracón de mujeres deportadas en un campo de concentración donde una de las protagonistas, Terese (interpretada por Emmanuelle Riva), se suicida al arrojarle contra el alambrado electrificado. A lo que Rivette plantea: “Obsérvese sin embargo en *Kapò* el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio” (Rivette, 1961: 54).

¿una película bella? No, una película justa. Era *Kapò* la que quería ser una película bella y no podía” (Daney, 1992: 23).

Volviendo al problema de conservación de las imágenes de los campos, un punto interesante es que en *Noche y niebla* Alain Resnais —haciendo uso de una voluntad pedagógica— priorizó una de las imágenes tomadas clandestinamente por los miembros del *Sonderkommando* sobre las otras por su calidad formal y no por lo que la fotografía documentara en sí misma. En consonancia con las nuevas formulaciones sobre el material de archivo, en los años posteriores el film de Resnais fue cuestionado por la manipulación de las imágenes de archivo, donde el trabajo de montaje logra homogeneizar imágenes provenientes de films de ficción sobre el Holocausto, fotografías y fragmentos de films tomados por los nazis durante el período en que funcionaron los campos o las tomas realizadas ya sea por los Aliados como por los Soviéticos durante la liberación.

De esta manera, la historia de estas imágenes que nos llegaron sobre los campos forma parte de la polémica sobre “la imagen ausente” que se produjo en los años noventa, como consecuencia de la obra de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985). En este rechazo por parte de Lanzmann a la recurrencia a documentos de archivos usados fuera de contexto, en especial imágenes de la liberación de los campos de concentración para “ilustrar” el genocidio alimentando así una imaginería inapropiada del acontecimiento, nos lleva de alguna forma hacia la tesis de orden filosófico según la cual la Shoah pertenecería al orden de lo irrepresentable, produciendo entonces una serie de proscipciones respecto de toda forma de reconstrucción. Dicho en otras palabras, Jean-Jacques Delfour enfoca esta postura de Lanzmann desde una “ética de la mirada”: Lanzmann destruiría, en el caso de que la hubiera, una filmación de las SS que mostrara cómo miles de judíos mueren en la cámara de gas de los crematorios de Auschwitz, porque esa filmación implícitamente contiene y legitima la posición del nazi; “... mirarla implicaría habitar esta posición de espectador, exterior a las víctimas, y en consecuencia adherir *filmicamente, perceptivamente*⁷, a la propia posición nazi, después de fijar esa imagen en la memoria” (Lindeperg, Op. cit.: 67).

En la vereda de enfrente de este debate se halla Jean Luc Godard, al declarar “faltantes” las imágenes que Lanzmann considera como “ausentes”, dándoles una peligrosa potencia de prueba de lo real y volviendo su descubrimiento en algo imperioso dada la manía que los nazis tenían por registrar todo. Aquí también debemos pensar en la diferencia radical de visibilidad entre los campos de exterminio, en donde regía la política del secreto, y los campos de concentración, en los cuales la práctica legal o clandestina de la fotografía había sido muy desarrollada.

Establecido esto, si volvemos a las imágenes de los *Sonderkommando* realizadas en agosto de 1944 en Auschwitz, el punto clave es que no fueron hechas desde el punto de vista de los nazis (como sí lo fueron las fotos de “El Álbum de Auschwitz”) ni tampoco desde el punto de vista de los Aliados sino que lo que develan estas imágenes es el punto de vista de los deportados, que tal como sostiene Chéroux “... no tienen solamente el valor de ser una *prueba*, sino que también son documentos. No son de ninguna manera *inútiles*, ni se puede pensar en *destruirlas*; simplemente hay que analizarlas como documentos históricos

⁷ Las cursivas son del original.

que permiten profundizar nuestro conocimiento de los acontecimientos que representan” (Lindeperg, Op. cit: 68)⁸.

El cine de Perel y las formas de la memoria

La problemática en torno a cómo el cine argentino debe hacerse cargo de su pasado histórico vinculado a la última dictadura cívico-militar y cómo restituir la memoria a través de las marcas y los vestigios que quedan en los espacios donde tuvo lugar el horror y la muerte son algunos de los ejes claves que atraviesan la obra del cineasta argentino Jonathan Perel. Nacido en Buenos Aires en el año 1976, su cine bien podría pensarse como un cine de la posmemoria. Siguiendo a Marianne Hirsch, el término “posmemoria” se define como aquel tipo de experiencia de las segundas generaciones —de los hijos de sobrevivientes del Holocausto y de otros eventos colectivos traumáticos— que debe pensarse como “... una forma de memoria poderosa y muy particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediado no por un recuerdo pero a través de una inversión emocional y una creación. Esto no quiere decir que la memoria no esté mediada, sino que está conectada más directamente al pasado” (Hirsch, 1997: 21)⁹.

En consonancia con este neologismo útil para definir la experiencia de quienes crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cargando en sus espaldas traumas vividos por otros y testimonios articulados sobre una misma imposibilidad de comprender, recrear y dar sentido a los acontecimientos (Agamben, 2002: 39), podríamos decir que Jonathan Perel forma parte de una nueva generación de jóvenes cineastas —cuya infancia o adolescencia transcurrió durante la última dictadura cívico-militar argentina— que interpelan e intervienen críticamente las representaciones anteriores sobre el golpe de Estado desde una nueva perspectiva (con la distancia temporal, histórica y generacional que aquello conlleva)¹⁰. Estas renovadas reflexiones sobre qué significan los espacios para la memoria y qué lugar debe ocupar el cine frente a esa carga histórica permite pensar la obra de Jonathan Perel dentro de una nueva estética de las imágenes, configurando nuevas formas de problematizar la memoria colectiva.

Volviendo al epígrafe inicial de nuestro trabajo, hay una frase que abre la película *Las aguas del olvido* (Jonathan Perel, 2013) —cortometraje filmado en las orillas del Río de la Plata y que alude a la desaparición forzada de los cientos de miles de detenidos desaparecidos cuyos cuerpos fueron arrojados con vida al mar durante la dictadura—: “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo *más* o *menos* mal. Pero jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia”. El autor de aquellas palabras no es más ni menos que el

⁸ En torno a esta polémica de las fotografías clandestinas tomadas en Auschwitz, Didi-Huberman comenta: “Así pues, ¿son imágenes inútiles? Ni mucho menos. Hoy representan para nosotros algo muy valioso, aunque también exigen de nosotros un trabajo de arqueología” (Didi-Huberman, 2004: 79).

⁹ La traducción es de Mónica Szurmuk (Szurmuk, 2009: 224).

¹⁰ Entre esta nueva generación de cineastas, y por mencionar algunos ejemplos, se destacan las significativas (y extensamente estudiadas) obras de los cineastas Albertina Carri y Nicolás Prividera.

artista conceptual alemán Horst Hoheisel, cuyas obras centradas en los memoriales sobre el Holocausto se incluyen dentro de lo que James Young define como el arte de “contra-monumento” (o anti-monumento)¹¹:

“... ¿qué mejor forma de celebrar la caída de los regímenes totalitarios que no sea celebrando la caída de sus monumentos? Un monumento contra el fascismo, en cambio, debería ser un monumento contra sí mismo: contra la tradicional función didáctica de los monumentos, contra su tendencia de desplazar el pasado que nos hubiesen hecho contemplar —y finalmente, contra la propensión autoritaria en espacios de monumentos que reduce a los observadores a meros espectadores pasivos”¹² (Young, 2002: 96).

Dentro de este marco, las producciones de Horst Hoheisel son concebidas como “monumentos negativos”: si la memoria de quienes perecieron por los crímenes de lesa humanidad permite ser evocada a partir de ausencias, en los memoriales de Hoheisel se busca reproducir esa ausencia en el espacio físico transitado por el espectador, para que de esta manera “... la reconstrucción del monumento permanece tan ilusoria como la memoria misma, un reflejo en aguas oscuras, una obra fantasmagórica de luz e imagen” (Young, Op. cit.: 99). En este gesto estético y político, las obras de Hoheisel consolidan un arte de las evocaciones, de vacíos y de alusiones indirectas en las que se apela a la sensorialidad en todos los sentidos.¹³

“... Jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia”, dice Hoheisel citado por Perel. Una breve frase que bien podría pensarse como una suerte de manifiesto desde el cual el cineasta argentino se detiene para reflexionar, una vez más, en los crímenes del horror y en el arte, y por ende en su propia obra: toda creación artística que intente representar los crímenes de lesa humanidad es errónea, es aproximada, es siempre fallida frente a la inconmensurabilidad del horror del siglo XX. Es errónea, pero también es necesaria para que, volviendo a Godard y a Daney, el cine siga produciendo imágenes éticas y estéticas, vale decir, “imágenes justas” (Amado, 2009: 11).

¹¹ Para pensar en la noción de “posmemoria” a partir de los aportes de James E. Young (quien al igual que Marianne Hirsch se formó en la crítica literaria) Mónica Szurmuk plantea: “Young distingue ‘Recordar’ de ‘recordar’ para diferenciar el recuerdo de la experiencia vivida y el recuerdo de narraciones e imágenes ajenas y más remotas en el tiempo. Este segundo modo de recordar es, según Young, vicario [...]. Considera que las marcas de los hechos traumáticos son intergeneracionales y que los efectos de determinados eventos pueden transmitirse culturalmente y marcar a toda una sociedad [...]. Tanto Hirsch como Young presentan el Holocausto como una experiencia hipermediada que fue vivida como fenómeno socio-cultural mediático por una porción importante del mundo occidental a través de la fotografía, el cine, exposiciones de arte y programas televisivos” (Szurmuk, Op. Cit.: 225).

¹² La traducción del original es nuestra.

¹³ Para más información acerca del trabajo de Horst Hoheisel, sugerimos la siguiente nota realizada con motivo de las conferencias que realizó sobre los monumentos y espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en su paso por Buenos Aires: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm>

Llegados a este punto nos detendremos en dos films realizados por Jonathan Perel en torno a los ex centros clandestinos de detención que funcionaron en nuestro país durante la última dictadura cívico militar: *El predio* (2010) se centra en el espacio de la ESMA¹⁴ en los años posteriores a su apertura para la sociedad civil, y *17 monumentos* (2012) se articula sobre 17 planos fijos de los monumentos realizados por ley en los espacios en que funcionaron diversos centros clandestinos de detención alrededor de todo el país. Y aquí debemos comenzar (o volver) a preguntarnos: ¿Qué lugar ocupan los espacios en que tuvo lugar el horror y la muerte? ¿Cómo se vinculan esos espacios en relación a la noción de “memoria”? O más aún, ¿qué es y qué significa un espacio?

El cine de Perel es, sin lugar a dudas, un cine de los espacios. Las personas, que habitan y recorren los lugares, poseen un lugar secundario y se incorporan como un elemento más de la puesta en escena. Es también un cine de planos, donde las tomas fijas por momentos evocan otro arte de carácter analógico: la fotografía. Y es allí donde encontramos lo más perturbador e inquietante: en aquellos largos planos aparecen vestigios de movimiento, sonidos de la vida que habita esas atmósferas en las que, años atrás, sólo hubo un horror irrepresentable. Un horror que se vuelve cada vez más denso por su ausencia, por su vacío evocado en el fuera de campo. Pero, a su vez, el cine es movimiento. Y el movimiento es vida. Es entonces en esos pequeños recovecos de signos vitales por los que se escurre nuestra atención. Ya que forzarnos a mirar el espacio del horror hace que, por momentos, la mirada sea insostenible. En *17 monumentos* vemos un auto que atraviesa la calle, un niño que camina por las veredas, algún animal que recorre el paisaje. En *El predio*, se produce un giro más interesante ya que somos testigos de cómo el arte empieza a habitar, a apropiarse de un mundo en el cual en algún momento hubo solamente muerte: artistas que dibujan sobre las marcas de los grilletes con los que se esposaban a los detenidos, otros que siembran verduras en los espacios verdes que rodean la ESMA, espectadores que asisten a proyecciones de cine, que se reúnen, que debaten. Los espacios se vuelven así una nueva forma de dar testimonio, y el testimonio se transforma en documento. Y el documento en monumento.

¹⁴ La Escuela de Mecánica de la Armada funcionó como centro clandestino de detención, desaparición forzada y torturas durante la última dictadura cívico militar. A partir del 24 de marzo del año 2004, y bajo la presidencia de Néstor Kirchner, el predio de la ESMA dejó de ser parte de las Fuerzas Armadas y se creó el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.



El predio (Jonathan Perel, 2010)

De nuevo, el monumento. O el contra-monumento, la operación a través del montaje de deconstruir el monumento dibujado e ideado en el papel bajo la forma de un croquis, o bien construido y ocupando un espacio en la realidad. Un monumento que da cuenta de un período, de un momento en la historia. De una historia integrada por una sociedad que pretende darse una imagen de sí misma fijándose en el tiempo. Pero esos monumentos, ¿acaso son observados? ¿acaso alguien se detiene a mirarlos? ¿o se han integrado al paisaje de tal manera que ya no nos resultan útiles para activar nuestra memoria?. Esos monumentos, esos pilares fijos en el espacio y en el tiempo, ¿qué forma de memoria vehiculizan? ¿Debemos acaso guardarles un solemne y silencioso respeto o debemos desgarrar las capas de pasado que lo cubren para volver a apropiarnos de ellos? En este sentido, la acepción formulada por Jacques Le Goff nos parece la más precisa: “Un monumento es, en primer lugar, un disfraz, una apariencia engañosa, un montaje. Es preciso ante todo desmontar, demoler ese montaje, desestructurar esa construcción y analizar las condiciones en las que han sido producidos esos documentos-monumentos” (Le Goff, 1991: 238).





17 monumentos (Jonathan Perel, 2012)

Frente a esos monumentos, el plano fijo es el espacio para volver a poner la mirada y luego distanciarla. Distanciar nos fuerza a observar minuciosamente los espacios, los monumentos frente a los cuales ya nadie se detiene. La toma nos empuja a la contemplación, a la reflexión crítica. Y a su vez nos arrastra a repensar en el estatuto de la imagen cinematográfica, y así volver la pregunta central: ¿Qué es una imagen?

En la poética de Perel el procedimiento de la repetición, el encuadrar los mismos lugares con las mismas tomas, presentar una y otra vez las mismas formas no es más que un ejercicio para desmontar el monumento y transformarlo, una y otra vez, en contra-monumento.

Repetir, girar la mirada hacia atrás, desmontar, distanciar: todo ello implica, como diría Bertolt Brecht, el gesto de volver a extrañar lo que se nos ha vuelto cotidiano. O tal como plantea Didi-Huberman: "... distanciar sería mostrar mostrando que se muestra y disociando así —para demostrar mejor su naturaleza compleja y dialéctica— lo que se muestra. En este sentido, por lo tanto, distanciar es mostrar, es decir adjuntar, visual y temporalmente, diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan al primer plano" (Didi-Huberman, 2008: 78).



El predio (Jonathan Perel, 2010)

Distanciar, extrañar, des-automatizar nuestra percepción frente a una imagen. Allí donde antes veíamos unidad, ahora vemos relaciones y piezas desmontadas que nos obligan a una mirada crítica acerca de cómo pensar nuestra memoria. Una forma de la memoria que ya no se rige por narrativas cristalizadas.

Conclusiones

En el marco de la querrela por las imágenes del horror y del desastre —cuyo paradigma histórico se cierne sobre la figura del Holocausto— el cine de Jonathan Perel nos hace ingresar de lleno en la pregunta acerca de qué implicancias tiene una imagen cuando ésta remite, al mismo tiempo, a la no-imagen de lo irrepresentable. A aquello que no puede ser recuperado en forma completa por un testimonio, por una evocación poética, por una fotografía o por una película. Pero por sobre todo, prevalece en la poética de Perel el gesto político de seguir indagando en aquello que las imágenes develan o esconden cuando las habitamos con nuestra mirada. Esto nos lleva, inexorablemente, a asumir una toma de posición ética, estética y política en tanto espectadores y ciudadanos de nuestra historia.

En ese gesto brechtiano de hacernos fijar la mirada sobre los espacios de la memoria para luego distanciarnos y volver a extrañar lo cotidiano, su obra nos fuerza a detenernos en esos lugares que, a su vez, vuelven el rostro hacia el pasado. Esto nos permite que aquellas imágenes recuperadas por el lente de una cámara nos hagan no solamente menos indiferentes al habitar los espacios que están al borde del olvido, sino también sujetos capaces de asumir la carga histórica de lo que implica un anti-monumento.

Bibliografía

Adorno, Theodor 1969 (1949) “La crítica de la cultura y la sociedad” en *Crítica cultural y sociedad* (Barcelona: Ariel).

Agamben, Giorgio (2002) *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (Madrid: Editora Nacional).

Amado, Ana (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue).

Daney, Serge (1992) “El travelling de Kapo” en *Trafic* (París) N° 4, otoño de 1992, P.O.L.

Didi-Huberman, Georges 2004 (2003) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós).

_____ (2008) *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Antonio Machado).

Hirsch, Marianne (1997) *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge/Londres: Harvard University Press).

Le Goff, Jacques (1991) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós).

Lindeperg, Sylvie (2009) “Noche y niebla, un film en la historia” en *Cuadernos de cine documental* (Santa Fe) N°3.

Rivette, Jacques (1961) “De la abyección” en *Cahiers du Cinéma* (París) N° 120, junio de 1961.

Szurmuk, Mónica (2009) “Posmemoria” en Szurmuk, Mónica y McKee Irwin, Robert (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México DF: Siglo XXI).

Young, James E. (2002) “Memory, Countermemory, and the End of the Monument” en *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven/Londres: Yale University Press).