



Pasado de moda Apuntes sobre Tiempo, Memoria y Política

Germán Scelso

I

Borges acostumbraba en sus textos a crear imposibles –a través de personajes, historias o enumeraciones– que eran siempre evidencias para ironizar sobre la intención de las personas de abarcar el mundo en su totalidad. Ireneo Funes es un personaje creado por Borges que tiene la imposible capacidad de recordarlo todo; dice Borges de él: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero... No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y de diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”¹.

En el mundo de Funes nada se volvía a repetir porque el tiempo – días y horas, pero también minutos y segundos– hacía que cada cosa fuera diferente a cada mínimo paso. Deseaba poder olvidar, porque su memoria del pasado ocupaba todo su presente y formaba una superposición temporal, enloquecedora y disfuncional, que lo llevaba a vivir en penumbras, sin contacto con el mundo exterior, para acumular los menos recuerdos posibles.

Pero esa memoria absoluta es un deseo imposible en un mundo sin Funes. Y en este texto que escribo, desde un mundo sin Funes y en donde el objeto referido es la acción de recordar, este imposible parecería desenmascarar que la búsqueda de la verdad del pasado no tiene que ver con la acumulación de detalles testimoniales.

Hacia el final del cuento, Borges escribe: “Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin

¹ Borges, J. L., “Funes el memorioso”, *Artificios*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 123-136.

embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”.

II

Vivir el presente. Una frase corta, muy común, y que a veces es un condicionamiento urgente. Se la repite cuando la vida parece irse, sin tenernos en cuenta, mientras nos preocupamos por cosas del pasado o del futuro.

La caída del Muro de Berlín como símbolo, transmitida al mundo por televisión², hizo pensar en “El Fin de las Ideologías” –al menos de esas dos que reinaban a cada lado del Muro–, en el fin del pasado, y a partir de entonces, en la consolidación del *neoliberalismo*, en la alegría empresarial, la ideología del presente. Fue el fin de un futuro incierto y era el final de una guerra: la Guerra Fría se dio por concluida y los vencedores propagaron la idea de la felicidad de posguerra hecha de un futuro que era un presente constante.

El presente cobró la relevancia irrefutable de quien quiere disfrutar la vida de una vez por todas. Olvidar los años oscuros, la certeza de que el mañana será tan bueno como el hoy. Pero esta interpretación de la vida –enamorada de la inmediatez– quedó desprestigiada después de las sucesivas crisis económicas del primer lustro de los años 2000. Con el fracaso del futuro prodigioso que auguraba el libremercado y lo inhallable de un pasado al que se había dejado de lado, se consumó una crisis de sentido. El futuro volvió a ser desesperanza. En el futuro esperaban millonarios invisibles tras sus palacios, hambreados convertidos en ladrones sangrientos, políticos sonrientes como conductores de televisión, guerras robotizadas o bombas que explotan en el corazón de las ciudades. Tsunamis, la extinción del agua potable, el cielo convertido en fuego irrespirable. Es decir, el Apocalipsis. La urgencia de vivir el presente aparecía aun con más fuerza, pero los desastres televisados o diseminados por

² El 9 de noviembre de 1989 la caída fue grabada para la televisión y retransmitida a todo el mundo en fragmentos donde se veía a cientos de alemanes alegres y eufóricos. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=zmRPP2WXX0U>, última visita el 27/11/2015.

internet convirtieron a esa urgencia de vivir en una carrera desesperada contra el fin del mundo.

El pasado. El pasado aparece de pronto como un mundo inextinguible. Aparece en las revistas de moda, los noticieros, internet, la política, la filosofía, el arte, etc. Se vuelve un objeto de consumo masivo³, y la memoria –o el olvido–, un *status quo* ético e intelectual.

El pasado, de moda.

III

Argentina, tras el default de diciembre de 2001, vivió en carne propia aquel agujero de tiempo y esperanza generalizado; y en los años posteriores, de estabilización económica e institucional durante el gobierno kirchnerista, el pasado ocupó un lugar especial en la construcción de un nuevo sentido; un sentido hecho de testigos, archivos e interpretaciones para un presente y un futuro más hospitalario.

Porque no fue sólo a través de la superficialidad que suponen las modas que el pasado volvió a ser presente. Las leyes de Obediencia debida y Punto final durante el gobierno de Raúl Alfonsín y los indultos durante el gobierno de Carlos Menem habían formalizado una intención discursiva para los años noventa: olvidar lo que había ocurrido en la última dictadura. El olvido como premisa para construir un presente y un futuro sin rencores, hacia la felicidad. Durante esos años de silenciamiento, el olvido, que ya de por sí ocurre con el paso del tiempo, terminó de consolidarse como algo no sólo natural sino como una actitud de la voluntad. La idea de los *desaparecidos* y lo que se creaba alrededor de ellos fueron temas de los que nadie quería escuchar hablar, mientras que las organizaciones de derechos humanos continuaban su trabajo, pero fuera de la oficialidad del Estado e insistiendo en la premisa de no olvidar.

“El Proceso” –como se llamaba al período dictatorial– se había resumido en un bloque de pasado petrificado y enmarcado como se

3 “Parece, sin embargo, que lo que en otro tiempo fue un pequeño artesanado de la memoria, habría prosperado inmensamente hasta el punto de alcanzar hoy las dimensiones de la gran industria. *Memorial Company*. Nos hundimos bajo el peso de la empresa memorial”. Wajcman, G., *El objeto del siglo*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001, pp. 16-17.

enmarca a un cadáver en una lápida: 1976-1983. Ese cadáver se estudia, se reivindica o se condena, despojándolo de sus conexiones con el presente y proponiéndolo como una ruina o un objeto arqueológico. Pero con las crisis y los desastres del nuevo milenio dejando un vacío existencial proyectado al futuro, en Argentina la memoria de la dictadura apareció en la escena pública otra vez y con más fuerza que antes de los años noventa. Este cambio radical en la forma de interpretar y escribir la Historia tuvo su formalización, y en contra de las leyes anteriores se reabrieron las causas penales a los genocidas en una revolución jurídica sin precedentes.

IV

El gobierno kirchnerista, entre otras reformulaciones mediáticas en la administración del poder, tomó en serio las posibilidades del cine para dar luz al presente y al futuro desprestigiados, y a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) promovió el financiamiento de películas y series de televisión que configuraran esa personalidad arqueológica. Se consolidaba una nueva opinión pública: la política y la noción ética de *compromiso social* (compromiso *per se* de los militantes políticos asesinados por los genocidas ahora nuevamente procesados) suplantaba a la moral del *pillo* y del irresponsable de los años noventa.

Córdoba no fue indiferente a este desarrollo. La facilidad al acceso tecnológico y el número creciente de egresados de carreras de cine o de ciencias de la información terminó de abrir un campo perfecto: la máquina de producción y consumo de series y películas históricas y biográficas creó profesionales del “género” dando a los productores y realizadores contenidos e identidad. Algunos encontraron el lugar para exhibir un compromiso social que los incluía de pronto en un estatus -ético e intelectual- que antes era un vacío desesperanzado. Otros, se convirtieron en oportunistas del “género”⁴,

4 A contracorriente de esta profesionalización, dos cineastas latinoamericanos -frente a situaciones parecidas y en tiempos y países diferentes- tomaron una posición radical: los colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo en la Cali de los años setenta y el chileno Ignacio Agüero en la Santiago de los años ochenta.

Ignacio Agüero presentó en 1982 su primera película: el documental No

olvidar. La película es el retrato de una familia que ha perdido a uno de sus integrantes durante el período más sangriento de la dictadura pinochetista. Para Agüero, esta desaparición forzada requería la acción ética de la voluntad de la que habla su título: no olvidar. Este imperativo era el espíritu de muchos chilenos que estaban conmocionados por el silencio que amenazaba con cubrir lo que había pasado y seguiría pasando con muchos compatriotas. Pinochet seguiría en el gobierno hasta 1990, pero los cambios en la política internacional que sobrevinieron, y que de pronto condenaban a los gobiernos dictatoriales (que en muchos casos antes habían apoyado de forma directa), debilitaron los mecanismos de censura de la dictadura y los financiamientos para la producción de películas “sociales” no tardaron en llegar. Tampoco tardaron en llegarle propuestas a Agüero para que continuara realizando “películas de denuncia”, propuestas que él no aceptó, y en respuesta a ese fenómeno de demanda, realizó una película de treinta minutos llamada *Como me da la gana* (1985), haciendo referencia en su título a que la película estaba hecha a su propio antojo. En algunas entrevistas recientes Agüero habla de todo esto: “es una película que hice después de *No olvidar*, como para salir del tema de *No olvidar*. Es que... con *No olvidar* como era una película de crímenes de la dictadura era una película de lo que empezó a llamarse -porque antes ese tipo de películas no existían- empezó a llamarse “películas de derechos humanos”, que es un género que no existe. Entonces comencé a sentir temor de especializarme en los derechos humanos. Porque me empezaron a llamar y a pedir que hiciera otras cosas sobre más crímenes y cosas y yo salí arrancando de eso. Y entonces me quedé vacío, sin nada que hacer. Entonces, a propósito de ese problema, de no saber qué hacer, es que hago esta película, y eso me gustó mucho poder hacerlo experimentar la cosa de que se puede hacer una película desde no saber qué película hacer. Lo único fue que para poder hacerla inventé la manera de hacerla, que era preguntarle a los cineastas que estaban filmando en ese momento “qué eran muy pocos- qué estaban haciendo y por qué estaban haciéndolo y qué sentido tenía. En el fondo, para responderme yo mismo qué era lo que se podía hacer” (fragmento de la película *¿Cuál es esta historia y cuál es su final?*, el retrato de Agüero realizado por el cineasta chileno José Luis Torres Leiva en 2013). Como me da la gana es una serie de apariciones del propio Agüero en medio de los rodajes de algunas películas que se estaban haciendo en ese momento en Chile. Se acerca a los directores en pleno rodaje y les pregunta qué están filmando, por qué, y quién los financia. La impronta irónica de la película deconstruye las respuestas de los directores dejando en evidencia la responsabilidad de algunos y la ingenuidad o el oportunismo de otros. Los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo dirigieron en 1978 *Agarrando pueblo*, un “falso-documental” que denunciaba con humor ácido las producciones filmadas en Colombia (en su mayoría con capital europeo) sobre miseria y marginalidad. Los personajes de la película personifican a realizadores (uno de ellos encarnado por el mismo Mayolo) que salen a las calles de la ciudad de Cali, con actitud de fríos cazadores, a “agarrar pueblo” con sus cámaras, para después proyectar esas grabaciones y sensibilizar los

que se dedicaron a la realización con un afán más económico que atento a la aparente propuesta –ética e intelectual– que exhibían.

La acumulación de películas que reflexionan sobre hechos pasados es una resistencia necesaria contra el olvido. Pero su producción indiscriminada podría en un punto convertirse en una enumeración fetichista de detalles biográficos –de memoria, posmemoria o de cualquier representación del pasado– que terminaría configurando un volumen descomunal que no dejaría pensar ni a sus realizadores ni a sus espectadores –como señalaba Borges acerca de Funes frente a su acumulación-rememoración: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar”. Esa enumeración podría convertirse en un universo que funcionaría como un gran acto conmemorativo, de la conmemoración por la conmemoración, en un monumento solemne e inmóvil visitado de manera endogámica por quienes han confirmado su identidad ética en esta arqueología.

¿A mayor volumen de películas, más memoria?

Un ejercicio de la imaginación podría exhibir a todo ese mundo biográfico como un objeto tridimensional: si cada película hecha en estos últimos diez años fuese materializada en un cuadrado cuyos lados fuesen proporcionales a su duración (sesenta minutos igual a sesenta centímetros, veinticinco centímetros igual a veinticinco minutos), y todos esos cuadrados fueran apelmazados y apilados de tal modo que formaran un obelisco, estaríamos frente a un exagerado monumento, tan alto y tan enorme, que podría venirse abajo como una Torre de Babel.

corazones “biempensantes” de espectadores que pagarán por ese momento de perdón para su “insensibilidad cotidiana”. Esta masturbación ética fue llamada por Ospina y Mayolo “Porno-miseria”, y la idea fue publicada poco después de la película en un manifiesto que terminaba enunciando: “la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse”. (Cf. el manifiesto completo de Ospina-Mayolo disponible en <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>, última visita el 30/11/2015). Estas dos actitudes, el humor violento de *Agarrando pueblo* y la parodia aparentemente ingenua de *Como me da la gana*, proponen una lúcida autorreflexión ética sobre los modos y los por qué de crear películas sobre memoria o denuncia social.

V

+ Volumen = + Memoria. Desde el tiempo de la América prehistórica, ésta parece la fórmula común y corriente de cualquier monumento. De cualquier monumento basado en el impacto por sus espectaculares dimensiones. Pero no es el caso de los contra-monumentos. Los contra-monumentos, al ir precisamente en *contra* de la espectacularidad, parecerían la forma más coherente para representar-rememorar aquello que ha desaparecido terriblemente.

El libro *El objeto del siglo*, de Gérard Wajcman, comienza con un juego en el cual se pregunta con el lector cuál es el objeto que representa al siglo XX, qué cosa lo resume: si la bomba atómica, la cocaína, una minifalda, un rollo de película, etc. Analizando algunos de los contra-monumentos alemanes de Jochen Gerz, como el *Monumento contra el racismo*⁵, el cuadro de Malevitch *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (de 1915) y la película *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), como si también fueran contra-monumentos, Wajcman llega a la conclusión de que el objeto del siglo XX es la ausencia (la ausencia que quedó después de Auschwitz) que estos tres autores han representado de manera efectiva en sus obras. Gerz diseña monumentos sin volumen, casi invisibles. Malevitch pinta, literalmente, un

5 2146 piedras – *Monumento contra el racismo*. Sarrebruck, ciudad de Alemania próxima a la frontera francesa. Una avenida en el centro de la ciudad que lleva al castillo donde funciona hoy el Parlamento de Sarre -durante la guerra la Gestapo había instalado allí su Cuartel General-. Esta avenida de doscientos cincuenta metros de longitud está compuesta por 8000 adoquines. Jochen Gerz tomó aleatoriamente 2146 adoquines de esos 8000. La cifra corresponde al número de cementerios judíos que existían en el territorio alemán en 1939, esto siguiendo un trabajo de archivo e indagación conducido por el propio Gerz con la ayuda de un grupo de estudiantes de Bellas Artes de Sarrebruck. Sobre cada uno de esos adoquines se grabó el nombre de uno de aquellos cementerios, y luego cada adoquín fue reimplantado en la avenida y sellado, con el lado que llevaba la inscripción hacia abajo, en el suelo. De modo que, al final de este largo trabajo, la avenida había recuperado un aspecto absolutamente intacto. Como Gerz destruyó todos los planos de implantación, además de no verse nada, nadie sabe ahora a dónde están los adoquines grabados. La inauguración, en 1993, consistió en el descubrimiento de nuevos letreros con los nombres de las calles. La “Plaza del Castillo” tomó oficialmente el nombre de “Plaza del Monumento Invisible”. Es la única huella directamente “visible” de la existencia de este Monumento contra el racismo.

cuadrado negro sobre un fondo blanco, una imagen que produce en el que la contempla, la experiencia de la ausencia (se ve algo que no está). Lanzmann dialoga con personas que hablan de lo que ocurrió en un lugar que ya no existe, y decide no mostrar ninguna imagen de archivo que ilustre o que intente hacer visible-presente aquello de lo que hablan.

¿Cuál podría ser el objeto argentino del siglo XX?

(El default de 2001 o la reapertura de juicios a los genocidas, ya fueron en el siglo XXI).

¿Una birome? ¿La industria peronista de los años cuarenta? ¿La declaración de guerra al Imperio Británico? ¿Una pelota de fútbol? ¿Los desaparecidos? ¿Algún Ministro de Economía? ¿Isabel Sarli?

En sintonía con la propuesta de Wajcman, los *desaparecidos*, como ausencia, podrían ser el objeto argentino del siglo XX. De hecho, muchas de las interpretaciones fundamentales referidas al genocidio argentino fueron inspiradas por los grandes pensadores surgidos a partir del Holocausto judío, a partir de Auschwitz como símbolo⁶. Pero, a la hora de configurar la memoria de los *desaparecidos* parece haber existido desde el recomienzo de la democracia algo que entorpeció y sigue entorpeciendo esa configuración simétrica con la Shoah. Porque a pesar de que en algún momento pudo haberse cuestionado el rol norteamericano en Nuremberg y por esto haberse cuestionado la legitimidad de los juicios propiamente dichos⁷, cuan-

6 “En una de esas casualidades que potencian sucesos significativos y no pueden ser pasadas por alto, las transiciones democráticas del sur de América coincidieron con un nuevo impulso de la producción intelectual y la discusión ideológica europea. Ambos debates se intersectaron de modo inevitable, en especial porque el Holocausto se ofrece como modelo de otros crímenes y eso es aceptado por quienes están más preocupados por denunciar la enormidad del terrorismo de Estado que por definir sus rasgos nacionales específicos”. Sarlo, B., *Tiempo pasado*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005, pp. 60 -61.

7 “¿Quiénes eran los norteamericanos para juzgar a los culpables? Eran sólo los vencedores. Puesto que es evidente que si los alemanes hubieran ganado la guerra hubieran establecido ellos los tribunales, y Churchill y Eisenhower hubieran sido juzgados. Pero la fuerza no da legalidad. Lo que a los ojos de mucha gente ha manchado a los juicios de Nuremberg de irregularidad es que en el fondo estaban basados sobre la fuerza, sobre una victoria”. Entrevista a Jean Paul Sartre realizada por Claude Lanzmann (en ese momento redactor de la revista *Les Temps Modernes*) y por Madeleine Gobeil (profesora de la

do en Argentina se llevó adelante el Juicio a la Junta Militar en 1985 y cuando se reabrieron las causas en 2006 la inocencia de los asesinados en la Shoah ya era un sentido común ampliamente consensuado en el mundo occidental, mientras que la inocencia de los desaparecidos argentinos tuvo que ser interpretada de diferentes maneras frente a estos dos períodos judiciales (ver los dos prólogos del *Nunca Más*) y ni siquiera con estas modificaciones de punto de vista parece haberse producido un consenso que asegure la continuidad de los juicios en el caso de que hubiese un cambio de contexto político que propusiera una perspectiva diferente a la del gobierno kirchnerista. Quizá la inocencia “inapelable” de las víctimas asesinadas por los nazis no termina de corresponderse con la inocencia “cuestionable” de los militantes políticos asesinados por la dictadura argentina, y entonces los *desaparecidos* se rehúsan a convertirse en objeto del pasado, a convertirse en objetos, en cosas. Ni objeto del siglo XX, ni monumento, ni contra-monumento. Se rehúsan a convertirse en “inocentes” para seguir siendo una incómoda evidencia política del presente.

