

## La dialéctica de la ausencia en los films de Jonathan Perel

Por Elizabeth Wendling Larraburu \*

**Resumen:** En el ámbito de los jóvenes directores argentinos que han consagrado sus trabajos a las formas de memoria en torno a la dictadura militar setentista, se propone concebir la obra de Jonathan Perel como una estética de la ausencia, plasmada mediante el registro del espacio y la arquitectura, para expresar un sentido de la memoria, el olvido y, en última instancia, la pérdida. El ensayo trabaja bajo dos líneas: una filosófica-estética, tomando conceptos y nociones de Paul Ricoeur y Georges Didi-Huberman, y otra específicamente en torno al cine documental y el análisis de las películas del director.

**Palabras clave:** documental, Jonathan Perel, dictadura, ausencia, arquitectura.

## A dialética da ausência nos filmes de Jonathan Perel

**Resumo:** No campo dos jovens diretores argentinos que dedicaram seu trabalho às formas de memória em torno da ditadura militar dos anos 1970, propõe-se conceber o trabalho de Jonathan Perel como uma estética da ausência, incorporada pelo registro do espaço e da arquitetura, para expressar um sentido de memória, esquecimento e, finalmente, perda. O ensaio trabalha sob duas linhas: uma filosófica-estética, tomando conceitos e noções de Paul Ricoeur e Georges Didi-Huberman, e outra especificamente em torno do documentário e da análise dos filmes do diretor.

**Palavras-chave:** documentário, Jonathan Perel, ditadura, ausência, arquitetura.

## The dialectic of absence in Jonathan Perel's films

**Abstract:** Among young Argentine directors who have dedicated their work to the productions of memory in the context of the last military dictatorship, Jonathan Perel's oeuvre can be conceived of as an aesthetics of absence, embodied by space and architecture, which therefore express a sense of memory, forgetfulness and, ultimately, loss. This article develops two areas: a philosophical-aesthetics, taking concepts and notions of Paul Ricoeur and Georges Didi-Huberman, and an approach to documentary which includes an analysis of the director's films.

**Key words:** documentary, Jonathan Perel, dictatorship, absence, architecture.

**El presente trabajo fue seleccionado para su publicación por el jurado del 7° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por AsAECA y el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2018. El jurado estuvo compuesto por Cecilia Nuria Gil Mariño, Paula Jimena Rodríguez Marino y Román Setton.**

“Cuando ver es perder. Todo está allí”

(Didi-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*)

Los films realizados por Jonathan Perel<sup>1</sup> giran en torno a formas de memoria que han tenido lugar en los últimos años respecto de la dictadura militar setentista. Sus documentales obran principalmente un registro directo de los llamados “lugares de memoria”. El presente trabajo<sup>2</sup> propone comprender sus films bajo dos líneas: una filosófica-estética y otra en torno al cine documental.

La primera línea, aborda el pensamiento de dos grandes filósofos contemporáneos: Paul Ricoeur y Georges Didi-Huberman. Este último, además, invita a adentrarse en diversas nociones de Walter Benjamin referidas a la imagen (dialéctica) y a la historia. Ambos pensadores contemporáneos abordan la representación de lo “ausente” con el fin de vislumbrar, uno la historia y los procesos de la memoria y del olvido —desde una perspectiva fenomenológica hermenéutica—; y el otro, en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, el fenómeno estético de las obras de arte que “nos devuelven la mirada”: las obras “de pérdida”. La segunda línea del ensayo aborda el cine documental específicamente. Se propone contemplar el contexto de producción en que se

---

<sup>1</sup> Nació en 1976 en Buenos Aires. Cineasta, investigador y docente. Cursó la licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Dirigió los largometrajes *Toponimia* (BAFICI 17°), *Tabula rasa* (BAFICI 15°), *17 monumentos* (Competencia Argentina BAFICI 14°) y *El predio* (Competencia Cine del Futuro BAFICI 12°); y los cortometrajes *Los murales* (BAFICI 13°) y *Cinco* (Selección Oficial BAFICI 10°). Dos veces ganador del Fondo Metropolitano de las Artes. Sus películas han sido seleccionadas en diversos festivales internacionales, entre los que se destacan: FIDMarseille; Rencontres Internationales at Palais de Tokyo & at Haus der Kulturen der Welt; La Havana; Óptica; Gijón Festival Internacional de Video Arte.

<sup>2</sup> El presente trabajo es resultado de la investigación realizada para la tesis de Licenciatura en Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de Artes, dirigida por el profesor Gabriel D'Iorio.

circunscribe la filmografía de Jonathan Perel y ahondar en su mirada con las películas del período 2010-2015: *El predio* (2010), *Los murales* (2011), *17 monumentos* (2012), *Tabula rasa* (2013), *Las aguas del olvido* (2013) y *Toponimia* (2015).

## I. Algunos lineamientos estético-filosóficos

### **Memoria**

La problemática de la memoria y de la representación del pasado ha sido desplegada amplia y profundamente por Paul Ricoeur en sus diversos textos, destacándose entre ellos el monumental *La historia, la memoria, el olvido*. Enmarcándose en una hermenéutica de la condición histórica de los hombres que somos, la problemática común a estas tres nociones es la representación del pasado. Ricoeur adopta la definición más general de la memoria que se encuentra en un pequeño texto de Aristóteles —“De la memoria y de la reminiscencia” contenido en *Parva Naturalia*— que conciernen a la *eikōn* (la imagen): “hacer presente la ausencia”, “hacer presente lo ausente”. La noción distingue dos tipos de lo ausente: lo ausente como algo simplemente irreal, es decir imaginario, y lo “ausente-que-ha-sido”, “lo-de-antes”, “lo-anterior”, el *proteron*. Este último es, para Aristóteles, la marca distintiva de la memoria en cuanto ausencia: hacer presente la “ausencia-que-ha sido”.

Asimismo, Ricoeur se apropia de la distinción aristotélica entre *mneme*, la afección que sobreviene, y *anamnesis*, la rememoración como búsqueda activa. Esta distinción la reforzará con conceptos o pares oposicionales. Para ello, retoma nociones postuladas en *Materia y memoria* por Bergson como la “memoria hábito” —aquella que desplegamos cuando recitamos una lección, que implica el dominio de destrezas sin esfuerzo de re-aprender— y la memoria recuerdo —remontar en busca de cierta imagen. La rememoración

espontánea o laboriosa del mismo autor en *El esfuerzo intelectual* con la pareja oposicional evocación/búsqueda.<sup>3</sup> Y el último par oposicional, entre reflexibilidad y mundaneidad. La reflexividad atiende al *sí* de recordar: alguien dice “en su interior” que algo sucedió, vio, sintió, aprendió, antes. La mundaneidad implica “el horizonte del mundo y los mundos”.

Siguiendo a Edward Casey, Ricoeur expone ciertos modos mnemónicos. Entre estos modos, Alejandro Oberti y Roberto Pittaluga en *Memorias en montaje* destacan aquel que Casey denomina *Reminiscing*, donde el recuerdo de uno “sirve para hacer *reminder* para los recuerdos del otro” (Ricoeur, 2004: 60): los diarios íntimos, las autobiografías, memorias y antimemorias. Sin embargo, en el presente trabajo se hará hincapié en otros modos: *Reminding* y *Recognizing*. El primero no tiene una traducción exacta, “sólo uno de los empleos de la palabra ‘recordar’: esto me recuerda aquello, me hace pensar en aquello” (Ricoeur, 2004: 59): fotos, tarjetas, postales, recibos. La actividad está menos marcada que en *Reminiscing*. En cuanto a *Recognizing*, el reconocimiento, se presenta como la sanción de la rememoración. Ricoeur observa que los “lugares de memoria”, “funcionan principalmente a manera de *reminders*, de los indicios de rememoración” (Ricoeur, 2004: 62-63).

### **Memoria ejercida**

En una tipología de los deslizamientos del uso al abuso de la memoria ejercida —en tanto capacidad del hombre— Ricoeur distingue las *ars memoriae*,<sup>4</sup> que explotan metódicamente los recursos de la operación de memorización (memoria hábito) y, por otro lado, distingue: la memoria impedida, la memoria manipulada y la memoria convocada abusivamente u obligada. La primera de

---

<sup>3</sup> Sin embargo, Bergson afirma que en cualquier esfuerzo intelectual (como la rememoración) también hay afección (*pathos*): “se comprende que la indecisión de la inteligencia se continúe en la inquietud del cuerpo” (Bergson, 1982: 949).

<sup>4</sup> Cuyo mito fundador, respecto al poeta Simónides de Ceos, vuelve a la cuestión del lugar o *loci*.

ellas, la memoria impedida, hace uso de las categorías patológicas instauradas por Sigmund Freud para establecer lo que se define como “trabajo de recuerdo” y “trabajo de duelo”. En el proceso de rememoración de los recuerdos traumáticos, la “compulsión de repetición”, que consiste en una tendencia a pasar al acto como sustituto del recuerdo, debe ser superada mediante un trabajo, una “elaboración”: no una simple evocación, sino más bien un derrotero. De manera similar, en contra de la melancolía, el trabajo de duelo consistiría en una reconciliación con la pérdida, que ésta sea interiorizada. Ambos marchan juntos, un verdadero trabajo de duelo es parte del trabajo recuerdo. Ricoeur propone que las heridas en la memoria colectiva se expresan, en la experiencia histórica, como demasiada memoria aquí, no suficiente memoria allí. El exceso de memoria recuerda particularmente la compulsión de repetición, un paso al acto (una sustitución) que resiste a la crítica.

Por otro lado, la memoria manipulada. No memoria herida sino memoria instrumentalizada. Los abusos expresos estarían equipados por una memoria impuesta, una “historia autorizada”, la historia oficial, aprendida y celebrada públicamente. En palabras de Ricoeur, un pacto temible entre rememoración, memorización y conmemoración.

Finalmente, la memoria obligada. Para definirla se adentra en otras nociones que nutren el análisis: justicia y deuda. Al trabajo de duelo y al trabajo de memoria para igualarse con el deber de memoria lo que les falta es el elemento imperativo, que se encuentra, del modo menos discutible, en la idea de justicia e implica la alteridad: “El deber de memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí” (Ricoeur, 2004: 120). De manera similar, la noción de *deuda* no se debe reemplazar por la de culpabilidad. La idea de deuda es inseparable de la herencia. Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos. Entre estos otros, “la prioridad moral

---

corresponde a las víctimas” (Ricoeur, 2004: 120). Ahora bien, el deber de memoria puede pasar al abuso de memoria si su proclamación permanece cautiva de un síndrome de obsesión, pero ya no se trata de la relación ideológica del discurso del poder, sino de una manera más sutil como conciencia que se proclama portavoz de las víctimas.

### El olvido

En un marco de lectura que descansa en la idea de grado de profundidad del olvido, Ricoeur, no duda en señalar nuevamente la aporía de la dialéctica de la presencia y la ausencia de la representación del pasado. Es el pasado lo que se pierde en el olvido. La destrucción de un archivo, de un museo, de una ciudad, equivale al olvido. “Hay olvido donde hubo huella” (Ricoeur, 2004: 285). Para el olvido profundo propone dos grandes figuras: el olvido por la destrucción de las huellas<sup>5</sup> y el olvido de reserva. Asimismo, las figuras del olvido manifiesto, vinculadas a los tipos de memoria: el olvido con relación a la memoria impedida, a la memoria manipulada y a la memoria obligada.

*Olvido de reserva o latente.* Si el olvido por destrucción de huellas da la idea de olvido definitivo, esta figura —hipótesis personal de Ricoeur— se inclina hacia a la idea de reversible, incluso a la idea de inolvidable. Las neurociencias hablan de reactivación de huellas, el fenomenólogo de persistencia de la impresión originaria, pero Ricoeur lleva su discurso a la lectura del texto *Materia y Memoria*.<sup>6</sup> Ricoeur acepta la presuposición de la existencia de un “inconsciente” del recuerdo donde se encontraría en estado de latencia, disponible, a la espera de la rememoración. Bergson señala que el recuerdo

---

<sup>5</sup> Ricoeur distingue tres tipos de huellas: la huella escrita en el plano de la operación historiográfica o huella documental; la huella psíquica —la impresión o afección dejada en nosotros por un acontecimiento—; y la huella cortical, cerebral, referida por las neurociencias.

<sup>6</sup> Si hubiera que resumir en una frase el libro *Materia y memoria*, habría que decir “el recuerdo se conserva a sí mismo” (Ricoeur, 2004: 554).

---

puro<sup>7</sup> debe salir de su estado virtual y pasar al estado actual. Para realizar este salto, el devenir imagen del recuerdo, exige un momento de pensamiento meditativo, soñador, algo cercano a una especulación.<sup>8</sup> “A este respecto, la literatura, más que la experiencia cotidiana, está del lado de Bergson: la literatura de la melancolía, de la nostalgia, del *spleen*, por no hablar de *En busca del tiempo perdido*, que, más que ninguna otra obra, se eleva como el monumento literario simétrico de *Materia y memoria*” (Ricoeur, 2004: 561).

## Historia

Ricoeur, señala que la historia ejerce fundamentalmente la función crítica contra los fraudes de la memoria, y adopta la expresión “operación histórica” o “historiográfica” para realizar un análisis epistemológico. A grandes líneas, y variando un poco su contenido, toma la estructura trídica propuesta por Michael de Certeau en el análisis del hacer historia y divide la operación histórica en tres fases.

La *fase documental* se efectúa desde la declaración de los testigos a la constitución de los archivos. Los archivos no son solo los lugares físicos donde se guardan estas especies de huellas, también son lugares sociales de producción, que permiten entender la historiografía como una operación.<sup>9</sup> Además, explica que existe una interpretación no solo en su consulta, sino

---

<sup>7</sup> El recuerdo puro propone un estado virtual de la representación del pasado, anterior a su realización en su forma mixta recuerdo-imagen.

<sup>8</sup> Bergson propone el esquema del cono invertido: en el vértice, se encontraría el presente, la acción con la memoria hábito, mientras que en la amplia base, la multiplicidad de recuerdos en estado puro.

<sup>9</sup> Certeau llama “lugar” a “lo que permite y prohíbe” tal o cual tipo de discurso en las operaciones cognitivas. Antes de la explicación –el establecimiento de las preguntas del ¿por qué? –hay un establecimiento de las fuentes, lo cual, dice Certeau, consiste en “redistribuir el espacio” que habían dejado cuadrículado los coleccionistas de “objetos raros y curiosos. “En historia todo comienza con separar, reunir, transformar así en ‘documentos’ ciertos objetos repartidos de otra manera. Esta nueva repartición cultural es el primer trabajo.” (Certeau, 1975: 84). “El gesto que relaciona las ideas con lugares [...] es un gesto de historiador” (Certeau, 1975: 63).



desde su constitución: “por muy liberal que sea la operación de agrupación y preservación que una institución realice, es ineluctablemente selectiva: no todas las huellas se transforman en archivo” (Ricoeur, 2004: 208). La *fase explicativa/comprendensiva* concierne a los usos múltiples del conector “porque” que responde a la pregunta “¿por qué?”: ¿Por qué las cosas ocurrieron así y no de otra manera? Y llama, finalmente, *fase representativa* a la configuración literaria o escrituraria del discurso ofrecido al conocimiento de los lectores de historia. Son los procedimientos propios a la construcción de la trama.

### **Arquitectura y narratividad**

En el texto titulado “Arquitectura y narratividad” publicado en la revista *Arquitectonics* —sobre arquitectura y hermenéutica—, en el año 2002, Ricoeur expone algunas reflexiones. Sugiere paralelismos entre la arquitectura y la narratividad, entre la “puesta en obra” y la “puesta en relato” y pone de relieve la temporalidad del acto arquitectónico y su dialéctica con la memoria. Su reflexión se sustenta en dos supuestos: en hacer presente lo ausente (lo que ha sido) y, por otro lado, ponerlo en obra mediante el discurso, a través una puesta en relato que él identifica como “configuración”.

La arquitectura sería para el espacio lo que el relato para el tiempo, es decir una “operación configuradora”; un paralelismo entre el acto de construir —es decir, edificar el espacio— y el acto de narrar —disponer la trama en el tiempo. Su objetivo es fundir y entrecruzar la “puesta en configuración” arquitectónica y narrativa, y “así uno se podrá encontrar, literalmente, ante la temporalidad del acto arquitectónico, la dialéctica de la memoria y el proyecto en el mismo corazón de esta actividad” (Ricoeur, 2002: 11).

Su análisis se organiza en tres rúbricas, que ya había definido en *Tiempo y Narración*, empezando por la fase que él llama prefiguración, en la que el relato



es empleado en la vida cotidiana, antes de separarse de ella para producir formas literarias. Luego la fase del tiempo construido, relatado, la “configuración”. Y finalmente la situación de lectura y relectura, la “refiguración”. Siguiendo un movimiento paralelo, vincula la fase de prefiguración al acto de habitar, luego pasa a la segunda fase, manifiestamente más intervencionista, el acto de construir; y, finalmente, a la tercera fase de refiguración la reserva para la relectura que hacemos de nuestras ciudades y los lugares que habitamos.

### **De Benjamin a Didi-Huberman. La ausencia que nos mira**

Dentro del campo de la estética, Didi-Huberman se pregunta por la obra de arte que nos devuelve la mirada. Propone que la modalidad de lo visible deviene ineluctable —es decir, condenada a una cuestión del ser— cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: “cuando ver es perder”.

Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida —aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje— y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia (Didi-Huberman, 1997: 16).

El acto de ver para Didi-Huberman no es un acto de evidencias tautológicas ni el contentamiento de la creencia, sino el inquietar la mirada: “Dar a ver es siempre inquietar el ver” (Didi-Huberman, 1997: 47). Esa capacidad de inquietar nuestra mirada la encuentra en cierto arte minimalista —fundamentalmente del escultor Tony Smith, con *The black box* (1961). Para su análisis pone el acento en el “juego de las ausencias” y en un examen en torno a la noción de “imagen dialéctica” de Walter Benjamin.

La escena paradigmática del juego de *Fort-Da* (“lejos ausente”-“ahí presente”) que describe Freud en *Más allá del principio de placer*, da un marco general al problema de cuando lo que vemos es sostenido por la pérdida. Esta dialéctica visual del juego “es también una dialéctica de alienación, como la imagen de una obligación del sujeto mismo de desaparecer, de *vaciar lugares*” (Didi-Huberman, 1997: 62). Se recordará, en una de las versiones contadas por Freud, que el niño también juega a desaparecer ante un espejo ante la larga ausencia de su madre. Es decir, el juego *Fort-Da* inventa un lugar para la ausencia, precisamente para que la ausencia tenga lugar.

Por otro lado, Walter Benjamin hablaba de “imagen dialéctica” cuando, en el *Libro de los pasajes*, intentaba pensar en la existencia simultánea de la modernidad y el mito. La imagen dialéctica aportaba el concepto “de una imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner juego” (Didi-Huberman, 1997: 74). En palabras de Benjamin, se puede apreciar la fuerza de esta noción que compete a la memoria:

No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina al pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica detenida. Puesto que, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Antaño con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (Benjamin, 1989: 478-479).

La argumentación de esta experiencia dialéctica también es amparada con la controversial noción del “aura” de Benjamin, la cual se relaciona —en cierto sentido— con la inquietante extrañeza (*Unheimlich*) de Freud. Benjamin afirma que los objetos que posibilitan la evocación del pasado son aquellos provistos

de aura y Didi-Huberman agrega que por eso mismo pueden “devolver la mirada”. Las representaciones radicadas en la *mémoire involontaire* (memoria involuntaria) conforman el aura del objeto sensible en torno al cual se agrupan, y el aura corresponde a una experiencia depositada en dicho objeto.

En el pensamiento de Walter Benjamín la reflexión del pasado se constituye en un pasaje central: no hay futuro sin rescate del pasado; un pasado pendiente, un pasado trunco. La dimensión redentora de la rememoración requiere un “encuentro”, una “cita” del pasado con el presente que logre un “salto de tigre” que rompa el *continuum* de la historia, el tiempo homogéneo y vacío, para lograr su carácter emancipador, no meramente contemplativo sino reflexivo y revolucionario. Las imágenes dialécticas o críticas son entonces, aquellas que permiten esta crisis con la historia y que obligan a miraras verdaderamente, son aquellas que permiten el pensamiento dialectico y el “despertar” histórico.

Para Didi-Huberman la noción de aura no se opone tan nítidamente como parece a la de huella. Es difícil hablar de aura en este artículo. Más acertado, en el contexto fílmico del presente ensayo, es remitir especialmente a la inquietante extrañeza o *Unheimlich*. Didi-Huberman cita este conocido concepto porque cree que la inquietante extrañeza freudiana responde mejor que cualquier otra cosa a lo que Benjamin procuraba aprehender en el carácter de “extraño” (*sonderbar*) y singular (*einmalig*) de la imagen aurática; “como ‘trama singular de espacio y tiempo’, como poder de la mirada, el deseo y la memoria a la vez, y por último como poder de la distancia” (Didi-Huberman, 1997: 157).

Al hablar de imágenes dialécticas, Didi-Huberman, declara que se debe unir la doble distancia de los sentidos: sensoriales y semióticos. Los sentidos sensoriales, en el caso de las esculturas, el óptico y táctil; para ello analiza conceptos como “presencia”, “forma”, “antropomorfismo y desemejanza”, entre

otros. La de los sentidos semióticos, con sus equívocos propios; resaltando la cualidad de “ambigüedad” de las obras analizadas.

Didi-Huberman reflexiona una experiencia paradójica de espacio, del ahí, de la proximidad visible y la distancia soberana que se “abre” y hace “aparecer”. En esta línea y examinando los relatos kafkianos (principalmente *El proceso*, sus diarios y la relación con la Cábala judía), concibe la noción de “geometría fundamental”, que configura nuevamente la dialéctica entre el ver y el perder:

Una trama singular de espacio abierto y cerrado al mismo tiempo. Una brecha en una pared, o un desgarramiento, pero obrado, construido, como si hiciera falta un arquitecto o un escultor para dar forma a nuestras heridas más íntimas. Para dar la escisión de lo que nos mira en lo que vemos, una especie de geometría fundamental (Didi-Huberman, 1997: 169).

### **La legibilidad de las imágenes y el *remontaje***

En *Remontajes del tiempo padecido*, Didi-Huberman explica que para poder comprender las imágenes como “imágenes dialécticas” es necesario extraer su legibilidad, que sean capaces de poner en funcionamiento su propio “punto crítico” y su campo de “cognoscibilidad”. En el ámbito de la cinematografía, propone, las operaciones de montaje son las que construyen la legibilidad dialéctica. El ejemplo clave que da, investigando las imágenes documentales tras la apertura de los campos Auschwitz, es la película documental *Falkenau* (Samuel Fuller, 1945) que debió esperar cuarenta años hasta que un nuevo trabajo de montaje, en 1986, devolviera la posibilidad a estas imágenes de ser realmente leídas, entendidas. Asimismo, con respecto a las filmaciones de Samuel Fuller y las de Resnais en *Noche y niebla* (1955), Serge Daney encuentra que no es lo mismo filmar un campo cuando se abre, que hacer una película sobre los campos cuando no son más que ruinas o museos. Simplemente no comporta el mismo gesto cinematográfico (Daney, 1994: 24).

Señala que las imágenes no deben ser juzgadas solamente según un sistema de oposición moral –la “abyección” de los *travellings* de Pontecorvo acusadas por Rivette o la inocencia de las panorámicas de Fuller–, sino que también deben ser temporalizadas según el régimen histórico propio de las imágenes. Daney advierte que al abrir un campo se toma lo que se puede, estupefacto; se toma todo lo que se puede sin pensar mal (luego se tratará de elegir, comprender y pensar el mal), mientras que tiempo después es cuestión de encontrar el punto de vista, la “distancia justa” (de hecho, dirá la “justeza” de *Noche y niebla*).

A continuación, Didi-Huberman, se aboca al análisis de las películas de Harun Farocki. Encuentra en ellas una crítica de la violencia traída a través de las “imágenes del mundo” dada por la instrumentalización de dispositivos aparentemente neutros e inocentes. Las operaciones de desmontar y remontar estos dispositivos permiten “describir la relación”. Los trabajos de re-montajes de Farocki son matizados por Didi-Huberman con los trabajos de Godard. Didi-Huberman no encara la cuestión como relativa a la influencia estilística sino más bien a la posición del montajista en su propio montaje<sup>10</sup> y debate la noción de “restitución”. Siguiendo las ideas de Derrida, opone el atribuir al restituir. Didi-Huberman encuentra en el cine de Farocki este don de la restitución: vuelve visible ciertos aspectos de nuestras sociedades que podríamos percibir por nosotros si tuviéramos el tiempo y la energía de trabajo necesarios. Encuentra como Farocki borra su estilo, no duda en ralentizar o colocar leyendas, todo en beneficio de una modesta claridad en sus montajes, a diferencia de Godard que no deja nunca de afirmar su estilo —lirismo, ritmo deslumbrante— y presentar una universalidad de imágenes, aunque el espectador se encuentre perdido, intimidado ante tanto saber.

---

<sup>10</sup> Ambos directores son autores-productores de sus obras.

## II. El cine documental de Jonathan Perel

Jonathan Perel se inscribe dentro de los jóvenes realizadores argentinos que, en el período 2008-2015, han desplegado una filmografía en torno a la dictadura en la década setentista. Su primer cortometraje *Cinco* (2008) aborda la temática de la muerte y la desaparición, una constante en su obra, pero desde la estética de la video-danza, modalidad que se verá desplazada en sus obras siguientes por un registro sistemático y documental de espacios vinculados a la Memoria.

Sus películas se pueden filiar a las que Ana Amado distingue como de la generación de “hijos” —que ponen de manifiesto un “distanciamiento y una retórica propia” acerca del pasado reciente argentino—<sup>11</sup> o a las que Gustavo Aprea considera como una tercera generación —desarrollada en el gobierno kirchnerista, con vistas conciliadoras y poco polémicas<sup>12</sup> en torno a la memoria de los sucesos de la dictadura. Sin embargo, se puede poner en cuestión si sus films exponen la “posibilidad de una transmisión moral y conciliadora” característica de esta tercera generación. En las obras de Perel, el silencio resulta perturbador, las políticas de memoria no parecen eficaces, el tiempo pasa y la naturaleza o nuestra indiferencia corroen, cada obra, cada piedra. La perspectiva histórica que Perel asume se diferencia notoriamente de la de sus congéneres.

En su singularidad prioriza audiovisualmente el registro del tiempo presente, el espacio arquitectónico y el silencio (sonido ambiente). Deja de lado las entrevistas, la voz *over* y cualquier inscripción física del cuerpo del autor. Se

---

<sup>11</sup> Ana Amado hace una distinción generacional entre la primera generación de documentalistas —que plantean diferentes discusiones políticas sobre el sentido de la militancia— y la de los jóvenes realizadores de la primera década del siglo XXI que no logran entender el pasado y encarnan una búsqueda personal “destinada al fracaso” (Amado, 2009).

<sup>12</sup> Para Aprea, el carácter polémico sería justamente lo que habilita que determinados films se instauren dentro de una postura política en el debate público.

acerca a lo que convencionalmente Bill Nichols acierta en llamar documental observacional.<sup>13</sup> Sus films presentan una sintaxis rígida, con planos fijos,<sup>14</sup> duraciones largas y determinadas de antemano.

Los lugares asociados al último golpe de Estado son buscados y señalizados, película tras película. Cada film tiene su emplazamiento exacto: los ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio El Olimpo y Automotores Orletti son situados en el cartel final de *Los murales*; los 17 monumentos construidos por ley y distribuidos en el territorio argentino son señalados con un mapa; *Toponimia* ubica perfectamente los pueblos en el territorio argentino por medio de los planos de medida y documentos; en *El predio* y *Tabula rasa*, la ex ESMA presenta carteles de construcción y planos. También por medio de textos literarios como *ESMA Fenomenología de la desaparición* de Claudio Martyniuk, en *Tabula rasa*, se describen las avenidas circundantes de Libertador y General Paz y la autopista Lugones. Finalmente, el Río de la Plata en *Las aguas del Olvido* no es señalado como tal, pero Perel se refiere al mismo como “tumba” e invoca nuestra historia:

El río era llenado. Extensiones fantasmales. Cavó una fosa en los aires, en el cauce del ancho río, allí donde no hay estrechez. Todo se hundía en las sombras más profundas. Un río como tumba [...].<sup>15</sup>

Además de la datación espacial, Perel es cuidadoso en la datación temporal: cada uno de los carteles finales apunta los meses y año en que se realizó el registro. Sin embargo, en el espacio-tiempo diegético de sus películas, el espectador se siente perdido, disgregado, muchas veces en un tiempo que recurre a la repetición y se asoma a lo siniestro freudiano. A través de carteles de títulos, textos literarios, mapas, planos arquitectónicos y la textura misma del

---

<sup>13</sup> Este tipo de películas ceden el “control” a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara, haciendo hincapié en la no intervención del realizador.

<sup>14</sup> Existen pocas excepciones: los *travelling* en *El predio*, los paneos en *Tabula Rasa*.

<sup>15</sup> El director vuelve a citar a Claudio Martyniuk en *Fenomenología de la desaparición* (2004).



entramado fílmico, Perel articula el espacio y el tiempo fenomenológico —de los calendarios y mapas— con el espacio y el tiempo psíquico vinculados a nuestra nefasta historia.

Esta articulación es propia de los relatos narrativos, como bien señala Ricoeur. El paralelismo entre narratividad y arquitectura se amalgama entre el “poner en obra” y la “puesta en relato”. La “pre-configuración”, la “configuración” y la “re-configuración” —que propone Ricoeur en su texto “Arquitectura y Narratividad”— se presenta en cada película. Evidente es la configuración en los procesos y proyectos constructivos, como en *El predio*, donde el espacio arquitectónico se entreteje con el relato de las transformaciones materiales y la evolución de los proyectos artísticos que ahí despuntan. Pero, fundamentalmente, cada “lugar de memoria” inherentemente está sujeto a lo que el autor llama una re-configuración: una relectura histórica y un dialogar con otras construcciones. La noción de “huella” impera en cada uno de los planos. Ambas, arquitectura y narración, hacen presente lo ausente (el pasado, “lo que ha sido”) y proyectan al futuro el pasado rememorado. Ricoeur dice: “...la huella significa, no obliga. Distinto a la deuda” (Ricoeur, 2004: 94). Entonces, en estos *films* habría que hablar de deuda, no simplemente de huellas, para poner en evidencia la temporalidad del acto arquitectónico y su dialéctica con la memoria.

Walter Benjamin manifiesta la importancia de la tarea redentora del pasado pendiente o trunco por medio de la rememoración. Ricoeur proporciona la noción de trabajo de recuerdo o *anamnesis* para salvar la deuda con nuestros antecesores —donde las víctimas de la violencia histórica son la prioridad. Didi-Huberman habla de “restitución”: devolver las imágenes a quienes le pertenecen. Estas nociones rozan el trabajo de Perel. Su manera tranquila de desmontar y remontar los lugares de memoria lo acercan más a Farocki que a Godard. El montaje es inteligente, no diegético, lento, silencioso. Los planos

mantienen su autonomía, por corte directo y sonido sincrónico, no hay búsqueda de una construcción diegética. En *Toponimia*, por ejemplo, cada uno de los pueblos<sup>16</sup> es fragmentado siguiendo la descripción de los documentos que le dieron su origen, textos que permiten comprender como el gobierno militar, a través de leyes y decretos, reorganizaron el espacio urbanístico/arquitectónico como sistematicidad para las estrategias de control contra la guerrilla del ERP, pero también a un nivel simbólico de gran potencia que aún perdura en el norte tucumano.

El registro de Perel también pone en guardia sobre los deslizamientos que pueden existir del uso al abuso de la memoria ejercida. En *El predio*, *Tabula rasa*, *17 monumentos* y *Toponimia* puede pensarse en la figura de la memoria manipulada y obligada. Pero su postura no es unívoca. En *Toponimia* y *Tabula rasa* se desvela cierta denuncia de la utilización del proyecto arquitectónico como estrategia de Estado. Sin embargo, en *El predio* pareciera haber cierta revalorización de los proyectos/trabajos de memoria en el espacio de la ex ESMA.

Asimismo, una reflexión sobre el olvido y la dificultad de hacer historia atraviesan sus films. En *17 monumentos*, *Las aguas del olvido* y *Toponimia* se evidencia cierta negligencia o memoria-hábito de los habitantes. Sin embargo, luego desplaza su mirada hacia las capas profundas de la experiencia, donde el olvido prosigue silenciosamente su trabajo de erosión y de mantenimiento. *Las aguas del olvido* comienza con una cita de Horst Hoheisel sobre la imposibilidad de hacer una verdadera imagen de la verdadera historia. El vínculo con el mitológico río Leteo es inmediato: bebemos aguas del olvido. Lo ausente en el olvido es el pasado. Sin embargo, Perel no reconstruye el pasado: sólo indica la muerte, el lugar y el olvido. La obra se acerca más a la

---

<sup>16</sup> Perel registra cuatro pueblos del oeste tucumano: Teniente Berdina, Capitán Cáceres, Sargento Moya y Soldado Maldonado. Estos pueblos fueron fundados por el gobierno militar en el marco del Operativo Independencia.

contemplación estética que a lo histórico, pero no por ello se aleja de lo que Benjamin o Didi-Huberman aciertan en llamar una imagen crítica, en tanto nos abre ante una constelación involuntaria, en una *mémoire involontaire*, estableciendo una conexión con el pasado (el Antaño para Benjamin) y la crítica del presente. Asimismo, esta reflexión sobre el olvido puede acercarse a la propuesta de Ricoeur sobre el olvido profundo —latente— y el recuerdo puro de Bergson.

Por otro lado, la noción de “contra-monumento” como forma negativa de la memoria, desconfiando del dispositivo, es evocada por el director:

Ya no parecieran necesarios los monumentos, tampoco el *cine-monumento*. Cuando le damos dimensión monumental a la memoria nos despojamos de nuestra propia obligación de recordar. Nos engañamos creyendo —confiando— que el monumento y el cine lo pueden hacer por nosotros. El cine como contra-monumento, al resistir a su propia razón de ser, a su (supuesta) obligación de contar la Historia, encuentra su afirmación al devolver al espectador la carga de memoria. Aquel espectador que se acerca al cine en busca de memoria, encuentra que la película le transfiere esa responsabilidad como un enigma que no pretende ser resuelto, como un debate que tiene sentido en cuanto pueda permanecer abierto, inconcluso, consciente de su propia imposibilidad de dar respuesta (Perel, 2015: 518).

Sin embargo, esta noción del cine como contra-monumento, no siempre puede ser tan claramente aplicada en su filmografía. En *17 monumentos* y *Las aguas del olvido*, sí. Pero en *Tabula rasa* y *Toponimia* se revalorizan el archivo y/o su investigación; en *El predio*, las acciones y plasmaciones materiales de los artistas y, en *Los murales*, los de la gente. Al respecto de esta última película, las tensiones concernientes al pasado histórico reciente se hacen visibles y el espacio arquitectónico es soporte de diversas posturas no conciliadas. Sin

---

embargo, se evidencia una impenetrabilidad a una crítica profunda, como reflexionan Oberti y Pittaluga:

¿De qué modo contar a un joven, a un adolescente, la notable amplitud del debate político y el entusiasmo con el cual nuevos sujetos se volcaron al espacio público? [...] Ni la teoría de los dos demonios, ni aquellas versiones que señalan a los militantes como víctimas pasivas o héroes o perejiles, satisfacen la necesidad de explicaciones de ese pasado (Oberti y Pittaluga, 2012: 30).

Igualmente, los *grafittis* en *Los murales* funcionan como recordatorios o *reminders*, en términos de Edward Casey, pero en un proceso más cercano al *reminding* (recordar) que al *reminiscing* (reminiscencia). En general, todos los films de Perel trabajan el *reminding* (recordar) debido a la naturaleza de lo que registra: espacios-lugares-arquitecturas.<sup>17</sup>

Entonces, el debate sobre las políticas de la memoria y memoriales dedicados a las víctimas del terrorismo de Estado en la Argentina que propone Perel se centra en la comprensión de la arquitectura y el espacio como elementos inherentes e indispensables tanto para el entendimiento como para la construcción y sostén de la Memoria en el presente, pero comprende también sus reclamaciones —como se señaló respecto al contra-monumento y los abusos de la memoria— y, por supuesto, el olvido. Asimismo, en sus últimos films, como *Tabula rasa* o *Toponimia*, la búsqueda/investigación y la revalorización del documento y el archivo comienzan a generar cuestionamientos que acercan el vínculo de la arquitectura con la historiografía. Un giro reflexivo es evidente en el final de *Toponimia*, donde en una puesta en escena, se guardan “escombros” en cajas de archivo.

---

<sup>17</sup> Se pueden agregar las fotos y los documentos legales.

Ahora bien, las imágenes de los espacios que Perel muestra funcionan como imágenes críticas o dialécticas que abren una puesta en crisis con la historia. A ello, subyace una filosofía de la huella, del vestigio, de la ruina, donde “el pasado es hecho espacio” y estos elementos funcionan como símbolos de la memoria colectiva. Estas imágenes dialécticas permiten al espectador acercarse a la *mémoire involontaire*, un llamamiento a la memoria desde la sutileza del olvido y radicado en objetos sensibles, a veces, de poca importancia. El sonido de un avión fuera de campo, en *17 monumentos*, puede abrirnos a los vuelos de la muerte. El espacio, los rincones o lugares con objetos son captados en una disposición espacial natural; sin embargo, se generan distintas sensaciones: de vacío, abigarramiento, desorden. Son objetos que nos miran, que nos hablan del pasado, pero también critican el presente, por ello pueden ser entendidos como imágenes dialécticas. Una marca en la pared, o un agujero en la misma, tiene la potencia visual de “abrir” al espectador. La repetición de planos con encuadres similares de elementos arquitectónicos análogos organiza “series” en el devenir de los films. Series de ventanas, monolitos, monumentos, casas, escombros, pero no respondiendo simplemente a una taxonomía de elementos semejantes formalmente, sino permitiendo entrar al espectador a un espacio desmembrado de la repetición, de lo siniestro. Lo familiar se vuelve siniestro, *Unheimlich*. Toda la arquitectura, su desmembramiento espacial y la falta de ubicación del espectador, termina por convertirse en una geometría fundamental. En *El predio* las series de ventanas, en una impronta del adentro-afuera, comienza por mostrar exteriores de paisajes desde adentro, y hacia el final de la película el punto de vista se ubica en los exteriores para observar desde allí el interior de una instalación con fotografías de desaparecidos, sin poder traspasar los límites y teñido de reflejos. Infranqueable, el dolor manifiesta la doble distancia de los “sentidos”: ambigua semióticamente y distante fenomenológicamente.



*El predio* (2010).

La ausencia toma su lugar y tiempo. Las (pocas) entradas y salidas de personajes con tiempos “muertos” prolongados generan una tensión espacial vinculada a la ausencia humana. En *El predio* un joven filma el edificio y luego sale de cuadro dejando el plano *vacío* y descompensado por 19 segundos. En el mismo film, una desvinculación cuerpo-voz, como se ve en el discurso de Blanca Santucho.<sup>18</sup> Los rostros silentes, los cuerpos a pequeña escala o fragmentados por el encuadre, en todos sus films, afirman la violencia.

También los objetos estáticos y en silencio invitan a mirarlos con una distancia “aurática”. Perel construye espacio  *siniestro* (*Unheimlich*), comparable al espacio kafkiano, una geometría fundamental. Comparado con sus hermanos del cine argentino, si para Aguilar, Prividera en *M* construye un laberinto

<sup>18</sup> El plano de Blanca Santucho es una de las pocas excepciones de primeros planos.



wellesiano<sup>19</sup> y se aleja de Proust; Perel, al contrario, es definitivamente proustiano y kafkiano: la *mémoire involontaire* juega un rol primordial en el entendimiento de sus films. Sin embargo, cuando este tipo de memoria no puede desplegarse en el interior de quien la ve —debido a la falta de una experiencia previa (vivida u adquirida por otros medios)—, el director realiza una construcción espacio-temporal “de la ausencia” que, sumado a los breves datos que pueden dar pistas sobre los sucesos históricos, otorga una visión que cuestiona la memoria, la historia y el olvido donde la dialéctica presencia-ausencia puede ser entendida como una matriz que atraviesa su obra.

Todas sus películas recuerdan que, sin un trabajo de memoria, hay olvido. Se refleja la aporía de la representación de una cosa ausente ocurrida antes, y la de los usos y abusos a los que se presta la memoria como actividad ejercida, como práctica. La topografía y la arquitectura conformadas como espacio de la “memoria colectiva” materializada —o no, en los contra-monumentos— deben ser actualizadas. La repetición y sistematicidad resultan una solución técnica —para visitar nuestros lugares de memoria— pero a la altura de una heurística inquieta en torno a la pérdida. Porque en sus recorridos, todo está allí, pero está allí vacío. Allí es donde se muestra una ausencia en obra. Es allí donde se abre el contenido, para presentar películas que no son más que un objeto de pérdida.

### **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo (2007). “Con el cuerpo en el laberinto sobre *M* de Nicolás Prividera” en Josefina Sartora y Silvina Rival (editoras). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.

---

<sup>19</sup> Se refiere a la búsqueda de motivos y el poner la emoción filial en segundo plano para ver las aristas públicas del caso: “...en fin, todos estos elementos hacen que el laberinto de *M* sea más welliesiano que proustiano: en la reconstrucción del pasado se cifra el rostro de una sociedad” (Aguilar, 2007: 178).



- Amado, Ana (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Apra, Gustavo (2015). *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, Walter (1989). *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des Pasages*. París: Cerf.
- Bergson, Henri (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- \_\_\_\_ (1982). "Esfuerzo intelectual" en *La energía espiritual*. Madrid: Espasa Calpe.
- Certeau, Michel de (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Daney, Serge (1992). "Le travelling de Kapo" en *Persévérance*. Paris: POL.
- Didi Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_ (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos.
- Freud, Sigmund (2006). "Lo ominoso" en *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martyniuk, Claudio (2004). *ESMA Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga (2012). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Ciudad de Santa Fé: Maria Muratore.
- Perel, Jonathan (2015). "El cine como contramonumento" en *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, número 7. España: Sociedad de Estudios de Teoría crítica (SETC).
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ (2002). "Arquitectura y narrativa" en *Revista Architectonics*, número 4: Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Ediciones UPC.

---

\* Elizabeth Wendling Larraburu nació en Buenos Aires, en 1982. Es Licenciada en Artes Audiovisuales (UNA) y diplomada en Historia y Conservación Fotográfica en la UBA. Desde el 2013 se forma en los talleres de la fotógrafa argentina Adriana Lestido. Ha participado de las clínicas de arte de Fabián Burgos y el Laboratorio de Cine del Instituto Di Tella, entre otros. Ha participado en diversos festivales de videoarte, fotografía y cine en Argentina, Chile e Italia; entre ellos: FIC, Fundación Williams, FEISAL, ILLA Festival internazionale di Roma. E-mail: [wendlingelisabeth@gmail.com](mailto:wendlingelisabeth@gmail.com)