

EL CINE COMO CONTRA-MONUMENTO

Film as Contra-monument

JONATHAN PEREL*

[jonathan.perel@gmail](mailto:jonathan.perel@gmail.com)

¿Cuál es el presente de la memoria en el cine? ¿Existe todavía algún lugar para la memoria –para su construcción, para dar cuenta de sus grietas, de sus dificultades– en el cine contemporáneo? ¿Existió alguna vez ese lugar? ¿Es el cine un dispositivo capaz de albergar entre sus problemas al de la memoria? ¿Es capaz de construir un terreno donde las preguntas se multipliquen, donde la estabilidad del sentido sea puesta en duda, donde el espectador ocupe un puesto central en la construcción de la obra?

Me animo a adelantar la conclusión: no existe la memoria en el cine. Quizás por exceso, como Funes, el cine ha perdido la memoria. No me refiero a la memoria positiva, testimonial, aquella que aspira a contar una historia, confiando en su propia capacidad de lograrlo. Este es precisamente el exceso de memoria, la congestión de testimonios, que podría dar lugar a la pérdida de memoria. Me refiero a la memoria en su forma negativa, la memoria que produce sentido justamente desconfiando de su propio dispositivo. Esa es la memoria que pareciera (ya) no existir.

¿Qué se espera del cine como vehículo de la historia? ¿Acaso que narre una, alguna, la Historia, con mayúscula? “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo *más* o *menos* mal. Pero jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia”, había dicho Horst Hoheisel. Sin embargo, pareciera seguir pesando sobre el cine una cierta exigencia de memoria. Como si las películas pudieran hacer eso –memoria– por nosotros, por el espectador.

El cine –uno de los cines– como los monumentos, vendría a responder a esa demanda de memoria, queriendo hacerse cargo de la responsabilidad de recordar, confiando en tener capacidad para dar cuenta del tiempo pasado.

* Nació en 1976, vive y trabaja en Buenos Aires. Es cineasta, docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Dirigió los largometrajes *Toponimia*, *Tabula Rasa*, *17 monumentos* y *El Predio*; y los cortometrajes *Las Aguas del Olvido*, *Los Murales* y *5 (cinco)*. Sus películas han sido seleccionadas y premiadas en diversos festivales internacionales, entre los que se destacan: IFFR Rotterdam, Viennale, FIDMarseille (Prix Camira), YIDFF Yamagata, BAFICI, Museum of the Moving Image, La Havana y Rencontres Internationales at Palais de Tokyo & at Haus der Kulturen der Welt.

Esa voluntad de hacer –de construir– memoria se enfrenta a imágenes que faltarán para siempre, a miradas que serán para siempre insuficientes. Se produce un alto en la imagen, un alto en el espectador, nos advierte Daney. El siglo nos dejó un *objeto absoluto* (Wajcman), el único que no puede destruirse ni olvidarse: la Ausencia como un objeto. Una memoria sin lugar, una destrucción sin ruina.

Se podría pensar entonces al cine como un *contra-monumento*, como un artefacto que desafía sus propias leyes constitutivas. ¿Cómo romper la lógica didáctica del monumento, esa rigidez que condena al espectador a la pasividad en la observación?, era la conocida pregunta de James E. Young. ¿Cómo ensayar una memoria que no quiera quedar fija, estable, de una vez y para siempre, sino que busque cambiar con el paso del tiempo, enfrentando a cada generación con un nuevo significado? Una memoria que no quiera ser duradera, sino tender a su propia desaparición, insistiendo en su propia imposibilidad de hacer memoria, desafiando las premisas de su existencia. Una memoria que no quiera perdurar impoluta/ignorada, sino que demande atención, que incite a su violación, que entienda al territorio de la memoria como una topografía inestable, débil, pantanosa.

No se trata de mostrar –de filmar– lo invisible, sino de hacer ver aquello que falta, que faltará para siempre. Eso que pareciera escapar al lenguaje se reconstruye asediando –a la manera de Derrida– aquello que falta, dando sentido a la ausencia.

No sólo se trata de la memoria en relación al tiempo, sino también al espacio. Imágenes que hacen sentir su duración, fragmentos de tiempo en estado puro diría Deleuze, aquella temporalidad suspendida de Ozu o de Antonioni, son las imágenes que nos fuerzan a escuchar el espacio, a imaginar. Estos espacios, los no-lugares, albergan –aún hoy, a pesar de todo– al pasado. ¿Cómo hacer hablar a esos sitios? ¿Cómo merodear alrededor de una ausencia? ¿Cómo evitar el placer visual propio de toda experiencia cinematográfica? ¿Cómo eludir la conclusión –rápida, conocida– de que no se puede narrar el Horror? Obstinándonos en su duración. Es el silencio –un cierto silencio, que no es un silencio, quizás un velado– el que puede construir una representación de lo inimaginable. ¿Nosotros miramos esas imágenes, o son las imágenes las que nos miran a nosotros?

Pensar al espacio como testimonio. Pensar al cine como trabajo cartográfico, como tarea catastral. El cine como dispositivo de construcción del espacio, verdadero *fieldwork*, sobre el terreno, en el terreno. Si el *cine-monumento* lo que construye es un *mapa*, el cine de *contra-monumento* lo que propone es un *recorrido* (recurriendo a la distinción que hiciera Michel de Certeau). Un *recorrido* más entre múltiples otros posibles, entendiendo al espacio no como algo acabado/finalizado, de topo-

grafía exacta, precisa, con límites fijos, inmóviles; sino como un terreno inconcluso, en permanente construcción, de bordes difusos. El *mapa* nos remite a aquel punto de vista omnisciente, distante, inmóvil, de visualización estática, que tiende a la homogeneización; y que se corresponde con el *cine-monumento*. Pero el *recorrido* del cine de *contra-monumento* opone a este *mapa* la idea de itinerario, de periplo que construye al espacio en su andar, en la diversidad y multiplicidad de sus posibles derivas. El espacio como un entrecruzamiento de desplazamientos posibles, quizás contradictorios, de los cuales la película es uno más. El *recorrido* nos muestra la imposibilidad de una descripción acabada del mundo, nos niega el didactismo del *mapa*, y construye un espacio que surge como resultado de esas itinerancias incluso contradictorias, cambiantes, inestables por naturaleza, constitutivamente incompletas.

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. Este es quizás el nuevo lugar que la memoria puede buscar -construirse para sí misma- en el cine del presente.