



HAL
open science

Mirar el pasado al sesgo.

Cecilia González Scavino

► **To cite this version:**

Cecilia González Scavino. Mirar el pasado al sesgo.: Modos de la ficción documental en El predio de Jonathan Perel. Christelle Colin, Pascale Peyraga, Isabelle Touton, Cristina Giménez Navarro, Marie-Pierre Ramouche. Imagen y verdad en el mundo hispanico. Construcción/deconstrucción/reconstrucción, Orbis Tertius, 2015, 978-2-36783-063-6. hal-01541559

HAL Id: hal-01541559

<https://hal.science/hal-01541559>

Submitted on 8 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON

CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO

MARIE-PIERRE RAMOUCHE



© Éditions Orbis Tertius, 2015

© Les auteurs, 2015

Illustration de couverture : Sebastián de Neymet, *Desaparecido 43*

© Sebastián de Neymet

Éditions Orbis Tertius, 40, rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE

ISBN : 978-2-36783-063-6

ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.fr

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON,
CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO, MARIE-PIERRE RAMOUCHE.

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

COMITÉ CIENTÍFICO/EVALUADORES

Soledad Álvarez Martínez (Universidad de Oviedo),
Julie Amiot-Guillouet (Université de Paris-Sorbonne),
Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid),
Thierry Capmartin (Université de Pau et des Pays de l'Adour),
Jaime Céspedes Gallego (Université d'Artois),
Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne),
Ramon Girona (Universitat de Girona),
Anna-Maria Guasch (Universitat de Barcelona),
Sylvie Guibert (Université de Perpignan – Via Domitia),
Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela)
Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza),
Laurence Mullaly (Université Bordeaux Montaigne),
Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza),
Edurne Portela (Lehigh University),
Michelle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès),
Jacques Terrasa (Université de Paris-Sorbonne),
Rafael Valls Montés (Universitat de Valencia).

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
--------------------	---

CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Sebastian HÜSCH	
Martin Heidegger: 'Die Welt als Bild'. El pensamiento de la Edad Moderna como pensamiento en imágenes	23
Ana GARCÍA VARAS	
Reflexión, emancipación y acción en la imagen	43

VERDAD Y CONOCIMIENTO: LA IMAGEN MEDIADORA

Aránzazu SARRÍA BUIL	
El valor de la imagen en la construcción discursiva de la Historia: las portadas de <i>Tiempo de historia</i> (1974-1982)	69
Jesús ALONSO CARBALLÉS	
Las imágenes de la guerra civil española: en torno a las fotografías del conflicto en los manuales de historia del siglo XXI	97
José Ignacio LORENTE BILBAO	
Pensar la ciudad. Cine e imaginarios de la ciudad en reconstrucción	123
Cristina GIMÉNEZ NAVARRO	
Bernardí Roig. <i>Der italiener</i> , un diálogo con el pasado	143

VERDAD Y CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN DEL PODER: LA IMAGEN MILITANTE

Ángel QUINTANA & Ramon GIRONA	
Representaciones del poder político en las actualidades de los orígenes del cinematógrafo.....	173
Marjorie JANER	
El historiador frente a las imágenes de archivo de la Unión Nacional Sinarquista mexicana: entre verdad histórica y utilidad estratégica.....	193
Marie-Pierre RAMOUCHE	
Guerras sucias de ayer y de hoy en <i>El violín</i> de Francisco Vargas.....	219

Kepa Sojo	
El doble lenguaje de las imágenes: la ironía en <i>Bienvenido Mister Marshall</i> (1952), de Berlanga	237

DECONSTRUCCIÓN DE UN PODER PATRIARCAL / RECONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO EMANCIPADOR: LA IMAGEN ICONOCLASTA

Isabelle TOUTON	
Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela <i>Daniela Astor y la caja negra</i> (2013) de Marta Sanz	261

Enrique MORA	
Relecturas simbólicas de la iconografía popular hispana. Religión y familia en el primer cine de Pedro Almodóvar.....	287

Txetxu AGUADO	
Otra pornografía es posible: el porno feminista y su renovación del imaginario visual corporal.....	313

VERDAD E IMÁGENES DEL PASADO: LA FUNCIÓN HEURÍSTICA DE LA IMAGEN

Sylvain DREYER	
<i>La guerra ha terminado</i> y <i>Las dos memorias</i> de Jorge Semprún: por una memoria crítica.....	337

Christelle COLIN	
<i>No pasarán, Album Souvenir</i> (2003) de Henri-François Imbert: del cine historiográfico al cine poético	357

Pascale PEYRAGA	
La verdad fotográfica a la luz del trampantojo: Ricard Martínez refotografiando a Agustí Centelles.....	377

Cecilia GONZÁLEZ	
Mirar el pasado al sesgo. Modos de la ficción documental en <i>El predio</i> de Jonathan Perel	405

AUTORES	429
----------------------	-----

MIRAR EL PASADO AL SESGO: MODOS DE LA FICCIÓN DOCUMENTAL EN *EL PREDIO* DE JONATHAN PEREL

Cecilia GONZÁLEZ
Université Bordeaux Montaigne (Francia)

Resumen

En su documental *El predio* (2010), el director argentino Jonathan Perel filma las instalaciones de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en el momento de su transformación en Espacio de la Memoria. Lo hace evitando la reconstitución narrativa de los hechos o la reconstrucción de escenarios del horror como modos de certificación del pasado. En este documental, el pasado no se piensa como un conjunto de datos que transmitir sino más bien como objeto de una búsqueda y una construcción que exigen una mirada renovada y, por ende, nuevas herramientas formales de acercamiento. Anclada en el presente, la narración se adelgaza; el silencio domina; los planos aumentan su duración; los usos del archivo se alteran. Tomando como punto de partida el análisis de esta película de Jonathan Perel, este artículo se interesa por la dimensión heurística de la ficción documental en el cine de la memoria argentino de la generación de los Hijos.

L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance.

Walter BENJAMIN

NACIDO EN 1976, AÑO DEL INICIO de la última dictadura argentina, Jonathan Perel ha dedicado tres documentales a los sitios de memoria construidos en Argentina a partir de los años 2000. El primero de ellos, *El predio* (2010), filma las instalaciones de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y actual Espacio de la Memoria. El segundo documental, *17 monumentos*, da a ver a través de un montaje de largos planos fijos, una serie de esculturas que recuerdan a lo largo y a lo ancho del país los lugares donde funcionaron otros tantos centros de detención, tortura y exterminio de opositores políticos. *Tabula rasa* (2013) vuelve a la antigua ESMA para interesarse por los restos de uno de sus edificios destruidos que se encuentran entre actual Espacio de la Memoria y la costa del Río de la Plata.

A pesar de las constantes formales que vinculan estas tres películas, nuestro estudio se centrará en la primera de la serie. *El predio* filma el lugar donde funcionó el más célebre entre los centros clandestinos de la dictadura. A partir de 2007, la antigua ESMA se transformó en Espacio de la memoria, luego de un formidable debate sobre lo que debía hacerse con este espacio recuperado en 2004 gracias a una disposición del entonces presidente Néstor Kirchner. *El predio* fue filmado, entonces, poco tiempo después de la inauguración del Espacio de la Memoria, en un momento relativamente cercano a los debates sobre el destino que debía darse o no a ese lugar¹. Algo de este debate se encuentra, de hecho,

1. Sobre las distintas propuestas y posiciones ligadas a la transformación del predio en Museo o en Espacio de la memoria, véase el artículo de Lila Pastoriza "La memoria como

en la cuidadosa elección del título mismo del documental, cuyo despojamiento recuerda que la nominación forma parte de las operaciones centrales de una política de la memoria. En tal sentido, puede decirse que *El predio* constituye una intervención artística, cinematográfica, en los debates sobre los usos públicos del pasado reciente en la Argentina de la primera década del nuevo milenio.

Al igual que en sus películas siguientes, Perel evita recurrir aquí a la reconstitución de un relato de lo sucedido, a la reconstrucción de los escenarios donde funcionó el centro clandestino o a la utilización de imágenes de archivo como modos de certificar o representar el pasado. La narración se adelgaza en el documental en favor de un tratamiento poético de la imagen; el silencio domina a través de la notoria ausencia de testimonios de sobrevivientes y familiares; la banda sonora se limita a registrar ruidos ambientales; los planos se fijan en largas secuencias de 35 segundos alterando la percepción del tiempo; los usos del archivo se transforman. Las páginas que siguen estudiarán la dimensión estética y política de esta apuesta, que supone un acercamiento cuidadoso, extremadamente consciente, a la producción de relatos memoriales, a la posibilidad de enunciar una verdad sobre un pasado reciente, es cierto, pero hasta cierto punto inaccesible para una cámara que no puede más que filmar el predio hoy, en presente, mirándolo “al sesgo”, como lo enuncia el cineasta: “Entrar al predio en presente, mirarlo al sesgo, desde un punto de vista diferente. Ensayar nuevas voces: narrar con el silencio. El vacío es el que otorga el sentido, desde la potencia de lo no dicho y lo no mostrado” (Perel en Ranzani 2010).

Como otros artistas, cineastas, novelistas argentinos pertenecientes a una generación que no protagonizó la historia reciente o que apenas estaba naciendo cuando estos acontecimientos ocurrían, Perel postula el pasado menos como algo ya dado, una colección o recolección de datos destinados a ser guardados o transmitidos, que como objeto de una búsqueda y de una invención. Reencuentra aquí las reflexiones de Jacques Rancière, que opone el dominio de la información al de la memoria: “La memoria debe constituirse tanto contra la sobreabundancia de informaciones como contra su falta [...] La memoria es obra de ficción”.

política pública: los ejes de la discusión” en Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (Pastoriza 2005).

Y recuerda de paso que el primer sentido del verbo *fingere* no es “fingir” sino “forjar” (Rancière 2001: 202, la traducción es nuestra).

Ahora bien, para que algo de ese pasado pueda ser pensado –forjado, imaginado o inventado– una zona de la producción de la generación de Perel apuesta por una estética del distanciamiento, del extrañamiento de la percepción, o bien por un trabajo metanarrativo de exhibición del documento de archivo –de la imagen de archivo– como un material seleccionado, sometido al montaje, transformado. Estableciendo puentes con el gran arte político experimental del siglo xx, en el que el cine ha ocupado un lugar de excepción, esta apuesta genera un lugar desde donde volver a oponerse a las facilidades de la reconstrucción mimética o a la búsqueda de la empatía como resorte de la adhesión al relato memorial propuesto.

Sin ser entera invención del arte de la vanguardia, las nociones de extrañamiento y distanciamiento encarnan fundamentalmente, sin embargo, el proyecto del arte moderno de llevar al espectador o al lector a descolocar críticamente las claves de su pre-comprensión de la realidad. O, dicho de otro modo, a ser capaces de transformar en conocimiento el re-conocimiento y la mera confirmación de lo ya sabido: “Mostrar que se está mostrando –afirma en este sentido Didi-Huberman retomando a Brecht– [...] es convertir la imagen en una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión” (Didi-Huberman 2009: 67).

Hemos visto, así, a la cineasta argentina Albertina Carri recurrir en *Los rubios* (2003) a un distanciamiento de cuño brechtiano, a un montaje vertiginoso con efectos de collage, a la exhibición de la manipulación técnica del testimonio y su mediatización a través de pantallas, a la explotación del desajuste y la función de relevo entre la banda sonora y las imágenes, a la animación y a la filmación del propio rodaje de la película. Todos estos recursos problematizan la búsqueda de inmediatez y de presencia, el intento de poner ante los ojos del espectador el pasado. El horizonte polémico de Carri –a quien Perel reconoce un lugar particular en el cine de la postdictadura– es un tipo de narración memorial que la cineasta no dudará en denominar “memoria de supermercado”, refiriéndose al fenómeno que se ha dado en llamar industria de la memoria. La exhibición de los mecanismos de la representación se concibe, en tal sentido, como un camino alternativo:

En Princeton yo decía que mi película planteaba una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación. Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara todo el tiempo en el mecanismo de representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan. Y lo que no se entendía es que ésta también es una película en formato memoria, pero que no tiene que ver con la memoria de supermercado. (María Moreno 2003)

En el ámbito de la literatura, *Museo de la revolución* (2006) de Martín Kohan, comparte con *El predio* una común puesta a distancia del dispositivo del museo, aunque novela y documental se acercan a él de manera diferente. Al igual que decide no incorporar una narración en *off* ni textos explicativos o testimonios, Perel renuncia a filmar las instalaciones del Casino de Oficiales, donde funcionó el centro clandestino de detención y exterminio. La novela, por su parte, exhibe el dispositivo del museo como dispositivo narrativo destinado a producir una ilusión de presencia, de cercanía, equiparable a otros relatos que trabajan a partir de este registro de la ilusión. Fuera de estos dispositivos narrativos, los documentos o piezas de archivo son obstinadamente mudos, como sucede con el cuaderno de notas teóricas de su protagonista, Marcelo, el militante desaparecido. Al igual que en el documental de Perel, el pasado surge en el presente a través de restos fragmentarios que más que librarlo subrayan su opacidad. No es casual, en este sentido, que Martín Kohan haya dedicado una nota, publicada en el periódico *Página 12*, a la película de Jonathan Perel en la que destaca, entre otros elementos, el fuerte anclaje del documental en el presente (Kohan 2010).

Es que el Museo o casa de las musas –hijas, como se sabe, de Zeus y Mnemosina– es palacio de la memoria. Y la memoria es un asunto del presente. En la medida en que organiza una sintaxis narrativa a través de la propia disposición de sus objetos, piezas o documentos, el museo constituye un dispositivo privilegiado para analizar los procesos de construcción del pasado y sus usos públicos. La “muestra” que el museo organiza, en efecto y como su nombre lo indica, es fruto de una selección de las piezas que van a exhibirse, de su ordenamiento en un espacio (análogo a su disposición en un discurso), de los efectos que se buscan suscitar en el espectador para lograr sus objetivos (persuadir, enseñar,

conmover, por ejemplo)². Reversiblemente, la novela o el documental permiten pensar asimismo la dimensión museística de la narración cinematográfica o literaria: el punto en que la trama es capaz de suscitar una ilusión de pasado, de poner el pasado ahí, al alcance de los ojos o de la mano. O de generar una “impresión de vida inmediata” (Kohan 2006: 57) que es al mismo tiempo “una impresión de muerte” (Kohan 2006: 57) como lo percibe el protagonista de *Museo de la revolución* de Martín Kohan. Bien lo saben el museo de horror y el museo de cera, contracaras siniestras, en perpetuo acecho, de la límpida racionalidad de este dispositivo³.

Perel filma el sitio de memoria que albergó el antiguo campo tal como se presenta en 2009, dejando expresamente de lado el ejercicio de la reconstitución. Kohan exhibe ya no las piezas o los restos, sino el mecanismo de su disposición en una escenografía museística. Mientras uno desmonta y exhibe los mecanismos comunes a la narración, el otro muestra su desconfianza hacia las facilidades del arte narrativo. En ambas narraciones el pasado se hace raro: se presenta bajo la forma de “restos” (Kohan 2006: 27) o de “ruinas” (Perel 2011) que no se dejan capturar sin ofrecer resistencia por el ojo de la cámara o el entramado de la ficción. *Museo de la Revolución* y *El predio* eligen situarse en ese *à-présent* del que hablaba Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia (Benjamin 2000: 443) y que presupone no ya “contar cómo sucedieron los hechos” sino ser capaz de pensarlos en la constelación que forman con el presente⁴. Esta metáfora-concepto benjaminiana es, de hecho,

2. Para un estudio del carácter retórico del dispositivo del museo en sus diferentes etapas a lo largo de la historia, ver Jérôme Glicenstein (2010).

3. No es casual que en los debates ligados a la ocupación del Espacio de la Memoria antigua que funciona en la antigua ESMA, algunas voces reclamaran, frente a propuestas de reconstrucción del centro clandestino de detención y exterminio en los locales del Casino de oficiales, la necesidad de evitar los efectos negativos del “museo de horror” (el “montaje del horror”, la “escenografía del horror”).

4. En una perspectiva benjaminiana, alejarse del “rosario de acontecimientos” de la historiografía progresista permite justamente anclar la relación al pasado en el presente, politizar la tarea del historiador y proponer una historia alternativa a la de los vencedores: “*L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égréner la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la*

recurrente cuando se trata de definir el hacer del historiador que ha renunciado a viejas aspiraciones de un historicismo marcado por el pensamiento progresista del siglo XIX. En tal sentido no es casual que tanto el novelista como el cineasta mantengan una relación particular con la obra de este pensador: si el primero le ha dedicado un libro, *Zona urbana. Sobre Walter Benjamin*⁵, el segundo cita directamente las célebres tesis de la historia del filósofo alemán para hablar de la apuesta de *El predio*:

Es una película sobre el presente, absolutamente contemporánea. La cámara buscando algún lugar dentro de la ESMA es lo más contemporáneo que puedo imaginar. Es algo que sólo puede pasar de 2007 para acá. Y el pasado, como dice Walter Benjamin, “relampaguea en un instante de peligro”. [...] Yo esperaré que las imágenes logren que algo del pasado relampaguee. (Perel en Ranzani, 2010)⁶

La apuesta de Perel se precisa y se comprende más cabalmente cuando se la pone en relación con este conjunto de voces, entre las que figuran Kohan y Carri, pero también escritores como Alan Pauls o artistas plásticos como Fabián Marcaccio. La búsqueda de una mirada al sesgo, capaz de capturar algo que no es evidente —que no salta a la vista, justamente— se funda en una concepción de la historia y de la verdad histórica que se han vuelto problemáticas para el pensamiento del siglo XX, lo que comprende a los propios historiadores. No por casualidad otro gran admirador de Benjamin, Carlo Ginzburg, propone explícitamente

constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à-présent », dans lequel se sont figés des éclats du temps messianique” (Benjamin 2000: 443).

5. En su novela, y como un modo de problematizar el acceso al pasado, Martín Kohan se interesa por las intersecciones, ecos o “rebotes” entre épocas. En tal sentido afirma, refiriéndose a *Museo de la Revolución*: “[...] tenés la capa 1917 como historia y como tradición, la capa 1975, la capa 1995. Entonces otra vez hay sentidos activados, no sólo en cada una de las respectivas temporalidades, sino también en su respectiva combinación. Abordar o recuperar el año ’75 desde el año ’95 abre, a mi entender, un rebote de significaciones que es un rebote temporal, que es dado por la distancia temporal, por no seguir una única línea narrativa y eventualmente por entrecortar la línea narrativa” (Kohan 2009).

6. Reproducimos parcialmente el texto de Walter Benjamin evocado por Perel: “*Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir 'comment les choses se sont réellement passées'. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel que surgit à l'instant du danger*” (Benjamin 2000: 431).

el camino del extrañamiento, heredado del arte contemporáneo, como modo de acercamiento a un pasado esquivo⁷.

Ahora bien ¿qué efectos produce esta desconfianza en las ilusiones del arte narrativo? Para tomar distancia con respecto a la ilusión de presencia de la retrospectiva, *El predio* privilegia un tratamiento poético del tiempo. En primer lugar, como hemos visto más arriba, Perel afirma su voluntad de filmar el presente; más aún, tomándolo al pie de la letra, un instante:

Son imágenes de un instante de transición entre el centro de tortura y exterminio que fue y el espacio de memoria que se está construyendo. En este pliegue del tiempo busqué un lugar desde donde narrar. Una meditación sobre el sitio, sobre un lugar que, como *Noche y Niebla*, nos mira más de lo que nosotros podemos mirarlo. (Perel 2010)

Estas palabras recubren distintos puntos: el primero y más relevante para nosotros, es la elección de una perspectiva desajustada en relación con la temporalidad de la fábula como medio para que otra narración o “meditación” sea posible (el deslizamiento de un término al otro esboza, de hecho, todo un programa). Como lo afirma Jacques Rancière refiriéndose al documental que Chris Marker dedicó al cineasta soviético Alexandre Medvedkine, el documental conjuga la mirada activa que selecciona y dispone los segmentos de una trama y la mirada pasiva de la máquina, que deja emerger la elocuencia muda de las imágenes registradas, su potencia poética (Rancière 2001: 204). La extrema duración de los planos fijos de Perel contribuye a amplificar esa elocuencia muda de lo registrado al tiempo que reduce al mínimo indispensable la construcción de una intriga. El filósofo francés afirma en este sentido no solamente el carácter ficcional (forjado o construido) del género documental, sino también su superioridad en relación con la ficción cinematográfica, a la que considera más susceptible de asegurar una confirmación especular entre lo que la pantalla muestra y las expectativas del público (Rancière 2001: 203)⁸.

7. Ver Carlo Ginzburg (2001), *À distance. Neuf essais sur le point de vue*.

8. También en *Figuras de la historia*, el filósofo francés vuelve sobre esta combinación de poéticas en el documental: suma a la idea de una historia pensada como “disposición de acciones a la manera aristotélica [...] una disposición de signos a la manera romántica; una disposición de signos de significancia variable: signos que hablan y se ordenan

El segundo elemento que es necesario destacar en las palabras de Perel es la referencia al silencio, que no puede adscribirse exclusivamente a la recurrente cuestión del carácter inenarrable o irrepresentable del espacio concentracionario. El director se manifiesta en este sentido cuando afirma: “Cuerpos desaparecidos que parecieran escapar a toda representación. ¿Cómo hacer ver aquello que es irrepresentable por excelencia? Una puesta en tensión sobre lo narrable y lo inenarrable; una búsqueda de formas de expresión que intenta hacer presente lo inimaginable, el exterminio” (Perel 2010: 2). Sin embargo, el silencio o el vacío funcionan para Perel como metáforas de un elemento generador: no algo a pesar de lo cual seguir narrando sino un instrumento “con” el cual narrar desde otro lugar. Para ver, aun para producir una mirada renovada, para que pase algo, tienen que callarse los relatos que la entretejen con una pre-comprensión de lo sucedido: el extrañamiento afecta al sitio nodal de ese pasado reciente que fue la ESMA, el centro clandestino más importante, más emblemático y que más testimonios de sobrevivientes ha generado. Perel opta por no reproducir ningún testimonio de lo que allí ha sucedido, ninguna voz en *off* que lo explique, ninguna imagen que filme las instalaciones del siniestro Casino de oficiales: “Con el silencio, con el ruido, –afirma María Arenillas– Perel instala una memoria negativa, o el *grado cero* de la memoria a partir del cual es posible observar, acompañando al director, la cotidianeidad extrañada de ese espacio” (Arenillas 2010: 9). La memoria negativa es condición de posibilidad para una nueva mirada. La de ese sitio que nos interroga o “nos mira más de lo que nosotros podemos mirarlo” pasa tal vez por este fino intersticio.

La pregunta es entonces, qué tipo de desvío genera este silencio, qué es lo que esta película abre a la visión. Comencemos por una breve descripción. Tras un recorrido inicial por las calles del predio de la antigua ESMA, se filman secuencias fijas de unos 35 segundos de duración. Fuera de los cambios introducidos por el paso de los nueve meses que dura el rodaje, no se recurre a los elementos que anudan la fábula narrativa: ni peripecia, ni desenlace, ni suspenso, ni héroes, ni antihéroes. Una cámara fija distintos espacios y produce un montaje yuxtaponiendo

inmediatamente en una trama signifiante, signos que no hablan, que solo señalan que allí hay materia para la historia...” (Rancière 2012: 18).

zonas en ruina, zonas en construcción, funciones de cine, espectáculos, muestras de arte. Como afirma Pamela Colombo:

Perel no nos muestra los carteles del Espacio para la Memoria de la ESMA que nombran y ponen una historia a esos espacios; todo lo contrario, Perel deambula con su cámara, se pierde/se suspende en los espacios y sobre todo en los detalles. Perel comparte con nosotros una mirada errante y nos ofrece imágenes no mediadas por la palabra a la espera de que por sí solas nos hablen. (Colombo 2012: 9)

La información que se brinda al espectador sobre la historia del lugar es mínima y las secuencias de función didáctica prácticamente inexistente: un breve texto explica que en ese lugar ha funcionado uno de los principales centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de la última dictadura militar argentina y que se ha convertido desde 2004 en Espacio para la memoria. Pero el texto está situado al final de la película. Otro género de función informativa, el afiche gubernamental que anuncia las obras públicas destinadas a refeccionar el actual edificio del Archivo Nacional de la Memoria se toma desde atrás, lo que exige un trabajo de desciframiento activo de parte del espectador y transgrede la función primera de un mensaje: la facilitación, el acceso directo a la información. Este recurso de presentación invertida del texto del afiche se utiliza además como momento metanarrativo, como anuncio en abismo de un proyecto artístico que se basa en la puesta a distancia y el extrañamiento.



Imagen 1: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio*.

La banda sonora, por su parte, reproduce sonidos ambientales. Las secuencias habladas y musicales forman parte de las actividades culturales o militantes que se desarrollan en el Espacio de la Memoria: una canción de León Gieco bailada por un grupo de danza, el recitado y el ritmo del tambor que acompañan la instalación “Museo del Gliptodonte”, la banda de sonido original de alguna película proyectada en la cinemateca.

El material de audio inicial era mucho más abundante y el director explica cómo progresivamente las partes habladas fueron tendiendo a desaparecer⁹. Lo que subraya la importancia que presentan las dos secuencias que han sido preservadas. La primera de ellas muestra un encuentro en una sala del Espacio de la memoria. Se trata del agradecimiento de Blanca Santucho al ex presidente Néstor Kirchner por haber firmado el decreto que ordena la búsqueda de los cuerpos de Mario Roberto Santucho y Benito Urteaga, comandantes del ERP. Ninguna explicación o identificación permite saberlo. Los agradecimientos consignados al final de la película no alcanzan para identificar a la hermana del célebre comandante del ERP si no se la conoce previamente por su acción militante. La segunda secuencia recoge la presentación oral del proyecto de un joven director que pide un subsidio para filmar las ruinas de un antiguo ingenio azucarero en Tucumán, donde funcionó también un centro clandestino de detención.

Estas dos referencias a nombres y lugares emblemáticos de la militancia revolucionaria en los 70 privilegian, frente a la figura del detenido-desaparecido, la del combatiente derrotado¹⁰. Este es uno de los efectos primeros de la ausencia de relatos testimoniales y representación del espacio concentracionario. Los cuerpos se han perdido, los ámbitos de militancia están hoy en ruinas, pero es la figura del militante la que se destaca por sobre la figura –dominante en la narrativa humanitaria de la inmediata post-dictadura– de la víctima del terror de Estado.

9. “En el montaje fui dejando afuera los momentos en que estuvieran muy presentes las palabras. Fui sacando las presentaciones de las películas, las explicaciones de los artistas sobre las obras que estaban haciendo allí, y sólo dejé un fragmento de Blanca Santucho cuando agradece a Néstor Kirchner por ser el primer presidente que ordenó la búsqueda de su hermano y de Urteaga. Las palabras fueron quedando afuera para que sólo las imágenes hablaran” (Perel 2011).

10. No hay que olvidar que Jonathan Perel tenía el proyecto de filmar un documental sobre el recorrido político de Mario Roberto Santucho.

Una posición que, sin disminuir en nada el horror, contribuye, como otros actores en la Argentina de los 2000, a forjar una memoria de la militancia que viene a substituirse a una época de humanitarismo en la que, como lo afirma Enzo Traverso, “ya no hay *vencidos* sino solamente *víctimas*” (Traverso 2005:16 la traducción es nuestra). El segundo efecto que produce esta selección rigurosa de dos secuencias habladas permite, por su parte, establecer un puente entre las generaciones de militantes del pasado y los artistas militantes del presente. Un vínculo que encontramos igualmente, aunque planteado de otro modo, en *Los rubios* de Albertina Carri¹¹.

De las víctimas de la dictadura militar se mencionan otros dos nombres; ambos unen también arte y militancia: se trata de Rodolfo Walsh, cuya célebre “Carta a la Junta militar de 1977” se reproduce en un collage de un joven artista plástico contemporáneo; y del historietista Oesterheld, también desaparecido. La cabeza de su *Eternauta* se reproduce a través de la técnica del *pochoir* del arte urbano en las paredes del edificio. La propia representación iconográfica de los desaparecidos de la ESMA muestra un conocido panel móvil de fotografías donde se ven rostros jóvenes, algunos sonrientes, que a su vez son agitadas, casi con placidez, por el viento.

La memoria de los desaparecidos no es aquí, en suma, memoria de una escenografía del horror. Por eso “no es una película de noche y niebla, sino una película diurna y diáfana”, como dice Martín Kohan (2010). A pesar de transcurrir en el predio que albergó el más emblemático de los centros clandestinos de la dictadura:

[...] en verdad, no es una película sobre la ESMA, sino sobre lo que se tiene o lo que se puede hacer con la ESMA. Por eso la concibe como un predio, como un lugar en el sentido urbanístico (pero también inmobiliario) de la expresión. Por eso, su asunto es el presente, o cómo el presente se las arregla con el pasado, si es que se las arregla. (Kohan 2010)

11. Los vínculos entre la militancia de la generación de los padres y el compromiso artístico del colectivo generacional que encarna el equipo de rodaje han sido bien establecidos por Ana Amado en *La imagen justa. Cine argentino y política (1997-2007)* y Gonzalo Aguilar, en *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*.

Si de alguna manera se evoca el sitio de muerte que fue la ESMA es de manera desplazada, recurriendo a otro tipo de museo que trabaja con otra escala temporal: el museo paleontológico. La instalación de Javier Barrio “Museo del Gliptodonte” tiene lugar en un aula desafectada de la antigua Escuela y actual espacio del ECuNH*i* (Espacio Cultural Nuestros Hijos): el recitado está precisamente a cargo del gliptodonte anterior al tiempo de la Historia. Los anónimos restos de las víctimas de la última dictadura se reúnen con otros restos anónimos y desaparecidos: los de las especies que poblaron la pampa, los de los indígenas cuyas sepulturas o cementerios se han perdido.

Por otra parte, al igual que las capas de tierra y de tiempo han ido cubriendo esos restos, se muestra al artista plástico cubriendo con dibujos la desnudez una pared descascarada: como en la pintura rupestre, sigue los relieves y las posibilidades expresivas del muro; hace salir de las paredes imágenes que dan a ver el encuentro entre el ojo del artista y la materialidad de la pintura o el revoque. Diversas secuencias dedicadas a la evolución del mural dan cuenta del paso del tiempo y del trabajo de reparación que va cubriendo y reparando lo que estaba roto. La única ocurrencia de la palabra museo en el conjunto del documental tiene lugar, de hecho, en el espacio de esta muestra artística: una leyenda en la pared titula los dibujos “museo del gliptodonte”: composición plástica que toma el nombre del museo paleontológico en el espacio inicialmente destinado al museo-memorial. Pero que desempeña una función reparadora –el trabajo se muestra en todas sus etapas; la pared se va cubriendo poco a poco– y casi ritual –dimensión subrayada por el recitado y el ritmo monótono del tambor. Las capas de mediaciones se multiplican; las equivalencias funcionan, como lo hace la metáfora, estableciendo vínculos entre lo que inicialmente no lo tiene desde un punto de vista estrictamente histórico: los restos de los desaparecidos, otros restos de especies o los restos de los pueblos originarios. Todos –el gliptodonte representado, la pared del antiguo centro clandestino, la música indígena– quedan integrados en un mismo homenaje a las generaciones pasadas de un territorio patrio común, propio y reapropiado como las instalaciones de la antigua ESMA. La verdad de esa otra historia no está regida por los principios de la ciencia sino por los de la poesía.

El efecto que las larguísimas secuencias de planos fijos produce es complejo: monotonía, tensión y aun fastidio ante la resistencia muda de lo filmado a contar nada, a cuajar en un relato posible. Pero en ese punto inconfortable, que bordea lo alucinatorio, el pasado espejea en la mirada¹². Sobre este principio, basado en la potencia del anacronismo de la imagen caracterizado por Georges Didi-Huberman¹³, esta película construye la relación entre el presente y el pasado reciente. Así lo muestra el fotograma elegido para el afiche de la película: en él puede verse un antiguo monumento, una piedra de la que se ha quitado la placa recordatoria aunque su contorno todavía sea perceptible: entre el antiguo monumento y la futura ruina que la vegetación está empezando, apenas, a invadir, “eso” que el fotograma representa ni siquiera tiene un nombre que pueda designarlo. Nuevamente, se elige un silencio y una brecha como punto de partida.

El predio explota de dos maneras precisas este deslizamiento de temporalidades basado en la contigüidad espacial¹⁴. El primer punto de conexión está dado por el doble estatuto simultáneo de ruina y obra en construcción de algunos de los espacios que se filman: se vuelve indecidible por momentos si se está frente a los restos de un edificio roído

12. Este procedimiento se encuentra también en *17 monumentos*. Retengo dos secuencias a modo de ejemplo: una avenida, un monumento sin nombre, una unidad militar. En la primera la cámara sigue movimientos de un coche que unas figuras uniformadas descargan a lo lejos; en la segunda, un Ford Falcon pasa lentamente por la puerta de otro antiguo centro clandestino.

13. “Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa. Jamás cesa de reconfigurarse [...] Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. –Pero ¿cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conjuga sobre tantos planos?” (G. Didi-Huberman 2009: 32).

14. Pamela Colombo se refiere también al concepto de constelación al estudiar “la peculiar manera en que un CCDyT se constituye de entrelazamientos/superposiciones de diferentes espacios y tiempos” (Colombo 2012). Su objeto de estudio difiere, no obstante, del nuestro en la medida en que su hipótesis apunta a postular la difuminación del espacio concentracionario fuera de la “materialidad rígida del edificio donde funcionó el centro clandestino” (*ibid.*).

por el paso del tiempo o si esos escombros anuncian, por el contrario, la demolición que una renovación.



Imagen 2: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio*.

De manera puntual también, pero recurrente a lo largo del documental, se producen deslizamientos en los que se insinúa a través de la cámara, la mirada de los ausentes. No se trata por supuesto de un recurso que quiera apoyarse en dato fáctico alguno: la gran mayoría de los detenidos, como se sabe, llevaba una capucha y no se encontraba en los lugares filmados. De lo que se trata es de suscitar en el espectador un punto de confluencia con la mirada de los ausentes. Si el director afirma, tras las huellas de las reflexiones de Primo Levi, que “el testimonio que [le] interesa es imposible porque es el de los que no sobrevivieron” (Victoria Reale 2011), su presencia/ausencia se juega en la posibilidad de esta mirada¹⁵.

Así aparecen secuencias semejantes que, tomadas desde el interior de los edificios de la antigua ESMA, reproducen una ventana enrejada o una persiana cerrada desde la cual la cámara filma, en la oscuridad y en silencio, la poca luz que entra por las aberturas. El espectador no sabe dónde está, ni cuándo se ha filmado esa escena, sólo que es día, que hay sol, o que llueve.

15. “Es un lugar habitado por fantasmas y salí al encuentro de ellos”, afirma el director (citado en Victoria Reale 2011).



Imagen 3: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio*.

El ojo de la cámara, el del espectador, el del secuestrado, parecen coincidir en una superposición de tres tiempos: el de la visión de la película, el de la filmación, el del pasado que encuentra una brecha por donde, retomando la imagen benjaminiana evocada por el director, relampaguear un instante. En el fotograma reproducido este efecto se crea también gracias a la toma en que remite a la posición de un cuerpo agachado o acostado en la oscuridad mirando ligeramente hacia arriba, o mirando una salida inalcanzable. Algo semejante ocurre con la banda de sonido: sin música, sin texto, sólo se reproduce el sonido ambiente: en el canto de los pájaros, la lluvia, el viento, algún ruido de motores a lo lejos, se juegan ajustes y desajustes entre temporalidades distintas. En un documental que ha renunciado a proponer una reconstrucción narrativa de lo sucedido en la ESMA, las víctimas son menos objeto de representación que lugar de una mirada posible.

Sin un relato que sirva de hilo conductor, es el propio montaje el que funciona como principio organizador: los largos planos fijos generan un *tempo lento* y abren la posibilidad de que algo suceda en el encuentro de la mirada con esa imagen que dura. La sintaxis de los planos propicia también, por su parte, los deslizamientos temporales y las superposiciones. Las diversas secuencias donde se ven objetos amontonados (piletas, radiadores, tubos de ventilación) traerán no sólo el “recuerdo” de las viejas instalaciones de la ESMA sino también ese “paisaje de la burocracia”

(Kohan 2010) que remite a viejas formas del horror administrado. El montaje “aparece [...] –podría decirse retomando a E. Bloch– como la forma suprema de la intermitencia fantasmática” (citado por G.Didi-Huberman 2009: 134).

Ahora bien, estos deslizamientos refuerzan también el puente que el documental tiende entre distintas generaciones militantes del pasado y la militancia artística del presente, como puede verse en los dos ejemplos que siguen. Una secuencia filma una superposición de afiches con la cara del Che Guevara: amontonados contra una pared y no expuestos para un público, su datación es compleja. En la medida en que estamos en un “área en construcción”, como alerta uno de las primeras secuencias que filman el edificio, esos afiches y fotos enmarcadas van a reemplazar, verosímilmente, otros retratos, descolgados previamente de los muros (lo que remite al conocido gesto del entonces presidente Néstor Kirchner retirando de sus paredes el retrato de Jorge R. Videla).

El montaje sitúa la imagen en el tiempo pero su duración tiende por el contrario a independizarlo de sus coordenadas espacio-temporales y a tender un puente con el pasado. Los signos del paso del tiempo son perceptibles en los propios afiches y cuadros: el blanco y negro de la foto domina el primer plano, las paredes están en mal estado, el amontonamiento recuerda el depósito de trastos viejos.



Imagen 4: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio*.

Segundo ejemplo: un conjunto de tres secuencias se dedica a filmar –en una progresión que va del plano italiano al plano general– un collage compuesto de afiches semiarrancados de propaganda oficial y de un concierto del grupo musical *Vox Dei*, muy escuchado en los años 70. El conjunto de la composición mima una pared o una cartelera urbana sobre los que una mano militante habría pegado las páginas de la “Carta de un escritor” de Rodolfo Walsh. La composición recicla materiales actuales: el grupo musical volvió a reunirse y realizó conciertos el 23 y 24 de octubre de 2009; el afiche de propaganda gubernamental corresponde también a diseños actuales a pesar de la intemporalidad del celeste y blanco de la bandera argentina. Nuevamente el efecto de la duración de los planos –tres en este caso– se convierte en vector de pasado que lleva a la fecha de la carta, a la lectura de sus primeras líneas, incluso, gracias al primerísimo plano de una de las secuencias: 1977 y 2009 encuentran un fugaz punto de intersección.



Imagen 5: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio* .

Pero, como sucede también en *Museo de la Revolución*, no hay un relato que motive y subtienda la equivalencia, los ecos o los “rebotes” entre los tiempos. No hay figuración ni preanuncio de lo que es en lo que fue o de lo que será en lo que es. Ninguna teleología, ninguna promesa

redentora, ningún sentido de la historia¹⁶. La cámara de Jonathan Perel fija lo transitorio, creando una memoria de lo que no estaba destinado a dejar huellas: el efímero cartel de publicidad callejera y de la pegatina militante; el momento indecible en que lo representado es la ruina y la obra en construcción; el punto en que pasado y presente llegan a confluír en la imagen. Omite la reconstitución tanto como esquivla la narración misma para apostar por la instauración poética de una continuidad entre dos generaciones militantes, basada en la superposición de tiempos y en la contigüidad de espacios.

Cabe preguntarse, entonces, a modo de cierre, por el lugar de las imágenes de archivo dentro de esta ficción documental. Podría pensarse que, filmada en 2010, tras un formidable trabajo de reconstrucción de la memoria histórica en Argentina, ya puede abordar el sitio omi-tiéndolas. Las dos funciones básicas del archivo tal como las entiende Derrida –instituir y conservar– no se cumplen en este documental que en principio no muestra y no cuenta lo que allí ha sucedido. El archivo no desaparece de él, sin embargo; más bien se desplaza. Lo que podemos constatar a través de cuatro niveles en los que se manifiesta. En primer lugar, esta película filma, literalmente, archivos, es decir viejos muebles de oficina destinados a guardar expedientes y legajos. En segundo lugar, la imagen de archivo se cita –como es el caso de las secuencias donde se amontonan objetos apilados que recuerdan, como hemos dicho más arriba junto con Martín Kohan, un cierto paisaje administrativo del horror. En tercer lugar, el documental constituye un archivo: se registran

16. “¿Qué es por lo tanto orientarse en el pensamiento histórico? Aquí, Warburg no duda en poner en práctica una paradójica ‘regla para la dirección del espíritu’ que Walter Benjamin expresará, más tarde, con dos fórmulas admirables: no sólo ‘la historia del arte es una historia de las profecías’, entre ellas políticas, sino que también corresponde al historiador en general el abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, los seres, las sociedades– ‘a contrapelo’ o ‘a contrasentido del pelo demasiado lustroso’ de la historia-narración, esta disciplina desde hace tiempo alienada por sus propias normas de composición literaria y memorativa. El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar ‘una historia’ pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino” (G. Didi Huberman / Ch. Cheroux / J. Arnaldo, 2013).

y se acumulan imágenes de un momento transitorio del Espacio de la Memoria, destinado inicialmente a no dejar huellas. Por último, si este documental no utiliza imágenes de archivo del pasado de la dictadura argentina, filma con insistencia otras imágenes que lo evocan: carteles publicitarios de grupos de rock, *pochoirs* de historietas de culto, fotografías de militantes, retratos del Che, instalaciones como Museo del gliptodonte, películas argentinas de los años 40 o francesas de los 60, coreografías, música popular. Filma también, en una extraordinaria *mise en abyme*, a otro –joven– director filmando las mismas mudas paredes que *El predio* interroga. El archivo de imágenes con el que trabaja esta ficción documental –el que instituye, el que conserva, el que forja– es también el de las propias imágenes producidas por un arte capaz de generar, con los medios propios del arte, una reflexión alternativa.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2010): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 274 p.
- AMADO, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 252 p.
- ARENILLAS, María (2010): “Entre el ruido y la furia: *El predio*, una película de Jonathan Perel”, (Artículo cedido por gentileza de Jonathan Perel, Dossier de prensa de la película).
- BRODSKY, Marcelo (2005): *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca Editora, 233 p.
- CARRI, Albertina (2003): *Los rubios*.
- COLOMBO, Pamela (2012): “A Space under Construction. The Spacio-Temporal Constellation of ESMA”, *El predio, Journal of Latin-american Cultural Studies, Travesías* 21:4. Abigdon: Carfax, p. 497-515.
- DERRIDA, Jacques (2008): *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 154 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, I. Paris: Les éditions de Minuit, 268 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges / CHEROUX, Clément / ARNALDO, Javier (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de las Bellas Artes, 104 p.
- GINZBURG, Carlo (2001): *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris: Gallimard, 248 p.
- GLICESTEIN, Jérôme (2010): “La rhétorique au musée”, *Nouvelle revue d'esthétique* n° 6. Paris: PUF, p. 177-186.
- KOHAN, Martín (2006): *Museo de la Revolución*. Buenos Aires: Mondadori, 197 p.
- (2009): “Hay algo más que contar historias”, Entrevista a Martín Kohan por P.Z (13.03), *Eterna Cadencia, casa tomada por escritores*, <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/593>>, [fecha de consulta: 02.04.2012].
- (2010): “La ESMA no es apenas un museo”, *Perfil* (24.09), <<http://www.perfil.com/columnistas/La-ex-ESMA-no-es-apenas-un-museo--20100515-0044.html>>, [fecha de consulta: 14.10.2012].

- MORENO, María (2003): “Esa rubia debilidad”, *Página12*, Suplemento Radar (19.10), <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>>, [fecha de consulta: 03.09.2012].
- PEREL, Jonathan (2010): *El predio*.
- (2010): “Nota del director”, *Dossier de prensa*.
- (2011), “Estupor y temblor”, *Página 12* (20.03), <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6904-2011-03-20.html>>, [fecha de consulta: 30.05.2011].
- RANCIÈRE, Jacques (2001): *La fable cinématographique*. Paris: Ed. du Seuil, 243 p.
- (2012): *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 85 p.
- RANZANI, Oscar (2010): “Es una película sobre el presente”, Entrevista a Jonathan Perel, *Página 12*, (14.04), <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-17606-2010-04-14.html>>, [fecha de consulta: 30.05.2011].
- REALE, Victoria (2011): “Los fantasmas del horror”, *Página 12* (11.03), <http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/esma-el-predio-perel-cine_0_442156075.html>, [fecha de consulta: 13.11. 2013].
- TRAVERSO, ENZO (2005): *Le passé, modes d'emploi* : histoire, Mémoire, Politique. Paris: La Fabrique, 136 p.

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por:

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON,
CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO, MARIE-PIERRE RAMOUCHE

Este libro se propone crear un diálogo fecundo entre las dimensiones filosófica, estética, plástica, semiótica y pragmática de la imagen en el mundo hispánico actual. Las preguntas que se hacen aquí no tienen tanto que ver con la ontología de las imágenes, como con esas “imágenes verdaderas –es decir, justas, necesarias–” a las que apuntaba Víctor Erice, y con la conformidad de su “discurso” con la realidad. En otros términos, será preciso entender la función de las imágenes en la construcción del mundo e interrogarse sobre la capacidad de las mismas para participar en la percepción de la realidad, no sólo para dar a conocerla sino también para modificar la relación del hombre con ella, si esto fuera posible. Esto supone considerar la imagen como un sistema dinámico en el que el proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de la verdad es constante y considerar su carácter performativo porque si la imagen saca a la luz una verdad escondida y secreta, se define también, de manera evidente, como contra-poder frente a los poderes hegemónicos, sean visuales o políticos, lo que remite a la potencialidad de la imagen en cuanto a su intervención sobre la realidad.

Estos planteamientos son frutos de trabajos realizados por la RIVIC, *Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen española Contemporánea*, que reúne investigadores de las Universidades de Perpignan Via Domitia (UPVD), Toulouse – Jean Jaurés (UT2J), Pau et des Pays de l’Adour (UPPA), Bordeaux Montaigne (UBM), Zaragoza, Deusto (UD) y del País Vasco (UPV/EHU).



ISBN : 978-2-36783-063-6

ISSN : 2265-0776

29,90 €

www.editionsorbistertius.fr