

La identidad de una época en los *restos* de una memoria fílmica violentada.

Por Javier Cossalter*

“El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha ‘contra el olvido’: *recordar para no repetir.*” (Jelin, 2002: 6)



Restos (Albertina Carri, 2010) formó parte del proyecto “25 MIRADAS – 200 MINUTOS”, dentro del marco de los festejos del Bicentenario. Sin embargo, este cortometraje no se propone celebrar sino activar la memoria

desde una perspectiva crítica para (re)construir la identidad; una identidad que atraviesa estos doscientos años: la violencia, la huella de las luchas de liberación. Pero como toda memoria es selectiva, y ocho minutos no alcanzan para poner en imágenes las atrocidades que la violencia humana ha desplegado a lo largo de nuestra historia –aunque, ¿“debería” mostrarse el horror? –, el film elige reflexionar sobre el destino de las películas en las décadas del sesenta y setenta que, como instrumentos de denuncia y contrainformación, han sufrido también los embates del hostigamiento y el

* Licenciado en Artes Combinadas, FFyL (UBA). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) dirigido por la Dra. Ana Laura Lusnich. E-Mail: javiercossalter@fibertel.com.ar

terror. Y es a su vez el problema de qué mostrar, cómo y porqué hacerlo visible lo que este corto pone en juego: la representación de lo irrepresentable que necesita ser –de algún modo– presentado, recordado y discutido.



“Acumular imágenes ¿es resistir?”. Con estas palabras abre el film una *voice over* femenina, grave, clara; mientras que percibimos a un hombre desnudo en la selva. La narradora se pregunta si es posible devolver –a las imágenes– el gesto desafiante. Acto seguido, asistimos a la quema de negativos. Estas primeras escenas cargadas de significación contienen el germen de lo que se desarrollará en el resto del cortometraje. Aquella primera frase permite múltiples lecturas: por un lado, podría ser una crítica al mero trabajo de archivo. Pero, ¿acumular imágenes no es al mismo tiempo poner en funcionamiento la memoria, y de esta forma combatir el olvido –resistir–? Sin lugar a dudas, este es el gesto que las imágenes cinematográficas sobre el pasado adquieren en el presente. En este sentido, el despojamiento y ascetismo visual en el desnudo total –físico y de puesta en escena– de los

planos iniciales, confrontan con la intención de acumulación que persigue el film y que se completará al final del mismo: acumulación de tintes de colores; latas de celuloide apiladas y amontonadas, mientras que la voz narradora describe la función del cine en cuanto arma política en los años sesenta y setenta como respuesta a una “acumulación” de violencia. Es este mismo barroquismo el que marca el trabajo del personaje-cineasta que aparece en cuadro, y que proyecta una película casera, en la cual podemos ver a este hacedor con una cámara en mano, mientras que la *voice over* enumera los diversos rumbos que tomaron estas cintas de denuncia: destruidas, veladas o quemadas; salvadas o escondidas en latas con títulos inocentes.

Es entonces la representación el verdadero personaje de este film. Como bien expresa David Bordwell acerca del cine interrogativo, la narración escenifica una pregunta por cuestiones políticas pero al mismo tiempo plantea interrogantes sobre la representación cinematográfica (Bordwell, 1996: 271-272). *Restos*, retoma el tema del genocidio a partir de la reflexión sobre el cine militante, pero pone asimismo en escena desde una perspectiva presente –el bicentenario– cómo y por qué (re)presentar imágenes de lo que no se puede o quiere ver en imágenes, utilizando explícitamente las posibilidades técnicas y artísticas del lenguaje cinematográfico. De este modo, observamos literalmente cómo se quema un fotograma, o cómo una cinta sumergida en lavandina va perdiendo la imagen, al tiempo que escuchamos el sonido de un respirador, simbolizando el estado agónico de la misma. Otro ejemplo es la manipulación sobre la imagen, en donde los ojos del personaje-cineasta aparecen rayados, señalando una forma de representar el anonimato y esa identidad colectiva del cine militante que se ha perdido en la actualidad.

Empero, la politicidad del cortometraje no se detiene en el tema o en la forma, sino que va más allá, hacia la finalidad: denunciar a las manos particulares que ahora poseen las cintas que sobrevivieron, y que raramente se exhibieron; y poner en marcha la memoria, o como expresa la narradora: “buscar las imágenes perdidas (...) enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria”. Imágenes postergadas –de modo consciente o

inconsciente– constituyen el núcleo disparador de una memoria que debe ser encendida. Es decir, el film reflexiona sobre el pasado aludiendo a imágenes que no se muestran, ya que el objetivo no es hablar del contenido de estas sino de su funcionalidad potencial. Si aquellas imágenes sirvieron como instrumento de denuncia en el pasado, en el presente se constituyen a su vez en el sostén de la memoria. Sin embargo, el acto de la memoria también es un gesto de denuncia. La ausencia de imágenes de archivo acerca de ese pasado conflictivo, y la creación de otras que representan de algún modo a aquellas, y que tematizan al mismo tiempo el propio quehacer fílmico, responden a una necesidad actual: socializar de manera crítica el contenido de una memoria fílmica obturada. De acuerdo a lo dicho, las palabras de Elizabeth Jelin resultan pertinentes: “El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras” (Jelin, 2002: 18). De esta forma, al interrogante que plantea el film sobre la posibilidad de recuperar el gesto desafiante de esas imágenes, su potencial vital, respondemos que todavía hoy su vitalidad se mantiene, pero su función se transforma: conservar y perpetrar la identidad de una época.



Finalmente, el cortometraje concluye con la imagen desnuda del comienzo y un discurso que ahora no pregunta, sino que afirma: “acumular imágenes es una forma de la memoria, volverlas disponibles es necesario para desglosar la huella por la que seguir andando”. Se comprende luego de este recorrido la carga de significación que adquiere el término “acumulación” en este film, y que en relación a las imágenes del pasado toma un sentido crítico: acumular imágenes para despertar la memoria, pero no mostrarlas, sino presentar una acumulación de significantes para aludir y reflexionar sobre esas imágenes. En este sentido, recordamos que el cine es arbitrario. La memoria también lo es. El cine es un arte de representación. La materia que constituye la memoria está conformada por representaciones –imágenes, ideas y discursos–. Entonces, como bien expresa Susana Rotker: “Qué y cómo se recuerda habla mucho de lo que somos (...) La memoria es nuestro marco de referencia, es la médula de nuestra identidad” (Rotker, 1999: 12). El cine del pasado sobre el cual trabaja este film es activado hoy como memoria e identidad de una nación que ha sido quebrantada. Pero ese mismo cine, esas mismas películas que este corto convoca fueron y siguen siendo resistidas. *Restos* es un fragmento de una memoria fílmica y social que debe expandirse, actualizarse y volverse presente a cada paso, en cada instante.

Bibliografía

Bordwell, David (1996), “La narración histórico materialista” en *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

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

Rotker, Susana (1999), *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*, Buenos Aires: Ariel.