

RECORDAR EN LA TRAMPA DE LA MEMORIA (1)

Victoria Souto Carlevaro
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
vickysouto@hotmail.com

Resumen

El recuerdo del horror es y será, siempre, una necesidad imperativa, urgente. No hay duda de que hay que recordar. Pero ¿cómo hacerlo?, ¿con qué lenguajes? ¿Y cómo cuidar el recuerdo sin asfixiarlo? ¿Cómo desenvolverlo sin coleccionarlo? ¿Cómo lograr mantenernos siempre alertas ante la tramposa tranquilidad que produce la sobreabundancia de testimonios? ¿Cómo descifrar cuál es el semblante del horror que es preciso salvaguardar para evitar el acostumbramiento? ¿Cómo impedir la fosilización del recuerdo, para no terminar petrificando su preciosa sangre? ¿Cómo alentar la necesidad irrenunciable de recordar, sin que ella se transforme en una consigna que se muerda a sí misma?

Este trabajo pretende instalar estas preguntas, volver sobre ellas y producir una intervención orientada a repensar algunos modos de la memoria que se han convertido ya en hegemónicos, y cuya obstinación en el recuerdo termina exponiendo a la propia memoria al peligro de extraviar precisamente aquello que con tanto celo intenta preservar del olvido.

Palabras clave: memoria, recuerdo, olvido, cine.

Sobre la aporía de la memoria

Contamos con la certeza de que lo que ha ocurrido alguna vez habrá de repetirse, ya sea en un hecho concreto que encontrara en el pasado una fuente de inspiración o, al menos, como recuerdo. Sin embargo, es posible que si descansamos en una insistencia obcecada en el recuerdo que no ponga en duda sus propios mecanismos terminemos destruyendo lo que de él es preciso proteger. Es que cuando la memoria cree ganar su batalla al conformarse como restitución o recuerdo del horror, cincela en piedra su propio epitafio.

El imperativo que insiste en la importancia del recuerdo colectivo del pasado no nos exime del peligro de olvidar incluso aquello que se recuerda, y sin embargo sí puede arrojarnos a un riesgo aún mayor: el de creer que el recuerdo del pasado impide su regreso. Tal encerrona no se resuelve concibiendo a la memoria como un fin en sí mismo, pero tampoco utilizándola como un medio con arreglo a otros fines. De manera que resulta imprescindible volver sobre la terquedad de tal imperativo, porque así planteado, además de conducirnos a una recreación refleja de un pasado que tiende a disecarse produciendo formas cada vez más definitivas, supone, además, un peligro que es aún peor que el olvido: el olvido de la gran aporía de la memoria.

Pero, en este precario contexto que por sobradas razones hay que proteger y amparar sin más ¿cómo decir que la memoria no sólo no es inocente sino que aporta ideas, sella para siempre en el imaginario social nuevas formas del horror, instala y fija en el *posible* ultrajes hasta entonces inusitados? ¿Cómo afirmar que Auschwitz ha sentado precedente, y que su recuerdo ha contribuido a que los genocidios que lo sucedieron bebieran todos, sin excepción, de su agua prohibida, del mismo modo en que el propio Auschwitz no hubiera sido lo que fue de no haber ocurrido antes, por ejemplo, el genocidio armenio a manos de los turcos en los comienzos del siglo XX? ¿Cómo decirlo sin que allí se adivine en modo alguno una secreta connivencia con el horror, sino, y muy por el contrario, una advertencia desesperada que pretende alertar sobre el hecho de que la memoria también tiende a solidificarse como un acervo abultado y demasiado disponible de crímenes?

¿Cómo apropiarnos de la palabra “olvido” para disparar en ella un temblor que logre abrirla a otras resonancias, cuando ha sido, siempre, nuestra enemiga más infame? ¿Y cómo advertir sobre las espinas de la memoria, cuando tantas penurias ha tenido que sufrir para instalarse como una necesidad que ha logrado ya ser reconocida como tal por buena parte del cuerpo social, ayudada por los que queremos honrar la memoria de los muertos?

Sin embargo, la memoria de todos modos debe ser construida, y crecer, más que *a pesar de* lo dicho, *en* esa falla originaria, en el desplazamiento que la ubica como verdugo, y la arranca del lugar de mensajera del horror para transformarla en la carnadura misma del horror.

La exterioridad, adentro

Beatriz Sarlo propone, en su libro *Tiempo Pasado*, una intervención orientada a pensar más allá de ese “respeto congelado frente a algunos episodios dolorosos del pasado” (2), gesto que hay, sin duda, que reconocer y alentar. Lo hace tanto en lo que refiere a

la recuperación histórica del pasado, a propósito del pensamiento crítico-intelectual al respecto, como así también con relación al arte y sus intentos por trabajar por fuera de los discursos hegemónicos sobre la memoria. Sin embargo, en este movimiento propone una adyacencia, una distancia crítica que, tal y como se plantea, termina poniendo en juego tanto la naturaleza del testimonio como de la representación del horror.

“Primo Levi sostuvo que el campo de concentración no ennoblece a sus víctimas; podría agregarse que tampoco el horror padecido les permite conocerlo mejor” (3), explica Sarlo, y continúa la argumentación afirmando que “para conocer, la imaginación necesita ese recorrido que la lleva fuera de sí misma, y la vuelve reflexiva...” (4), debido a que “a las narraciones de memoria, los testimonios y los escritos de fuerte inflexión autobiográficos los acecha el peligro de una imaginación que se establezca demasiado firmemente “en casa” (5). Es en esta tesitura que la autora termina destacando la destreza con que tanto Pilar Calveiro como Emilio de Ípola, aun con sus diferencias, de algún modo han logrado agregarle a lo vivido en carne propia la distancia de la reflexión teórica.

Sin embargo, no creemos que el alcance crítico de la intervención esté necesariamente garantizado por el grado de distancia o de exterioridad con que tanto los propios damnificados como así también intelectuales, artistas, pensadores, etc. puedan tratar el problema del horror. Muy por el contrario, no sólo creemos que tal aproximación puede hacerse desde dentro del nudo problemático, sino que debe, por fuerza, sólo hacerse desde él y desde ningún otro espacio, y esto aun para quienes no han transitado personalmente la experiencia del cautiverio.

El análisis que no logra encontrar la distancia al interior del horror, de la memoria, de la fragmentariedad del recuerdo, nos priva precisamente de aquello que se anhela observar con mejor perspectiva, y esto es así tanto en lo que refiere al testimonio del horror como a propósito de su representación estética.

Cualquier exploración crítica debe ser hecha desde el centro mismo del horror, y desde los resortes que le son propios a la memoria. Esto significa, además, dos cosas: no es posible pretender que quienes han sido víctimas directas del poder concentracionario produzcan un análisis objetivado de la propia experiencia (sí, en todo caso, crítico, pero no cosificante ni distanciado), pero tampoco anhelar que se genere desde el campo intelectual. En cambio, es preciso que quienes reflexionen sobre el tema lo hagan desde el gesto reivindicativo de reclamar una interioridad en la que eviten fetichizar su propio relato, o el pensamiento derivará por fuera de la densidad que se ansía tocar, aunque sólo pudiera asirse por instantes, y nunca como resultado de un esfuerzo de restitución del pasado.

Desalojar el testimonio, deshabitarlo, implica abandonar definitivamente la posibilidad de la experiencia y, de ningún modo, ir a su encuentro.

La epifanía (si es que puede haberla) no nos aguarda por fuera del testimonio; tampoco en una representación que trazara distancias que se inscriban por fuera de su propia dinámica. En todo caso, la mediación en la que la representación se construye es inherente a su lógica y condensa el nudo de lo que trata sin irse de él. La distancia sólo puede concebirse hacia adentro.

Cuando Sarlo impugna el estatuto del testimonio está planteando el problema en una falacia: lo cuestiona por adolecer precisamente de aquello que, en palabras de Forster, el testimonio no puede (ni debe) ofrecer (6). En el mismo sentido, Derrida ha explicado que cuando un testimonio es confirmado, ya no es confirmado *como* testimonio (7).

El testimonio se incorpora, por supuesto a la historia, pero pretender supeditarla a ella, o modificar su alquimia para adecuarlo a la regla científica puede terminar contribuyendo, de algún modo, a la perpetuación simbólica del exterminio: es que de ese modo se atenta contra la singularidad inexpugnable de quien lo profiere y se acaba por engrosar el impersonal registro de los hechos, como si allí pudiera realmente “guardarse” algo, como si el acopio lograra reclamar alguna palabra sobre la experiencia, cuando en realidad está impedido de archivar hasta la imposibilidad de archivarla.

Los Rubios, o sobre cómo desvestir un cuerpo desnudo

Sentada contra la pared, en los primeros minutos de *Los rubios* (8), la película de Albertina Carri, Couceyro, la actriz que interpreta a la directora, escribe en un cuaderno: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda” (9). Carri ha decidido elidir la posibilidad de mostrarse como una hija doliente (quería evitar a toda costa el lugar de “la pobre chica” (10), explica), para trabajar con la materia derretida del recuerdo desde un lugar novedoso: “al omitir, recuerda”. Pero esta elección es también expresión de una muerte, porque la búsqueda de identidad luego del horror no admite la amalgama, sino la opción: si la apuesta cinematográfica pretende buscar otra clase de relación con la propia memoria, no podrá reclamar la introyección de lo anteriormente hecho, sino su más terminante negación. Es por eso que el dolor debe ser eliminado, o por lo menos, no puede exponerse de manera flagrante su más cruda incandescencia. El exterminio ha encontrado aquí otro espacio donde continuar su tarea.

Mucho se ha hablado sobre la pose indolente, frívola, distante, de la directora. Pero este rasgo no debe distraernos en sus

características personales, sino más bien hacernos reparar en el procedimiento previo que obliga a suprimir el dolor (o en todo caso, a no dar casi muestras de él) para hacer lugar a una búsqueda que pueda transgredir las premisas que hasta entonces habían motivado la realización de films que abordaron tanto el tema del horror, como la militancia política de los años 70. En todo caso, la pregunta no debería ser formulada en términos de cuán banal o desapegada pueda ser su mirada, sino que se vuelve indispensable interrogarnos sobre el porqué de su necesidad de impedirse mostrar la propia tristeza, acaso parte indisociable de su identidad, para poder construir una búsqueda diferente. Que el texto fílmico se construya de manera fragmentaria no está dando cuenta sólo de un sesgo posmoderno.

Ahora bien, ¿cuánta indolencia hay en encarar el monumental proyecto de filmar una película en Argentina, aun si la motivación ha estado fuertemente asociada a la necesidad de saldar una cuenta pendiente con el pasado sólo para librarse de ella?

Pero volvamos a la frase de Forster que escribe Couceyro en su cuaderno. De algún modo, allí se está sugiriendo, además, otro elemento clave: que una omisión, un “olvido”, puede intervenir también como una demora provisoria que va a aprisionar al recuerdo hasta liberarlo, a oprimirlo de manera tal que sea la misma presión la que lo dispare hacia el presente, para que irrumpa impetuoso en su más ingobernable brutalidad, cuando quien recuerda no está preparado para reencontrarse con ese recuerdo que se ha mantenido fresco en algún lugar del cuerpo, encriptado como el olor de alguna ciudad a la que se ha visitado hace ya un tiempo, o como el perfume de la piel de algún amor que conserva, casi inalterable, toda su fuerza y nos sacude en medio de la calle, haciendo que apenas podamos cerrar los ojos y rendirnos ante su llegada. Es que, como es sabido, la voluntad de enterrar el pasado sólo motiva la potencia del retorno. El olvido, entonces, también contiene en sí la potencialidad de asegurar que ese “golpe” llegue pleno de una densidad que, dicho sea de paso, la instancia “artificial” del testimonio está, casi siempre, impedida de palpar.

Pero no hay que olvidar que, así como el olvido puede devolverle a la memoria su extraviado recuerdo, la sola insistencia en la memoria puede terminar siendo un aliciente para el olvido.

“Exponer la memoria a su propio mecanismo” implica, además, y siempre, pensar la memoria *desde* y *con* sus fundamentos, en lugar de añorar una distancia que nos arroje por fuera de la particular relación entre recuerdo y olvido que la sostiene. Es que así como no podemos escapar del horror; del mismo modo en que no podemos reclamar una adyacencia que nos posicione por fuera del testimonio, como así tampoco producir un texto (cualquiera sea) por fuera de la propia implicación en el horror padecido, también es preciso entender que el olvido también es la sustancia de la memoria.

Por otra parte, es importante destacar que nada de lo que está incluido en la película *Los rubios* funciona a modo de *Deus ex machina*: ni la utilización de los playmobils con los que Carri imagina escenas que no ha podido ver (como la del secuestro de sus padres, o las fiestas familiares), ni tampoco la inclusión de textos en pantalla, porque todo está inscripto en un “adentro”, todo es la entraña misma de la memoria. La conjunción de los más diversos lenguajes no está dando cuenta de una confluencia de lenguajes foráneos, es decir, externos al texto fílmico, sino que, muy por el contrario, es expresión de una memoria viva que construye (y se construye) hablando, desde un adentro, con todas sus palabras, y exponiendo, en palabras de Forster, su propio mecanismo.

La mediación que propone la película al exponerlas a ambas, Carri y Couceyro, es la prueba más terminante de que la distancia es apenas una manera de amplificar la propia interioridad, y no una estratagema para salir de ella. En todo caso, la presencia de Couceyro no constituye una exterioridad suficiente (en definitiva, ambas son Albertina), del mismo modo en que la “mediación” que ofrece la representación (el film) supone una distancia que, más que alejar, pone en contacto, en un “adentro”, los elementos que van a participar de la conformación de la propia identidad. La mediación que supone la representación no es tal en sentido estricto, dado que no hay un objeto ausente a ser restituido sino un lenguaje que se repliega sobre sí mismo y que encuentra en su propia textura la apertura del sentido en la que puede jugarse la construcción tanto personal como colectiva de una memoria del horror.

“Un film documental, si es honesto, solamente puede registrar ausencia”, ha afirmado Thomas Elsaeser (11). ¿Pero es que acaso pretender la restitución de la presencia, aun cuando fuere siempre una empresa perdida, sería “deshonesto”? Además, tal pretensión, ¿podría realmente inscribirse por fuera de la ausencia? ¿Y no es la presencia, siempre, parte de la ausencia que todo lo contiene si de memoria del horror e identidad hablamos? ¿Y no es la ausencia, al mismo tiempo, y en lo que a la representación y al testimonio respecta, siempre, parte de la presencia, su silencio constitutivo? ¿No hay un juego de solidaridades mutuas, de reenvíos, y de re-emplazamientos, siempre que se hable de memoria, identidad, testimonio y representación? ¿No está todo discurso, aun el ingenuo, apuñalado de ausencia antes de que quien lo pronuncie abra su boca? En todo caso, todo discurso es “válido” en tanto, precisamente, *no puede* sustraerse a la determinación previa y asfixiante de hablar, siempre, desde una ausencia, no sólo del ausente, sino, y principalmente, de quien pretende evocarla.

No hay riesgo de error, posibilidad de imprecisión ni actitud evasiva; todos, sin excepción, estamos parados en el núcleo de la

ausencia, y desde allí comenzamos la propia palabra, la canción épica, identitaria, la más única y la más compartida, y cualquier distancia pretendida no hará más que expandir la imposibilidad de la exterioridad, una imposibilidad que anuncia el infinito (y por qué no decirlo: fecundo) territorio del silencio.

Notas

1. El presente trabajo retoma, con modificaciones y correcciones, el material presentado en calidad de ponencia en las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, realizadas en la Universidad Nacional de Rosario, en octubre de 2008.
2. Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, pág. 57.
3. Sarlo, B. op. cit., pág. 54.
4. *Ibidem*.
5. Sarlo, B., op. cit., pág. 55.
6. Véase Forster, Ricardo, "El imposible testimonio: Celan en Derrida", en revista *Pensamiento de los Confines*, nº 8, primer semestre de 2000.
7. Derrida, Jacques, "Hablar por el otro", en *Diario de Poesía nº 39*, primavera de 1996.
8. *Los Rubios*, ver ficha técnica en la filmografía.
9. La frase aludida en el film es un aporte del filósofo Ricardo Forster.
10. Véase Ivonne Yolis, "Albertina Carri, directora", entrevista realizada a Albertina Carri en *Cómo hacer cine*, http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=455&id_cat=2
11. Elsaeser, Thomas, "One Train May Be Hiding Another", en Linda Below (ed.) *Topologies of Trauma*, New York, Other Press, 2002, citado en Amado, Ana, "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia", en Andújar, Andrea et al. (comps.) *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005.

Bibliografía

- Amado, Ana, "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia", en Andújar, Andrea et al (comps.) *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005.
- Derrida, Jacques, "Hablar por el otro", en *Diario de Poesía nº 39*, primavera de 1996.
- Elsaeser, Thomas, "One Train May Be Hiding Another", en Linda Below (ed.) *Topologies of Trauma*, New York, Other Press, 2002.
- Forster Ricardo, "El imposible testimonio: Celan en Derrida", en revista *Pensamiento de los Confines*, nº 8, primer semestre de 2000.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- Yvonne Yolis, "Albertina Carri, directora", entrevista realizada a Albertina Carri en *Cómo hacer cine*, http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=455&id_cat=2,

Filmografía

Los Rubios (Argentina, 2003), de Albertina Carri, 89'.

VICTORIA SOUTO CARLEVARO

Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Su tesina de grado, "El silencio como palabra: testimonio, representación y memoria del horror", dirigida por Nicolás Casullo, fue presentada en 2007. En ella, tanto en lo que refiere al testimonio como a la representación del horror, la autora trabajó con una concepción del silencio que, en lugar de aludir a la ablación de la capacidad expresiva, se constituye como la carne misma de la palabra proferida, y a partir de la cual sólo es posible pensar la construcción de una memoria del horror desde las imposibilidades que la atraviesan. Ha publicado dos artículos en la revista *Pensamiento de los Confines* (web), y ha presentado siete ponencias en diferentes encuentros de investigadores. Actualmente, cursa la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.