

Jóvenes, memoria y video
La comunidad representada
(The represented community)

Diego Martín Díaz
Licenciado en Comunicación Social
(FPyCS - UNLP). Docente adjunto
cátedra II de Comunicación y Medios
(FPyCS - UNLP). Becario de investigación
formación superior (UNLP).
admdiaz@yahoo.com.ar

Resumen

Este trabajo se propone reflexionar en torno a las posibilidades del *video* como tecnología para la indagación de la memoria social, la narración de una historia común y la representación de la comunidad. Se trata de estudiar los modos en que la relación entre imagen y memoria se articula en un relato audiovisual generado a partir de un soporte específico como el *video*.

Se tomarán como piezas de análisis y discusión cuatro cortos documentales realizados por jóvenes de escuelas secundarias de diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires, que intentan dar cuenta de las memorias de la última dictadura militar (1976-1983).

Palabras clave

Memoria - jóvenes - video - comunidad - representación

Abstract

This paper proposes a reflection about uses of video technology to investigate the social memories; the shared stories, and the community representation. It means to study the relations between the image and memory in the video movies. The focus of reflection and discussion is in four short documentaries made for young people of high schools from different towns in Buenos Aires province, which tell memories about the last dictatorship in Argentina (1976-1983).

Key words

Memory - youth - video - community - representation

Introducción

“...las imágenes filmadas sin película, son las más emocionantes, pero éstas viven sólo en el archivo de mi memoria...”
Antonio Tabucchi, *El tiempo envejece de prisa*

Este trabajo se propone reflexionar en torno a las posibilidades del *video* como tecnología para la indagación de la memoria social, la narración de una historia común y la representación de la comunidad. Se trata de estudiar los modos en que la relación entre imagen y memoria se articula en un relato audiovisual generado a partir de un soporte específico como el *video*.

Se tomarán como piezas de análisis y discusión cuatro cortos documentales realizados por jóvenes de escuelas secundarias de diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires,¹ que intentan dar cuenta de las memorias de la última dictadura militar (1976-1983): *La memoria no desaparece* (Los Cardales, 2003); *El impacto de la Guerra de Malvinas en nuestro pueblo* (Santa Lucía, 2007); *Perdona nuestro pecado* (Mones Cazón, 2009); *Despertando conciencia* (Salliqueló, 2009).

La memoria no desaparece cuenta la historia del secuestro y desaparición de un vecino de la localidad Norberto Torres, y piensa luego al silencio, todavía hoy vigente en la comunidad, como un obstáculo para el conocimiento de la *verdad* del pasado.

El impacto de la Guerra de Malvinas en nuestro pueblo recupera las memorias de la vida cotidiana de diferentes vecinos, en general vinculados a instituciones educativas, durante los días de la Guerra.

Perdona nuestro pecado trabaja con las reacciones de la comunidad frente a testimonios de sobrevivientes de centros clandestinos de detención que denunciaron al cura párroco local por colaborar con delitos de lesa humanidad.

Despertando conciencia narra historias de secuestro y desaparición ocurridas en la localidad, e intenta poner en tensión las memorias de estos acontecimientos con la aparente sensación de tranquilidad que los vecinos manifiestan respecto de la época de la dictadura militar.

Estos relatos audiovisuales abren un espacio de comunicación en el que los sentidos sobre el pasado y el presente se vuelven a pensar y se intercambian generacionalmente. En cada video la comunidad es narrada. Lo que se pone en juego no son solamente las dinámicas de elaboración de la memoria social sino también los modos en que se piensa y se procesa la identidad de la propia comunidad.

Las nuevas generaciones frente al pasado

“En estos pueblos chicos creo que todos hablamos, y hablamos a escondidas. No tenemos la valentía de decir las cosas en la cara”. Así responde una vecina de Mones Cazón a un grupo de jóvenes preocupados por entender cómo el pueblo no reaccionó cuando el cura de la iglesia fue acusado de colaborar con la represión.

Todo transcurre en la oficina donde la mujer trabaja cada día; los jóvenes la abordaron en medio de sus quehaceres cotidianos y ella, desprevenida y como al pasar, tal vez ingenua respecto de la cámara que tiene delante, produce una sentencia que funciona como síntesis y punto de partida para la reflexión que aquí se propone.

Así de breve y compacta, esta escena arrancada de un relato audiovisual que es mucho más amplio, deja asomar toda su potencia. La preocupación que las nuevas generaciones manifiestan respecto del pasado reciente genera acciones específicas que provoca movimientos diversos hacia el interior de la comunidad.

Primero porque los jóvenes preguntan despojados de toda experiencia. Y las preguntas que formulan interpelan a la propia comunidad: no quieren saber qué pasó en general, por el contrario, tienen la mirada puesta sobre la ciudad, el pueblo, el barrio en el que viven. Y segundo porque su voluntad expresa, además de una necesidad de saber, una

¹ Los cuatro trabajos fueron realizados en el marco del programa “*Jóvenes y Memoria, recordamos para el futuro*”, que desde el año 2002 convoca anualmente la Comisión por la Memoria de la provincia de Buenos Aires.

intención de contar. En el acto de narrar el pasado el testimonio del vecino comienza a anclar en un mapa más amplio, poblado de otras voces, otras imágenes, otras pruebas, que se convierten en un relato sobre el pasado que ahora *se puede decir a la cara*.

Así la comunidad, para la que el pasado reciente es un conjunto de fragmentos dichos a media voz que se ha ido tejiendo sobre la base de rumores, mitos y silencios, es doblemente interpelada con la emergencia de este nuevo actor: por un lado la pregunta incómoda, inquietante, y hasta irreverente; por el otro, el relato que los jóvenes arman con las respuestas obtenidas y los documentos recogidos, examinados al trasluz de su mirada generacional.

El punto de partida puede ser, en apariencia, sencillo. Una pregunta simple: *¿qué pasó en la localidad durante la última dictadura militar?* Pero lejos de producir respuestas claras, contundentes, cerradas y tranquilizadoras, la pregunta despierta y pone en movimiento una compleja trama de miedos, olvidos y complicidades, que da cuenta de múltiples memorias. Porque la pregunta sintetiza un conjunto de preocupaciones que no sólo tienen que ver con *lo que pasó* sino también, y fundamentalmente, con cómo se ha ido elaborando ese pasado hasta los tiempos actuales.

¿Qué cuentan? ¿Cómo lo cuentan? ¿Para qué lo cuentan? ¿Qué sentidos se ponen de relieve en estos trabajos sobre el pasado de la comunidad que elaboran las nuevas generaciones? En principio, los jóvenes producen sus relatos bajo el formato de producciones audiovisuales en soporte video, cuyo rasgo principal es el de articular una narración coherente, armónica y provocativa. La elección del video no es ajena a los qué y los cómo del contenido, al contrario, los atraviesa, los determina, por eso, examinaremos brevemente algunas cuestiones vinculadas a la especificidad del soporte que se usa para narrar.

El video y la producción del punto de vista

Trataremos primero de ubicar brevemente la especificidad del *video* como tecnología de producción de imágenes, para comprender su potencial como espacio de visibilidad y elaboración de sentidos. Los vertiginosos y constantes avances tecnológicos de las últimas décadas han redundado en múltiples posibilidades para la producción de obras audiovisuales. Sin duda, el *video* ocupa en este sentido un lugar privilegiado en la medida que hace posible, alcanzable y realizable un proyecto audiovisual.

Pero esta característica, que en principio está vinculada con la accesibilidad tecnológica, modifica un conjunto de condiciones de producción de los relatos que emergen a partir de su uso, que redundan no sólo sobre el formato, sino sobre los temas, las estéticas y los modos de producir sentido. Esta modificación exige incorporar en nuestro análisis una reflexión sobre la dimensión tecnológica que impone el video como soporte específico y distintivo del lenguaje audiovisual que, aunque comparte zonas comunes, se diferencia tanto de la televisión como del cine. Tal como explica Omar Rincón (2006:204),

la expresión en el video rompe con las imposiciones y los parámetros de la industria televisiva y el cine. El video promueve que haya una construcción personal a través de todas las posibilidades de producción y creación que ofrece como tecnología y estética, Hijo rebelde del cine que se resiste a ser televisión, eso es el video.

El video se ha constituido en una herramienta de comunicación hegemónica que produce múltiples sinergias de sentido en función del tipo de vínculos que establece con otros soportes y plataformas. El formato y la lógica video viajan sin fronteras de la pantalla de televisión a los diversos canales de Internet, o saltan sin rumbo de celular en celular. En todo momento hay un video disponible para ser visto. Pero más interesante aún resulta el hecho de que tecnológicamente nuestra cultura se encuentra provista, quizá como nunca antes, de una posibilidad novedosa como es la de hacer los propios videos.

El video abre la comunicación. Rompe el cerco de los que producen sentido, y reparte un conjunto de posibilidades, todavía desiguales, todavía dispersas, frente a la necesidad y voluntad de decir. Por lo tanto, si algo cambia sustancialmente con el video son las condiciones de producción de los relatos. Porque todo puede ser registrado, interpelado, filmado. La realidad es susceptible de ser narrada en sus múltiples expresiones. Pero no toda operación tecnológica de registro de la realidad da lugar a un relato. Porque el relato no emerge sino que se produce, y en esta dinámica la posibilidad tecnológica es apenas eso, una posibilidad que debe estar acompañada de otros elementos.

Aquí aparece la principal característica de los videos que analizaremos: construyen un

relato en el que aparece representada la comunidad en la que sus autores (los jóvenes) están implicados, estableciendo conexiones entre pasado y presente, entre lo público y lo privado, entre la memoria y la identidad, que instalan sentidos concretos desde una perspectiva específica: la de las nuevas generaciones.

Etimológicamente la palabra video viene del latín y significa “yo veo”. Aquí aparece, por un lado, la construcción del punto de vista, la visibilidad del autor (individual o colectivo) y su relación con el nivel de registro y la producción narrativa. La otra cuestión derivada del origen de la palabra, es el tiempo presente con que se enuncia el verbo. La importancia de esta observación radica en la contundencia con que el video construye el verosímil al plantarse en un presente eterno.

Esta aproximación define dos aspectos centrales respecto de los casos que nos ocupan. Todos los videos inauguran un espacio propio, anclado en el tiempo presente (todo lo que se evoca en términos del pasado se hace con *materiales* del presente, es la clave del presente la que da sentido al pasado) que construyen un punto de vista específico sobre la base de poner en evidencia al enunciador, al autor, al que mira y decide narrar.

El punto de vista desde el tiempo presente es la clave dominante singular de estos relatos que puede rastrearse tanto en los aspectos narrativos y estéticos, como en los temáticos y los dramáticos. Porque el tiempo presente es el que habitan y da identidad a las nuevas generaciones y esa es la marca primera en el ejercicio de ver. El estudio del punto de vista y las formas en que este influye sobre la construcción del relato en general, constituyen, por lo tanto, un momento clave del análisis.

En el lenguaje audiovisual el punto de vista es el resultado de una compleja trama de operaciones que no se agotan solamente en la acción de ubicar la cámara para filmar/mirar, sino que atañe también a las políticas de montaje, las decisiones estéticas, y las variables narrativas. Tal como explican Casetti y di Chio (2007:210),

el punto de vista se caracteriza también por el hecho de referirse a tres situaciones distintas. Cuando se dice “desde mi punto de vista”, se puede querer decir o bien “por lo que veo desde el lugar en el que me encuentro”, o “por lo que sé según mis informaciones” o bien “por lo que me concierne en relación a mis ideas o a mi conveniencia”. De ahí que en la expresión “punto de vista” puedan reconocerse al menos tres significados: el literal (a través de los ojos de alguien), el figurado (en la mente de alguien), y el metafórico (según la ideología o el provecho de alguien).

La mirada de los jóvenes desde el presente hacia el pasado tiñe los relatos. Y la cuestión del punto de vista que el video permite construir es central en este sentido, en la medida que permite observar cómo los jóvenes, muñidos de estas tecnologías de lo visual, producen una interpretación propia del pasado dando origen a relatos despojados, auténticos y provocadores que permiten representar (y por lo tanto comprender) el pasado y el presente en una clave diferente.

¿El video en manos de los jóvenes habilita y/o potencia esta posibilidad de nuevos relatos sobre el pasado? En los cuatro casos que se estudian a continuación esta duda comienza a constatararse en la medida que aparece con claridad un relato estructurado sobre el pasado reciente, ubicando a estas producciones audiovisuales en un lugar diferente en la medida que instalan sentidos explícitos que ponen en evidencia actores, memorias, y prácticas que hablan en tiempo presente de la propia comunidad.

Del pueblo en la historia a la historia del pueblo

La estructura narrativa que en términos generales sostienen las producciones audiovisuales estudiadas propone un recorrido que plantea como problema inicial el modo en el que el pueblo ha percibido su inscripción en la historia nacional, y que termina revelando que sólo la atención sobre el devenir de la propia historia local es lo que puede dar cuenta de esa articulación. En palabras de los propios realizadores se pasa de un estado en el que, aparentemente, *acá no pasó nada*, a una cantidad compleja y diversa de historias, que dan cuenta de los múltiples modos con que la comunidad fue atravesada por la experiencia de la dictadura y como se han asumido sus consecuencias hasta el presente.

La primera secuencia de cada uno de estos cortos despliega una serie de estrategias para iniciar el diálogo entre la historia nacional y la de la propia comunidad. En *Despertando conciencia* (Salliqueló; 2009), una secuencia fotográfica con imágenes emblemáticas de la dictadura militar (desde el helicóptero que muestra la salida de Isabel Perón de la Casa Rosada, primeros planos de Jorge Rafael Videla, o escenas de operativos militares en el espacio público) es acompañada por la voz *off* de una joven: “Un 24 de

marzo del año 1976 las Fuerzas Armadas tomaron el poder implementando un plan de represión y violación a los derechos humanos...”. Seguido a esta introducción se ve el cartel verde de indicación vial que anuncia la llegada a Salliqueló, y una sucesión de imágenes fotográficas del pueblo (estación de tren, iglesia, fachadas del teatro municipal, el Banco Nación, calles céntricas), acompañadas por la misma voz en *off* que explica: “Qué lejos estábamos en la distancia y en el conocimiento de la cruda realidad. No es que existiera plena ignorancia, sí flotaba en el aire una duda persistente. Quizá fuera autoprotección, algún tipo de despreocupación, de no querer creer. Y también estaban los muchos que pensaban que si es que era cierto, en algo andarían”.

Una operación similar se puede ver en el trabajo *El impacto de la Guerra de Malvinas* (Santa Lucía; 2007). Una secuencia fotográfica inicial sobre momentos de la última dictadura es acompañada por la voz en *off* de la lectura del Comunicado N° 1 y termina con imágenes de archivo audiovisual del discurso que el ex-presidente de facto Leopoldo F. Galtieri dió en Plaza de Mayo, a propósito de la recuperación de las Islas Malvinas. A continuación, un montaje vertiginoso, ágil, con cámara en mano, recorre las calles del pueblo. No son fotografías, son imágenes en movimiento, aceleradas además por una operación de montaje. Luego de unos segundos ese ritmo se detiene, las imágenes recuperan su tempo normal, la música se vuelve más lenta, y se escucha la voz *off* de un joven: “La lejanía determinó que un hecho histórico como la Guerra de Malvinas, fuera vivida con euforia e ingenuidad. Pero con un dejo de tristeza y melancolía. Propio de una sociedad donde la identidad colectiva está aislada al resto de un país”.

En un mismo sentido aunque construido narrativamente distinto, *La memoria no desaparece* (Los Cardales; 2003), se inicia sobre esta misma idea. Es una secuencia muy corta pero contundente: con música de Limp Bizkit sobre un fondo negro se lee en letras blancas: “[...] porque el silencio nos pone al borde del abismo...”. Luego se suceden imágenes aéreas del pueblo, con la inscripción LOS CARDALES - BUENOS AIRES. Primer plano de Jorge Rafael Videla y en *off* la lectura del Comunicado N° 1. Plano en exteriores de un vecino: “Cardales era un pueblo normal, tranquilo...”. Imágenes de archivo con operativos represivos de fuerzas militares. Otro vecino, en el interior de un bar: “Yo viví siempre igual”. Un vecino más, en el interior de su comercio: “No tuve problemas, no tuve problemas para nada”. La foto en blanco y negro del rostro de Norberto Torres inunda la pantalla. Debajo se lee: “NORBERTO, UN DESAPARECIDO EN LOS CARDALES”. Y en la siguiente placa, el título del corto: *La memoria no desaparece*.

Por último, *Perdona nuestro pecado* (Mones Cazón; 2009) también se presenta en esta tensión, aunque con otros documentos más específicamente vinculados al caso que luego se abordará. El corto inicia con una placa de texto en la que se reproduce un fragmento de la *Confesión de las culpas, arrepentimiento y pedido de perdón* de la Iglesia Católica Argentina, publicado el 8 de setiembre de 2000 en Córdoba. Inmediatamente después se ve una fotografía en blanco y negro que presenta la capilla del pueblo. Lo que sigue es una secuencia de fotografías y placas de texto donde se cuenta el caso del Padre Gentile Carmelo Guadagnoli, que en tiempos de democracia llegó al pueblo para ocupar su lugar al frente de la capilla, y más tarde fue acusado de colaborar con la represión y haber estado presente en interrogatorios en centros clandestinos de Santa Fé. Finalmente una placa de texto dice: “Y el pueblo conoció su historia”. Se presenta luego otra placa de texto en la que se lee un fragmento del testimonio de Patricia Isaza, ex detenida, quien dice haberlo visto. Finalmente, la introducción concluye con una fotografía del predio de ingreso a Mones Cazón.

¿Qué dicen estas presentaciones? ¿Qué sentidos es posible advertir en estas construcciones narrativas? Hablamos antes de un punto de partida común: la inscripción de la propia comunidad, del pueblo, en la historia nacional. En esa apuesta, los relatos ponen en evidencia una serie de características clave para la comprensión de todo lo que viene después.

Primero aparece la reconstrucción del contexto nacional mediante el uso de recursos múltiples y documentos diversos, para finalmente oponerlos al modo en que esa realidad fue percibida en el pueblo. Se construye la idea del alejamiento y/o asilamiento entre la comunidad y la realidad. Es interesante no perder de vista esta construcción inicial porque en varios sentidos todo el argumento posterior del relato estará luego estructurado en función de dar respuesta a esta aparente escisión, constituyendo este elemento uno de los principales reclamos de las nuevas generaciones a la comunidad que o bien ha ocultado o bien a permanecido apática frente a la historia.

En este sentido, la segunda cuestión importante a tomar en cuenta es que la

dominante en la construcción del punto de vista también va a estar teñida por este punto de partida. Y aquí varios elementos para analizar. Por un lado, la opinión central del argumento está vinculada con una idea que los jóvenes quieren poner en evidencia: la dictadura también nos pasó a nosotros, también dejó sus huellas en nuestra comunidad. Esta afirmación plantea el principal interrogante en la dimensión dramática del relato al instalar una pregunta que se irá respondiendo progresivamente: ¿cómo nos atravesó la dictadura? Cada video ensaya múltiples respuestas a esta pregunta.

Y finalmente, este punto de partida aporta en la dimensión narrativa y estética del punto de vista. Por un lado, construye a los jóvenes como sujeto enunciator a partir de múltiples estrategias retóricas. La voz en *off* pertenece siempre a jóvenes, el modo en el que se musicaliza se corresponde con una cultura juvenil, el uso del dispositivo audiovisual, la velocidad, el ritmo, trabajan en el mismo sentido.

De este modo, los relatos se inauguran con dos proposiciones fuertes. Primero anunciando que se romperá la distancia entre la historia macro y la micro; segundo, explicitando que serán los jóvenes los autores del relato. Ahora son las nuevas generaciones las que están paradas frente a la historia de su comunidad, y lo que quieren es explicar y entender la propia historia en relación con la *gran* historia.

Los vecinos: cuerpo, espacio y palabra

En una primera observación de los cuatro videos analizados se advierte la presencia de personajes diversos cuyo testimonio se completa en la conjunción de la palabra con los aspectos físicos. Estos relatos están habitados por cuerpos que son testimonio no sólo del pasado sino fundamentalmente del paso del tiempo.

En los cuatro trabajos aparece una regularidad en el encuadre utilizado para narrar el cuerpo (plano medio) que lo integra al espacio que lo rodea, complejizando visualmente el universo de sentidos en torno a quién está diciendo, y por lo tanto, respecto de qué está diciendo. No son sólo rostros o planos detalle de algunas partes del cuerpo, sino la persona en su ambiente. De este modo se recupera una imagen integral que también da cuenta de los escenarios que configuran el relato y en los que se inscriben las memorias.

Esta forma de representar al cuerpo en el espacio es importante en la medida que constituye un nudo fundamental en el armado de la estructura narrativa. Los sentidos que se construyen en el relato encuentran su principal punto de apoyo en estas unidades narrativas testimoniales donde espacio, cuerpo y palabra se articulan sonora y visualmente.

Algunos de los casos analizados son especialmente llamativos al respecto. En *Perdona Nuestro Pecado*, cada personaje está unido a un espacio: el living de la casa, la oficina de trabajo, el taller mecánico, el estudio de una radio local, o el propio automóvil estacionado en la calle. Lo interesante es que en ningún momento el video presenta a sus protagonistas mediante textos que den cuenta de su nombre o su ocupación. No es posible saber quiénes son los que allí hablan. Sin embargo, es esa espacialidad la que recupera visualmente un sentido fundamental para entender la diversidad de lugares desde donde están narrando la experiencia. Aquí este modo de inscribir al cuerpo en el espacio tiene una función narrativa, porque la diversidad de espacios (desigualmente iluminados, ambientados, sonorizados, etc.) es fundamental en la suma total del relato.

En *La memoria no desaparece* la misma operación de integrar el cuerpo en el espacio tiene un efecto dramático: como los cuerpos casi no emiten palabra, hablan fundamentalmente a partir de los modos en que se mueven en el espacio. Una escena emblemática al respecto: cámara en mano los jóvenes realizadores ingresan a un comercio del pueblo y lanzan la pregunta sobre cómo se vivió allí la dictadura militar. Detrás del mostrador una mujer los mira sorprendidos, y sin emitir sonido, se pierde entre de las estanterías.

En *El impacto de la Guerra de Malvinas*, las entrevistas están íntegramente realizadas en el ámbito escolar. La especialidad refuerza lo dicho y allí se define la procedencia de los testigos: son profesores. Aquí la evocación se convierte en la dominante principal porque se trata de recordar algo muy específico que sucedió en la escuela, esa misma dónde ahora se realizan las entrevistas.

En *Despertando Conciencia* los que hablan son los testigos y familiares. Cambia el estatuto de los que hablan, pero el espacio sigue jugando un papel fundamental. Incluso hay indicios que en algunos casos ha sido producido a propósito. Un ejemplo: Beatriz está sentada en el living de su casa, y allí cuenta la historia de su cuñado desaparecido. En el fondo, sobre un rincón, se ve una pancarta con la foto carnet blanco y negro de su cuñado y

la fecha de la desaparición. Rastros de una lucha que también se ha dado en las calles, y que pone al texto del testimonio en el plano de la acción.

Estos elementos que en la imagen se presentan con mucha precisión logran construir una sensación de cotidianeidad e intimidad que en los relatos se exponen como espacios cruciales para la recuperación de las memorias de la comunidad.

Pero también sirven para narrar. Así representados, los cuerpos se vuelven fundamentales para el armado del relato, porque son cuerpos que en el devenir de la trama adquieren el estatus de personajes y se convierten en “agentes a través de los que la estructura narrativa adquiere coherencia y plenitud” (Nichols, 1997: 305).

Dos preguntas cabrían para esta aparente abundancia de cuerpos/personajes. Primero, sobre las razones de la necesidad de presencia de cuerpos para narrar historias (de ausencia de cuerpos muchas de ellas). Pero también preguntarse cómo prescindir de estos cuerpos. ¿Es posible narrar la historia y/o la memoria sin cuerpos? Escribe Bill Nichols (1991: 328) que “la historia y lo que hacemos de ella es el exceso en el que incurrimos a través de la representación de los cuerpos”.

Como explicamos, en estos videos no se trata sólo de rostros y cuerpos, sino de un modo particular de situarlos en un espacio específico, operación que los convierte en personajes. De este modo, el testimonio emerge como algo constituido por aquello que se produce en la articulación de la palabra con la imagen. En esta conjunción, que es también un modo de acción visual, se construye la principal operación narrativa de los documentales observados.

La estructura del relato se despliega de tal modo que da lugar a lo que podríamos denominar *la perspectiva del vecino*, en la medida que el sentido no está en aquello que los protagonistas dicen sino en la sinergia que se produce entre quién lo dice, el lugar en el que está situado y lo que expresa oralmente. La presencia de estos personajes es fundamental para la construcción de *la perspectiva del vecino*, pero no por la materialidad visual que sus cuerpos incorporan al relato, sino por la funcionalidad espacial con que son recuperados, registrados y narrados. Lo que habla es el cuerpo en el espacio.

Los cuerpos representados como personajes configuran la imagen del vecino como actor principal de la historia y el relato. Son los vecinos, con sus experiencias y sus memorias, los que hablan y es con ellos que se trama. Se trata de convertir al vecino en actor, sujeto de la historia, portador de experiencias habilitadas y voces habilitantes para narrarlas. Pero que son habilitadas en la medida que son inscriptas en un relato; las experiencias de la gente común y su voz en el centro de una historia activada por los jóvenes.

La habilitación de los testimonios no es algo que solamente ocurra porque los jóvenes conforman una comunidad nueva de escuchas, atenta e interesada. Ese es el punto de partida, pero lo que finalmente termina de habilitar al vecino como testimonio, inscribiéndolo en la historia, es su integración en un relato más amplio. Y ese relato es el que se construye en las producciones audiovisuales que elaboran los jóvenes.

Lo público y lo privado en la tensión entre imagen y palabra

Visualmente, los videos construyen el relato sobre la articulación entre lo público y lo privado. Con la velocidad y la flexibilidad que el montaje del video dispone, se pasa del interior de una casa de familia a las plazas y calles del pueblo, y viceversa. Y un mismo relato los unifica, los convierte en espacios de una misma comunidad.

Revisamos en el apartado anterior cómo los espacios interiores, que generalmente están ubicados en el centro de la composición del cuadro, aparecen como postales de la vida privada de las personas. De este modo, los protagonistas se muestran no sólo con lo que dicen, sino con la contundencia de su espacio privado, la intimidad de sus casas, sus objetos, sus colores, su fugaz cotidianeidad desmontada por la cámara que la capta para siempre.

Por el contrario, lo público abre. Propone un juego de reconocimiento de alto valor en el tejido del relato total. Son esas calles, esas plazas, esos lugares comunes del pueblo, allí donde cotidianamente todos se cruzan, se encuentran y se intercambian, los que están siendo representados, pero no sólo como conectores narrativos sino como espacios-escenarios donde la historia también ha sucedido y se representa.

En *Despertando conciencia*, el tránsito visual de lo público a lo privado es progresivo y muestra una consecución con el descubrimiento de la historia que se está contando. El relato en *off* del comienzo, que en la voz de los jóvenes advierte lo “lejos que estábamos”,

poco a poco se va desarmando. La historia de la lejanía y la ignorancia es reemplazada por otra de secuestros y desapariciones ocurridas en la misma localidad. A medida que avanza el relato las imágenes del espacio público le dan paso a las de la esfera privada.

Pero esta transición es todavía más interesante si observamos que las imágenes del comienzo, esas que muestran las calles y las instituciones del pueblo, están completamente vacías, no hay personas. En cambio, los interiores están habitados por personas que tienen historias para contar. Narrativamente, es la fuerza de la terrible experiencia íntima la que irrumpe en el vacío de lo público.

Después de este descubrimiento, la voz en *off* de los jóvenes vuelve sobre el final, para expresar sus deseos, y dice: “Esperamos que esto sirva para conocer la verdad. Que se logre romper con los silencios y olvidos vigentes hasta hoy, los cuales impiden reconstruir la historia local tal como fue”. Recuperando así una nueva dimensión para la historia, la dimensión de lo local. Ahí donde todavía hace falta trabajar para recuperar la verdad.

En *El impacto de la guerra de Malvinas* la historia pública se recupera desde el espacio privado. Luego del recorrido inicial por las calles del pueblo, se suceden fragmentos de entrevistas realizadas en el interior de las instituciones educativas, ilustradas con algunas imágenes de archivo sobre la Guerra y el tratamiento que en su momento le dio la prensa. Pero sobre el final, las imágenes vuelven al espacio público y se sitúan en un lugar específico: el monumento a las Islas Malvinas en la plaza principal del pueblo.

Allí se sucede, a modo de cierre, una interesante secuencia en la que luego de planos detalle que describen el monumento, se ve a los jóvenes pasar caminando delante y detenerse a observarlo. Pero de pronto, por acción del montaje, los jóvenes desaparecen súbitamente de la imagen, dejando completamente vacío el espacio en torno al monumento.

Es interesante la metáfora que las imágenes recrean. Son las historias contadas en el espacio privado, los testimonios particulares, los que hacen volver a los jóvenes al monumento, y no pasar sobre él sin prestar atención, sino detenerse y observarlo. La secuencia funciona como metáfora de dos acercamientos: el de la gran historia a la historia local por un lado, y la de los jóvenes al pasado, por el otro. Es la actitud de los jóvenes frente al monumento anclado en el espacio público la que construye esta síntesis de sentido.

El monumento, que hasta este momento no se ha mostrado, no sólo se cuenta como ilustración, para graficar, sino como espacio sobre el que los jóvenes accionan. Allí se produce una síntesis visual de sentido. Ya no pasará desapercibido en la vida cotidiana de este pueblo, ese monumento que antes era tan lejano como fue la Guerra.

En relación con este cierre también se trabaja narrativamente la dimensión de lo público en *La memoria no desaparece*. Lo público es el escenario en el que se despliega la disputa por el pasado y el presente. Siguiendo la secuencia propuesta por el relato, lo público es primero el lugar de la interpelación. Los jóvenes irrumpen en los bares, en los comercios, y preguntan sin pedir permiso: *¿qué pasó durante la dictadura?* Las reacciones muestran a unos vecinos desprevenidos, atravesados por la sorpresa y/o el miedo en algunos casos, y la respuesta principal es el silencio.

La pregunta sobre el pasado es una irrupción en el espacio público, que ubica a los jóvenes como los promotores de la ruptura del silencio. Pero como la comunidad se repliega y niega las respuestas, los jóvenes insisten. El video narra otra forma de ocupar lo público: intervenir. Una jornada sobre la memoria, organizada por los jóvenes, se monta en una de las plazas del pueblo. Allí se pone en evidencia su interés, pero también el silencio y la apatía de la comunidad.

Sobre el final del video, se ve una placa de mientras se escucha en *off* sonidos de ambiente de la vida cotidiana en el pueblo: “Cuando el objetivo es encontrar la verdad, el engaño y la mentira no conducen a nada bueno, pero mucho peor es el silencio, porque el silencio nos pone al borde del abismo”.

En *Perdona nuestros pecados* hay sólo dos imágenes del pueblo: la capilla local y la entrada al pueblo. El resto son imágenes del interior de las casas, comercios, empresas, dependencias oficiales donde se han realizado las entrevistas. Sin embargo, hay una idea de lo público que se logra recrear. En la diversidad de cada uno de estos personajes se va armando un relato coral en el que la comunidad aparece en el horizonte de la reflexión en la medida que se filtra en los dichos de todos.

En diferentes momentos los testimonios se expresan haciendo referencia a un nosotros tácito, pretendidamente homogéneo, aunque realmente diverso: “No se si la comunidad se interesó”; “A toda la comunidad le debería parece algo vergonzante”; “En estos pueblos chicos creo que todos hablamos, y hablamos a escondidas”; “Hay figuras en las comunidades como la nuestra, que son el sacerdote, el médico, el maestro. Y es difícil

que la comunidad actúe en contra”.

En todos los relatos la tensión entre lo público y lo privado es una provocación dramática que expresa una necesidad generacional: sacar para afuera lo que está guardado, recordar sobre el olvido, contar sobre el silencio. Y el modo en el que esta acción aparece es en la forma de una demanda que se articula entre lo público y lo privado. Volveremos más adelante sobre este punto.

Narración e identidad: ¿Una memoria colectiva?

¿Son estos videos portadores de una *memoria colectiva*? ¿Qué tipos de memorias y sentidos sobre el pasado construyen en sus relatos? ¿Es posible advertir nuevos modos de significar la experiencia de la dictadura militar en la perspectiva que producen las nuevas generaciones? Una primera cuestión para comenzar a desandar los problemas que plantean estas preguntas tiene que ver con reconocer que cada uno de estos videos instituye un relato. Es fundamental comprender que en la conjunción de imágenes de archivo y otras de generación propia, fotografías, entrevistas, sonidos, canciones, se construye y desarrolla una narración que propone una perspectiva y establece un argumento.

Prestar especial importancia al ejercicio de narrar (en este caso con imágenes y sonidos) es fundamental para comprender como se articulan la experiencia, la memoria y la acción en los procesos y transacciones que dan lugar a la construcción de significados. Como sostiene Jerome Bruner (1991:63), “la narración trata del tejido de la acción y la intencionalidad humanas. Media entre el mundo canónico de la cultura y el mundo más idiosincrático de las creencias, los deseos y las esperanzas. Hace que lo excepcional sea comprensible”.

Lo más interesante de esta noción, que podemos observar en los trabajos estudiados, es que ubica a la narración no sólo como ejercicio fundamental para la comprensión de la experiencia, sino que también la identifica con la posibilidad de acción. En lo que narran y en el cómo lo hacen, es decir en el conjunto de sentidos que despliegan estos cortos audiovisuales, se expresa una forma particular de intervención sobre la memoria y la identidad de la comunidad, cuyo motor principal es la acción de los jóvenes. Es que en esta noción de narración, asociada con la experiencia y la acción, pero también con la memoria, emerge el vínculo, tenso y complejo, entre pasado y presente, sobre el cual adquieren mayor visibilidad los modos con que se edifican las subjetividades de las nuevas generaciones.

Al menos tres aspectos se pueden mencionar como clave en el armado final de estos relatos que dan cuenta de esta relación entre experiencia, memoria y narración. Son aquellos que se advierten en la estructura narrativa y sobre los cuales se construyen los modos de significar el pasado.

Pensar la comunidad. Los videos muestran que no hay memoria sin comunidad. La comunidad, imaginada, abstracta, inadvertida en muchos casos, toma cuerpo en la medida que expresa sus memorias. Y eso se traduce en imágenes que son escenarios, testigos que son personajes y dramas que son historia. Para contar las memorias, los videos necesitan recrear un relato que ubica en primer plano la comunidad: las calles, los vecinos, la vida cotidiana, los signos, los símbolos.

Y en esta relación necesaria, los jóvenes se narran también a sí mismos. Porque son parte de esa comunidad, y actores fundamentales de este proceso. Los jóvenes abren el camino de la acción en el relato en la medida que construyen nuevos sentidos con materiales conocidos. Es la operación por medio de la cual se elabora el relato la que los ubica en el lugar clave: el de la mirada, el punto de vista.

La emergencia de las nuevas generaciones es clave porque es su pregunta la que dispara la confrontación de la comunidad consigo misma. Los jóvenes obligan a cada vecino entrevistado y/o filmado a pensarse en relación con la comunidad, que en el discurso aparece enunciado como “el pueblo”, “la gente”, “la sociedad”. Con su respuesta, cada quién permite pensar en el todo. Ahí se construye un repertorio de sentidos sobre la comunidad que adquiere potencia en los videos trabajados: es la articulación de imágenes del mundo privado de los vecinos con las de las calles, las instituciones y demás espacios públicos de la ciudad, y los testimonios que se disponen de un modo particular frente a los jóvenes.

Reclamar la voz. Algo que refuerza el punto anterior y aparece como un rasgo

común en todos los videos es la construcción de una demanda por parte de las nuevas generaciones hacia la comunidad. Esa demanda, en la medida que expresa un punto de vista sobre la comunidad, es al mismo tiempo un modo de seguir narrándola. En general esta demanda está asociada con la necesidad de *conocer la verdad*, aunque en algunos casos se enuncie de otros modos. En definitiva se trata de decir que hay una cuenta pendiente entre el pasado y las nuevas generaciones, y la comunidad tiene responsabilidad en esto.

¿De haberlo sabido hubieras hecho qué? dice la canción que se usa como *leitmotiv* en el video *El impacto de la Guerra de Malvinas*. “Nos duele la pasividad de la mayoría”, se lee en la placa que cierra *Perdona nuestro pecado*. En el final de *Despertando conciencia*, aparecen los jóvenes autores en una habitación oscura, tapándose los oídos, los ojos, las bocas, mientras la voz en *off* cierra el relato: “Que se logre romper con los silencios y olvidos vigentes hasta hoy, los cuales impiden reconstruir la historia local tal como fue”. Y en *La memoria no desaparece*, también la voz en *off* de un joven construye una argumentación en la misma línea: “Tratamos de contar lo que ocurrió en Los Cardales durante la dictadura, lo que pasó alrededor de la desaparición de Norberto, algo se presentó, algo no previsto: el silencio”.

Con esta interpelación los jóvenes enuncian una explicación sobre el pasado, que es además una opinión sobre el presente, y que pone a la comunidad en una tensión entre el saber y el desconocimiento, la acción y la inacción. Pero incluso el silencio, una actitud bastante habitual en muchos vecinos, es narrado como obstáculo para el conocimiento de la verdad, y en definitiva, también como inacción. La *pasividad* a la que refiere el trabajo de Mones Cazón sobre el final no sólo habla de lo que no se hizo sino fundamentalmente de lo que no se dijo.

En la relación entre verdad, silencio y acción se establece en estos relatos una explicación sobre el modo en el que la comunidad ha transmitido sus memorias. Por esto, las nuevas generaciones exigen el derecho a la palabra, a decir, a contar, fundamentalmente como un modo de actuar. Y en esta exigencia ellos se reconocen también con el derecho a portar su propia voz y entrar en la confrontación por el pasado y el presente.

Transmitir la(s) memoria(s). El protagonismo que las nuevas generaciones adquieren es fundamental para comprender de qué modos su intervención modifica y altera las dinámicas de transmisión de las memorias. Como explica Elizabeth Jelin (2000: 10),

es la agencia humana la que activa el pasado, corporizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan corporizar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales vistos como vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas, libros de historia, etc.

El ejercicio de narrar, de llevar adelante el proceso de investigación y definición del relato final, ubica a los jóvenes en el lugar de productores. El uso del lenguaje audiovisual potencia además estos lugares, porque las decisiones de sentidos están atravesadas por tensión entre la potencia y la fragilidad de las imágenes.

El relato final puede verse como un espejo en el que la comunidad es reflejada, y en el que podría mirarse. Pero también un espacio en el que las memorias se comienzan a decir. Aunque estas dos cuestiones vayan unidas, la segunda ocupa la parte principal de los videos. Las memorias de historias particulares emerge con fuerza, y es activada y narrada a partir de la relación que los jóvenes establecen con la comunidad.

Nunca son historias no sabidas, pero si no contadas en el sentido de *estar* en un relato. Lo que hay al principio siempre son rumores, dichos a media voz, una noticia suelta en un periódico, una fotografía, un documento, un contacto. Y poco a poco, los acontecimientos van tomando la forma de un relato. Esta tarea es la principal acción por medio de la cual las jóvenes generaciones se involucran con el pasado, porque narrar no es simplemente contar lo que ha pasado (y lo que ha pasado es ya bastante complejo) sino darle un sentido a los acontecimientos del pasado, representar la historia. Bill Nichols (1991: 155) explica que, “En el documental entramos en el mundo a través de la entidad de la presentación o exposición, ese proceso por el que un documental aborda algún aspecto del mundo, permitiéndonos reconstruir la argumentación que propone”.

Por eso también podríamos considerar a estos videos no sólo discurso sobre la memoria sino también espacios o lugares de memoria, en la medida que desarrollan un argumento que reconoce la pluralidad de experiencias, recuerdos y olvidos, palabras y silencios, que se articulan para la conmemoración.

Pero además de la recreación de historias particulares que hablan de una memoria que se escribe en plural, todo lo visto hasta aquí nos permite pensar en otra dimensión que los videos comunican respecto de la memoria, y es la memoria en singular. El deber de memoria. Por sobre las memorias particulares que es preciso recuperar del silencio, se erige la memoria como deber (y derecho).

Contando las historias que su comunidad no se animó a contar, las nuevas generaciones construyen una demanda que debe interpretarse más en relación con el presente que con el pasado, en esa demanda el deber de memoria se articula con el derecho de memoria. Esta dimensión, presente en los reclamos de los jóvenes frente al silencio, en la apatía de los vecinos, e incluso en el argumento que en muchos casos se establece al principio de cada video respecto de la lejanía y/o el desconocimiento, traduce un posicionamiento político.

Finalmente, para los jóvenes, la memoria es política. Pero no a priori, sino como consecuencia. Es en la secuencia del relato audiovisual, el modo en el que se establecen los argumentos, y la construcción de un punto de vista particular que pone en evidencia una demanda, que termina produciendo un sentido general sobre la memoria asociado con la política.

La creación como herencia

Estos cuatro trabajos comparten un modo particular de creación en muchos sentidos: creación de una obra audiovisual, de un espacio para las memorias, de un punto de vista, de un espejo para la comunidad, de un sujeto político. Para los jóvenes, el ejercicio de narrar el pasado es su experiencia fundamental, pero no sólo por la posibilidad de aproximarse a los acontecimientos de una época que no vivieron, sino también por su opción de protagonizar un proceso creativo. Esa conjunción ha permitido desarrollar una experiencia educativa en un sentido amplio. Al respecto, analiza Alain Bergala (2007: 166): “En un contexto educativo, el principal objeto de la realización no es la película realizada como objeto-película, como producto, sino la experiencia insustituible de un acto, aunque sea muy modesto, de creación. En el gesto de hacer hay una virtud de conocimiento que sólo puede pasar por dicho gesto”.

El disponer de las herramientas del lenguaje audiovisual ya no para el registro desesperado y vertiginoso que los tiempos actuales imponen a la imagen, sino para la reflexión y el debate que conciernen al armado de un relato sobre las memorias de la dictadura, pone a las nuevas generaciones en un lugar activo en la relación pasado-presente, donde la comunidad aparece como el natural escenario de la acción y el principal objeto de la representación.

BIBLIOGRAFIA:

- AUMONT, Jaques, *Estética del cine*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2005.
- BAER, Alejandro, *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del holocausto*, CIS, Barcelona, 2005.
- BERGALA, Alain, *La hipótesis del cine*, Laertes Educación, Barcelona, 2007.
- BRUNNER, Jerome, *Actos del significado*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- CASSETTI Francesco y DI CHIO Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2007.
- JELIN, Elizabeth, *Memorias en Conflicto* en Revista Puentes, Año 1 N° 1, Comisión Provincial por la Memoria, La Plata, 2000.
- LA FERLA, Jorge (compilador), *Historia crítica del video argentino*, MALBA, Buenos Aires, 2008.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1991.

- RINCÓN, Omar, Narrativas mediáticas o como se cuenta la sociedad del entretenimiento, Gedisa, Barcelona, 2006.