



II Jornadas de Investigación en Humanidades

30, 31 de agosto y 1 de septiembre 2007

Universidad Nacional del Sur
Departamento de Humanidades
Bahía Blanca, Argentina

Auspiciantes:

**Fundación Ezequiel
Martínez Estrada**

**Cátedra Libre de
Derechos Humanos del
Departamento de
Humanidades de la
Universidad Nacional
del Sur**

LA MEMORIA, EL RECUERDO, EL OLVIDO: UN PROBLEMA DEL PRESENTE EN LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES

Integrantes de Proyecto de Grupo de Investigación*
Universidad Nacional del Sur

“Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto” -afirmaba Saussure. Esta referencia con la que comienza el capítulo “La construcción del objeto” en *El oficio de sociólogo* (Bourdieu y otros; 2000:51) constituye el punto de partida para nuestra investigación que, apartándose de objetos preconstruidos en tanto unidades delimitadas por la percepción ingenua, intenta, a partir de la literatura y las artes visuales y desde perspectivas teóricas sobre la memoria, el recuerdo y el olvido, construir un objeto que no se agota en el trabajo actual y deja un resto para futuras indagaciones.

Las categorías mencionadas, por un lado, nos orientan al pasado reciente, siempre sujeto al devenir entre presencia y ausencia, entre acontecimiento e historia y, por el otro, nos enfrentan con el desafío de rescatar las complejas operaciones implícitas en los modos de narrar el pasado.

El campo que se ofrece al investigador al trabajar con temas vinculados a la construcción de la memoria brinda un amplio margen de posibilidades, pero, a su vez, puede derivar en problemas en lo que hace a la aprehensión y el abordaje del objeto. El recorte que realiza la lectura acarrea por momentos un grado de vacilación e incertidumbre propia del trabajo sobre producciones que revelan el poder irreductible del objeto estético, como se puso de manifiesto en los debates del grupo de investigación.

A partir de ellos se fueron delineando los alcances y límites de lecturas que intentan ahondar en los procesos estéticos, para construir un espacio de conocimiento y reflexión desde una línea superadora de los compartimentos disciplinares y atenta a las posibilidades de desarrollo del pensamiento crítico.

El trabajo sobre textos narrativos se centra en novelas y crónicas de escritores argentinos y latinoamericanos. El espacio de la narrativa de Haroldo Conti, tan privilegiado como polémico, se constituye en el punto de eclosión de una crisis constante para el abordaje crítico. El significante esconde significados esquivos que la mirada, siempre intencional, intenta dirigir por medio de preguntas que no siempre tienen respuestas. Esas preguntas no

hacen al objeto desde el aprovechamiento de la literatura como “documento secundario” sino, por el contrario se dejan dirigir por él y por las íntimas paradojas que conlleva en su seno. Esas preguntas van desde la lengua ensayística hacia la lengua ficcional contextualizada, y desde ella vuelven como queriendo incorporarse al debate, sumando con cada palabra un nuevo y escondido hueco por el cual puede ingresar la memoria.

Las crónicas en tanto espacios discursivos que se mueven en la frontera entre literatura y periodismo, literatura y antropología y, particularmente, entre literatura e historia, recuperan hechos del presente, resignifican acontecimientos del pasado e interpelan a los lectores dándole visibilidad a lo invisible. La multiplicidad de lecturas da, del objeto narrativo, un número indefinido de interpretaciones posibles como ocurre con los diferentes sistemas que intentan explicar el mundo: la tentativa hermenéutica es siempre especulativa. En el punto en que el acontecimiento hecho memoria se ficcionaliza se construye un objeto que implica el desafío de dar cuenta de la representación como un dilema ético y estético.

Identidad personal e identidad colectiva se entretajan en la escritura de la crónica no a la manera de la épica ni de la historia sino en un estrecho vínculo con una memoria que sabe de qué quiere apropiarse y qué quiere dejar de lado. Tanto las escritoras latinoamericanas Elena Poniatovska y Clarice Lispector como los escritores argentinos María Sonia Cristoff y Miguel Briante recorren caminos paralelos y diversos para dar cuenta de fragmentos que se vuelven recuerdos frente al ineluctable olvido. Se hacen perspectiva y voz desde la subjetividad que crece en el asombro y muestran “la realidad velándola, sacando a luz nuevos enigmas” que es la forma –según Juan Gelman (1999:18) en que lo hace el arte.

Así, las figuraciones particulares que constituyen los relatos suscitan más que sentidos claros enigmas, no conceptos afirmativos sino interrogaciones ya que toda narración tiende a ser única, y tejida por encima de las invariantes de construcción y de género emerge con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual del discurso.

En la situación de trabajar con producciones poéticas que aprehenden el fenómeno desde un género con un margen de referencialidad más acotado, el grado de dificultad en la construcción del objeto es mayor.

En ese sentido, se apuntó a aquellos planos en los que pudieran considerarse o evaluarse procedimientos técnicos de la escritura, especialmente en lo que está referido a la conformación de las imágenes en el plano lingüístico, ya que uno de los puntos trabajados

fue el manejo de fotografías, imágenes televisivas, tarjetas postales, como portadores del recuerdo, concretamente en *Oda* de Fabián Casas y *Berreta* de Marcelo Díaz.

Por otro lado, *Diario de exploración afuera del cantero*, de Lucía Bianco, y *Relapso + Angola*, de Martín Gambarotta se presentan recubiertos por una pátina transparente de memoria y olvido. La perspectiva de trabajo sigue el entramado del texto a través de los modos de narrar el pasado que deriva en una propuesta de (modo de) lectura: ésta se plantea una operación en forma de red, donde se intersectan diversas líneas que pueden ir de un texto a otro, o que circulan dentro de cada uno de los textos. La lectura es doble: se lee el pasado pescando en él como con una red, y se lee ambos textos del mismo modo.

Esa doble lectura, como en toda red, deja filtrar o escapar mucho más de lo que se retiene entre los múltiples y delgados hilos de este tejido de significaciones que siguen direcciones cruzadas y flexibles, y que seguramente, dejan en el camino algunas cuestiones sin considerar como los ámbitos en donde esta literatura circula, tratándose aún más de un género que no tiene una difusión tan masiva como otros.

En el campo de la investigación de las artes visuales la problemática se suscita en torno a los usos y lecturas de las imágenes, imágenes que constituyen el objeto de investigación e imágenes que lo reproducen.

En el caso de las imágenes fotográficas como registro del horror (y no como obra de arte), nos enfrentamos con una doble problemática que implica dilemas ético políticos en torno a la mirada: por un lado, la selección del material fotográfico y por otro, los modos de mostrar dichas imágenes sin caer en los lugares comunes en torno al análisis y mostración de ellas, y tampoco en la no mostración por el miedo que implica la vuelta a un pasado que no quiere repetirse. Al mismo tiempo, caer en la fetichización, estetización y mostración hasta el hartazgo de las imágenes más escabrosas, constituye otro de los riesgos. En ese camino trabajamos el corpus constituido por fotografías de Víctor Bastera reunidas en las convocatorias artísticas *Memoria en Construcción* y *Buena Memoria* de Marcelo Brodsky.

En las artes plásticas en general, en la mayoría de los casos, el registro es *tomado* por obra, en ausencia de la obra como objeto. El trabajo de investigación se realiza a partir de las reproducciones del original. La fotografía es siempre selección de un punto de vista que descuida, a veces, aspectos como la escala, el entorno. Es casi una tradición, en nuestro

terreno, trabajar de esta manera, pero sabemos que esto implica resignar otras miradas leyendo desde el presente.

El hecho artístico, la producción, circulación y consumo, quedan reducidos a la presencia de la obra mediada por la fotografía, esto sumado a la ausencia de datos que contribuirían a reconstruir el hecho en su totalidad, genera un encorsetamiento en la investigación con fuentes limitadas al objeto-obra. Hacer de ellas sólo una lectura histórica, o referencial, o válida únicamente en sus condiciones de producción, lleva a una clausura de la obra en sus posibilidades de interpretaciones. Intentando no caer en ese modo de lectura hemos trabajado con obras de la década del '90 de Víctor Grippo, Silvia Young y Graciela Sacco.

En otras investigaciones que se detienen ante un contexto de producción diferente, la obra artística, sus modos de representación, son un registro que, como memoria, subyace a las creaciones de las obras que se producen en condiciones de emergencia. Los productores se apropian de los modos de la tradición canonizada, sin quererlo, reinventándolos y revitalizándolos. Buscando hacer visibles esos modos de construcción hemos trabajado obras artísticas de Rafael Martín, Raquel Partnoy y Graciela San Román entre otras y también dibujos y pinturas de artistas del Movimiento de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón, fundamentalmente obras de Maximiliano Kosteki y Florencia Vespignani.

El análisis de *Los rubios*, un film de Albertina Carri que contiene pasajes con pretensión documental, permite una indagación en las fórmulas de los modos de advertir y develar secretos. El planteo surge a partir de una pregunta referida a la ubicación estratégica del secreto, si *trabaja* para la *gravedad apolínea* de la memoria o para la *livianidad dionisiaca* del olvido.

La memoria guarda, registra en un soporte indeterminado y oculta en una latencia permanente los significados de los recuerdos. El ejercicio de su búsqueda consiste en una tarea incierta. A veces parece que esos contenidos han pasado a un terreno adverso, próximo e indefinido que es el del olvido. El secreto también guarda, registra y oculta; estratégicamente es un recurso que se resiste a la revelación que propone el recuerdo; actúa en una zona común a la memoria y al olvido. Se puede observar el pasaje desde el estado de secreto al estado de revelación que tiene como punto de partida esa relación estratégica entre el secreto y la memoria y el olvido. Ese pasaje se advierte en la textura del género

documental en el campo cinematográfico especialmente en la década de los noventa y principios del siglo XXI.

El secreto se erige como un factor provocativo, pragmático, conducente a un hacer axiomático que se utiliza como táctica de acción; se dirige hacia un saber vedado a una práctica sin claves. El secreto no resulta un conocimiento estático, estable, centralizado en un acto comunicativo sino un producto de un juego del lenguaje y, a la vez, un juego del lenguaje en sí mismo, “una plenitud del carácter plenamente humano del lenguaje” (Mier, 1996:119). No es su contenido el que provoca el interés sino el halo suspendido en su contexto lo que genera el deseo de des-entrañar. La búsqueda favorece el fracaso del olvido y así la memoria ilumina el proceso del secreto.

Por otro lado, el problema de la memoria remite a un ejercicio crítico en el que se pone en juego –en crisis-, el propio lenguaje con el que lo abordamos. El recorrido por algunos críticos argentinos despierta interrogantes acerca de los modos de hablar del pasado. Beatriz Sarlo parece hacerlo desde una distancia recelosa, Luis Gusmán advirtiendo acerca de un duelo incesante en el que el pasado se presentiza continuamente, y Horacio González reflexiona acerca de las nociones de historia y memoria en tanto instancias propiciatorias para rescatar del olvido, texto e imágenes como restos de la historia. La memoria implica en cada uno de ellos una moral de las formas de escritura en las que el compromiso ético se revela como política de una subjetividad en conflicto con el presente.

La memoria como tarea colectiva es esencialmente –según el pensamiento de Hannah Arendt- una acción política que solamente puede ser realizada si hay un espacio público que fije los criterios de realidad al someter la narración a la posibilidad de ser refutada. El pasado es irrecuperable; solamente algunas perspectivas han podido ser relatadas configurando un espacio de libertad que no supone leyes históricas ineludibles y tampoco clausura las acciones del futuro.

Por su parte, la reflexión política filosófica de León Rozitchner ha permitido una lectura política de los modos y los usos sociales de la memoria colectiva en función de proyectos políticos concretos. Se trata de una indagación sobre los modos de la memoria (la hechura de la memoria) como praxis política. Al establecer como prioritario el encuadre sociopolítico y las condiciones materiales de producción de memoria, la perspectiva se plantea en contrapunto con un condicionante mayor: el terror, que si ya no ejerce su

potestad a través del aniquilamiento sistemático de la vida, aún sigue condicionando (por no decir determinando) los modos en que la memoria se produce.

En este sentido, una política del terror opera sobre las políticas de la memoria, al punto de conjurar toda enunciación soberana que permita pensar en transformaciones concretas a nivel estructural. El terror opera sobre las conciencias no para decir sobre qué constituir sus objetos, sino determinando su modalidad dentro de un horizonte de verdad en el que ya han sido previstos y conjurados sus efectos reales. El terror aún opera sobre las conciencias, porque retorna como amenaza a imponer el límite de lo pensable, y determina el límite de su libertad para hacer memoria dentro (y sólo dentro) del imaginario burgués.

La materialización misma de las investigaciones en los modos de tratamiento de un problema tan complejo como espinoso, en la voluntad de compromiso con (y a través de) la investigación y en los resultados concretos (no sólo de cada trabajo, sino de una comunidad de trabajo) hay un punto de partida para empezar a pensar esto mismo de otro modo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, (2000). *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos.
(2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos.
- Arendt, Hannah (1996). *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península.
- Ariès, Philippe, (1996). *Ensayos de la memoria. 1943-1983*, Bogotá, Norma.
- Augé, Marc, (1998). *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Paseron (2000). *El oficio de sociólogo*, México, Paidós, 1ª edición en francés 1973.
- Derrida, Jacques, (2000). *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós.
- Diddi-Huberman (2003), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Forster, Ricardo, (2003). *Crítica y sospecha*, Buenos Aires, Paidós.
- Gelman, Juan (1999). “Ángeles I” en *Nueva prosa de prensa*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor.
- Grüner, Eduardo, (2001). *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma.

- Mier, Raymundo, (1996). "El secreto como lucidez", en *Confines*, año 2, nº 3. pp.115-122.
- Ricoeur, Paul, (2004). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, F.C.E.
- Rossi, Paolo, (2003). *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rozitchner, León (2003). *El terror y la gracia*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- Saer, Juan José, (1999). *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Sontag, Susan, (1996). *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- (2003). *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Alfaguara.
- Todorov, Tzvetan, (2000). *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós.
- Traverso, Enzo, (2001). *La historia desgarrada*, Barcelona, Herder.
- Vattimo, Gianni (1990). *Ética de la interpretación*, Buenos Aires, Paidós.