

DE ESPECTROS, MEMORIAS Y VISIONES.
APROXIMACIÓN AL CINE DE JONATHAN PEREL¹

POR

RAFAEL MCNAMARA

Universidad de Buenos Aires • Universidad Nacional de La Matanza
Instituto Universitario Nacional del Arte

La duración es el progreso continuo del pasado que carcome el porvenir y que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece sin cesar, también se conserva indefinidamente, [...] la acumulación del pasado sobre el pasado sigue sin tregua.

Henri Bergson, *La evolución creadora*

1.

Luego de más de una década de formar parte de los movimientos sociales y de oposición a los gobiernos de turno, las políticas de promoción de la memoria de la última dictadura en Argentina se transformaron, a partir del año 2003, en políticas de Estado. La eclosión de esta temática en distintos ámbitos, tanto políticos como culturales y académicos, marcó una década en la que la memoria se reveló más como un *campo de batalla* en el presente que como una mera recolección pasiva de recuerdos. Así, se hizo patente que ninguna política actual puede estar separada de una cierta manera de contar la historia. El cine argentino, tanto documental como ficcional, aportó en la última década una gran cantidad de imágenes y relatos que permiten profundizar en la misma línea. En este contexto, el cine de Jonathan Perel constituye una singular mirada, ya que toma como objeto de estudio justamente algunas de las políticas de Estado en torno a la construcción de monumentos y espacios para la memoria.

Pero la singularidad no sólo reside en su objeto de estudio, sino sobre todo en la forma que utiliza para acercarse a él. En efecto, si bien todos sus filmes pueden considerarse como documentales históricos, que se inscriben entre los distintos modos de abordaje de la historia reciente surgidos en la última década de la mano de una nueva generación de directores, la singularidad de su producción salta a la vista inmediatamente. Para determinar los rasgos fundamentales de su estética nos ocuparemos principalmente de su

¹ Una versión anterior de este artículo se publicó bajo el título “Un poco de tiempo en estado (no tan puro”, en D’Iorio, Galazzi y Lucero (coord.): 25-43.

primer largometraje, *El predio* (2010), por considerar que allí se inaugura un cierto modo de pensar cinematográficamente la memoria, el cual determinará sus investigaciones posteriores. En efecto, luego de analizar en detalle esa primera producción, veremos el modo en que los filmes siguientes despliegan algunas de las líneas presentes en aquella primera obra, agregando lentamente capas de sentido a una paciente observación de distintos espacios que, por diversos motivos, poseen una gran carga simbólica.

2.

El predio constituye un acercamiento a la actualidad de la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada).² Allí Perel deja de lado el problema de la reconstrucción del pasado para observar, en el presente, algunas facetas del proceso de construcción de un espacio para la memoria. En ese sentido, este documental piensa la memoria en dos series distintas que se superponen hasta tornarse indiscernibles. Por un lado, no ya la memoria en relación al tiempo histórico o psicológico, sino en relación al espacio. Por otro, no se trata del problema de cómo representar o relatar el pasado, sino de poner en escena un espacio que aún estando cargado de significaciones en cuanto al pasado reciente, es captado por la cámara como un lugar en el que distintas potencialidades buscan realizarse o están en vías de ser actualizadas. Es decir, explorar ese espacio con una mirada que habita la tensión entre ese pasado y un(os) posible(s) futuro(s). Captar, diría quizás Bergson, la *duración* de ese predio. Estas virtualidades son interpeladas desde una perspectiva al mismo tiempo íntima y distante, aparentemente fría pero indudablemente comprometida, engañosamente objetiva pero teñida de cabo a rabo por una subjetividad omnipresente en su aparente retirada.

A partir de estas premisas, Perel construye un documental de observación de una radicalidad poco común. Con excepción de su introducción, que plantea una entrada al predio a partir de imágenes en movimiento, el filme está compuesto de planos fijos, concentrándose muchas veces en rincones poco accesibles o en detalles que en general no llamarían la atención del visitante. Al mismo tiempo, hay una exclusión casi total del lenguaje hablado o escrito (no hay reportajes, ni voz en *off*, ni textos explicativos). En la banda sonora, sólo se escucha el sonido ambiente, y aun ahí se excluyó deliberadamente toda conversación que pudiera ser captada accidentalmente, toda palabra que pudiera agregar algún tipo de explicación sobre lo que se ve.³

² La Escuela de Mecánica de la Armada funcionó, desde el inicio de la última dictadura en 1976, como Centro Clandestino de Detención, Tortura y Desaparición de civiles. Se trata de un espacio emblemático del Terrorismo de Estado, ubicado en el norte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El mismo fue convertido en el año 2004 en el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.

³ Sólo hay unas pocas excepciones a esta tendencia dominante en el filme: un pequeño relato de un artista contando su proyecto de filmación, un fragmento de un discurso de Blanca Santucho (hermana del líder revolucionario desaparecido Roberto Santucho, exiliada durante la dictadura militar y militante por

Lejos de intentar determinar una línea de interpretación, de construir un relato unívoco, la apuesta del filme es a la apertura y a la exploración de múltiples líneas de sentido. De esta manera, al mostrar sin hacer uso de la palabra, la película induce al espectador a plantearse una serie indefinida de interrogantes, como si se hiciera eco de una vieja objeción al medio cinematográfico como tal: el hecho de que impide pensar, ya que la sucesión ininterrumpida de imágenes y el relato firmemente articulado nos entregaría ya pensado todo lo que había que pensar (objeción que no compartimos, pero que aún así se plantea en más de una ocasión). Podemos encontrar un ejemplo de esta postura en el estudio de Roland Barthes sobre la fotografía: “¿Es que acaso en el cine añadido algo a la imagen? –No lo creo; no me deja tiempo: ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; sino, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad* [...]” (94-95). Esta sería la principal desventaja del cine con respecto a la fotografía, que sí permite y hasta fuerza el pensamiento, siempre según la mirada de Barthes. Ahora bien, frente a los planos largos, fijos y silenciosos de *El predio* al espectador no le queda más alternativa que pensar por sí mismo el sentido de las imágenes que ve. ¿Será justamente porque con el plano fijo el cine se acerca más a la fotografía? Más bien habría que decir lo contrario. Junto con Gilles Deleuze, diremos que cuanto más parece acercarse a la fotografía, es decir con el plano fijo, es cuando el cine más se aleja de ella. En el cine, esas imágenes duran, hacen percibir la potencia del tiempo en el plano, y es justamente esa potencia del tiempo lo que permite conectar la imagen con el pensamiento (*La imagen-tiempo* 31).⁴

Así, los interrogantes que inducen las imágenes de este documental se encuentran en consonancia, no sólo con los del mundo intelectual argentino, sino también con el público de cualquier lugar del planeta en donde se haya debatido el problema de cómo dar cuenta del genocidio. ¿Cómo hacer un museo de la memoria en la ex ESMA? ¿Debería ser un museo sin más, o es preferible poblar el espacio de muerte con una nueva (y múltiple) vida creativa, tal como se está haciendo? En este caso, ¿no se corre el riesgo de poner un nuevo manto de olvido sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en la ESMA durante la dictadura, tal como sugirió el crítico Eduardo Antín Quintín? Si así fuera, ¿cómo evitar, en el otro extremo, la lógica del monumento y el museo? ¿Qué

los Derechos Humanos hasta su fallecimiento en agosto de 2012) y algunas tomas de carteles y placas con leyendas que remiten tanto al pasado como al presente. Sólo al final del documental aparece un pequeño texto meramente informativo, destinado principalmente al público internacional. Más adelante volveremos sobre estos aspectos, ya que constituye un recurso que cobrará cada vez más importancia en los filmes más recientes del director.

⁴ Esta breve comparación entre el cine y la fotografía figura en el apartado 2 del capítulo 1 del citado texto, en el que Deleuze desarrolla los aportes principales del cine de Ozu para la constitución de una imagen-tiempo directa. Más adelante volveremos sobre algunos aspectos de la obra del realizador japonés que nos parece echan luz sobre algunos procedimientos de Perel.

rol puede tomar el cine en esta empresa? Al elegir una puesta de pura observación, *El predio* elude la actitud pedagógica (no es crítico ni celebratorio), prefiriendo no resolver ninguno de los problemas que suscita.

Por otro lado, la elección del cineasta se encuentra claramente determinada no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, ya que, como aclaran los títulos finales, la película fue filmada entre marzo y noviembre del 2009.⁵ Un tiempo de transición en el que se estaba decidiendo qué hacer con el predio de la ex ESMA, transformado ahora en espacio para la memoria y la promoción de los derechos humanos. El momento que retrata el filme es uno en el que distintas prácticas discursivas, artísticas y políticas pugnaban por imponer una determinada forma de construir y conservar la memoria del terrorismo de Estado. Muchas de estas propuestas son exploradas simultáneamente, en una proliferación de prácticas en las que por momentos es difícil ver una organización coherente. Como decíamos más arriba, se trata de una propuesta cinematográfica rigurosamente determinada, paradójicamente, en la indeterminación de lo que se está haciendo y aún no termina de cristalizar en una forma definitiva. Por eso, si bien se podría decir que en cierto modo estamos ante un documental histórico, se trata de uno que ajusta la lente para captar la historia que se hace en el presente, pero con el objetivo de pensar qué se hace en el presente con la historia.

Quizás uno de los efectos más perturbadores del documental aparece cuando, al evitar las imágenes con las que suele mostrarse la ESMA (las salas de tortura, el frente del edificio con sus columnas, etc.), Perel opta por el encuadre de unos escombros, de algunos rincones aislados, de algunos fragmentos de las obras, recortando el espacio de forma tal que termina resultando, en muchas oportunidades, irreconocible. En efecto, en muchos de los planos de *El predio*, resulta casi imposible *reconocer* que se trata de la vieja Escuela de Mecánica de la Armada. La película juega con ese problema: no se trata de fomentar ningún *reconocimiento*, como si la ESMA fuera un objeto *conocido*, sino más bien plantear que justamente *eso* no puede ser conocido (más allá de todas las informaciones que poseemos), sino sólo *habitado* en toda su problemática. En el segundo tomo de sus estudios sobre cine Deleuze fundará en este aspecto, que en un principio puede parecer negativo, la posibilidad de llegar a constituir la imagen-tiempo. En efecto, para este autor, es sobre la crisis de la imagen-acción que las nuevas potencias de la imagen pueden ser liberadas y el cine puede arribar a un pensamiento del tiempo que se inscribe directamente en el plano. Para ello, es necesaria la ruptura del esquema que regula la imagen-acción, y que junto a Bergson, Deleuze llama “esquema sensoriomotor”. Ese esquema se basa, justamente, en el *reconocimiento*,

⁵ Este tipo de aclaración es importante porque será una constante necesaria para los filmes de este director. Todos los documentales de Perel explicitarán el momento exacto en que fueron filmados, ya que en casi todos los casos se trata de observar un estado transitorio o un instante de indefinición de las cosas y de la historia.

según el cual se percibe de los objetos sólo aquello que puede ser utilizado para la acción. Este mecanismo, que en su comentario de Bergson Deleuze llama “percepción habitual”, hace un recorte del objeto: percibe la cosa *menos* lo que tiene de inutilizable. De ahí que sea sobre la imposibilidad de reconocer que se funda la posibilidad de una nueva visión que conecta la percepción directamente con el pensamiento (y no ya con la acción). Es necesario no reconocer para poder ver. En esta percepción, que Deleuze llama “percepción atenta”, no se trata de utilizar el objeto, sino de verlo. En este punto, la imagen del presente gana nuevas dimensiones, ya que esta es una percepción que se demora en el objeto y vuelve una y otra vez sobre él, en un circuito en el que se agregan nuevas dimensiones de realidad al mismo tiempo que se exploran otras capas de pensamiento (*La imagen-tiempo*, caps. 1 y 3). Captar, como decíamos más arriba, la duración de un espacio, sólo es posible bajo la forma de esta percepción atenta que implica una visión de lo espectral como dimensión suplementaria que hace que sea imposible decir que la imagen está simplemente en presente.

No se trata, entonces, del problema de la imposibilidad de representar el horror,⁶ sino de pensar el modo de acercamiento y apropiación de la historia que allí tiene lugar. Para eso, en gran parte de la película, se hace necesario tratar el espacio como si fuera un *espacio cualquiera*. Pero si bien el concepto deleuziano de “espacios cualesquiera”, analizado en el marco de su estudio acerca de la *imagen-movimiento* (159-178), puede servir como punto de partida para la comprensión de esta película, también puede llevar a cierta confusión. Trataremos de delimitar la pertinencia de su utilización en lo que sigue.

Cinematográficamente, ese tipo de espacio se logra justamente cuando, a través de la luz o la fragmentación, se encuadra cualquier paraje o lugar haciendo que pierda su particularidad como lugar determinado y claramente codificado en un aquí y ahora concretos. De esta forma, lo que la imagen muestra ya no son las coordenadas de una situación actual, sino la afectividad presente en el espacio más allá de su encarnación en un estado de cosas dado. Para Deleuze el afecto es una entidad separada que puede ser encuadrada en sí misma (por ejemplo, el afecto de amenaza en el *Nosferatu* de Murnau, logrado a partir de un singular encuadre de las sombras extendiéndose por el espacio).

La presencia de este tipo de espacio en *El predio* es evidente. Sobre todo en ciertas imágenes en las que, dado el ángulo elegido, se puede confundir el predio con cualquier

⁶ Esta cuestión ha sido ampliamente debatida, sobre todo en Francia, a partir de la famosa frase de Adorno según la cual sería imposible e incluso infame escribir poesía después de Auschwitz (*Prismas* 26). Para algunos de los desarrollos más influyentes sobre el tema se pueden consultar los siguientes autores: Jean-Luc Nancy (*La representación prohibida*, 2006), Georges Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004) y Jacques Rancière (“Si existe lo irrepresentable”). Para una discusión de la incidencia de esta problemática en el cine argentino (tanto ficcional como documental) posterior a la dictadura se puede ver el texto de Ana Amado (101-205). La cuestión excede, por supuesto, el marco del cine, e incluyó en el contexto argentino en general, y el del predio de la ex ESMA en particular, una amplia discusión. Para un resumen e interpretación de la misma, se remite a Walas (892-904) y Kaufman (167-185).

escuela, cualquier hospital. Al igual que en muchas de las imágenes analizadas por Deleuze sobre todo en la obra de Robert Bresson,⁷ aquí también está muy presente el procedimiento de la fragmentación del espacio y su posterior reconstrucción, pedazo por pedazo, a partir del montaje, pero sin llegar nunca a una reconstrucción “objetiva” o “realista”. Así, por ejemplo, cuando se nos muestra el trabajo de un artista plástico sobre las paredes, la cámara enfoca varios fragmentos inconexos, que sólo posteriormente se revelarán como formando parte del mismo recinto. En esas secuencias vemos encuadres fragmentarios de dibujos a medio hacer, intercalados con recortes de una pared en pleno proceso de reconstrucción, de modo que se hace difícil reconocer la unidad de ese espacio. Al mismo tiempo, así como Deleuze habla de encuadres afectivos para referirse a este tipo de imágenes, aquí podemos pensar en la presencia de fantasmas que nos siguen hablando desde las marcas aún visibles en algunas de las paredes del predio. La iluminación de varios de los planos puede hacer pensar en la intención de encuadrar algunos de esos espectros, como una posible manera de encarar el problema de la representación del horror desde un punto de vista más afectivo que representativo.

Todo esto no debe llevarnos, sin embargo, a una cómoda extrapolación de conceptos que fueron creados en un contexto completamente diverso. En efecto, de lo que se trata aquí no es del mero espacio cualquiera, sino de la tensión que implica tratar como espacio cualquiera un predio del que conocemos perfectamente sus coordenadas actuales, su historia, su nombre. Del mismo modo, si bien los afectos presentes entre esas paredes pueden ser tratados como impersonales a la manera del filósofo francés, no se puede dejar de tener en cuenta que al mismo tiempo remiten muy directamente a personas concretas: desaparecidos y ex detenidos de la ESMA, como así también a sus verdugos. De modo que el acercamiento a esta película desde el problema de los espacios cualquiera remite, nuevamente, a la apertura y a la coexistencia de diversas líneas de sentido posibles. Se trata de un problema muy concreto: ¿cómo deconstruir unos saberes aparentemente claros acerca de nuestra historia y de lo que hoy debe hacerse con ella y, en el mismo movimiento, explorar las nuevas lecturas que dicha deconstrucción hace posibles? El singular tratamiento que Perel realiza de ese espacio apunta entonces, por un lado, a pensar en qué medida esos afectos (que también podemos llamar espectros) *insisten* en nuestro presente, más allá del espacio concreto de la ESMA y de los cuerpos a los que remiten (pero sin olvidar nunca ese doble juego de referencias); por otro, a interrogar la manera en que una reconstrucción de ese espacio puede implicar una puesta en escena de otras memorias y, en el mismo movimiento, de otros futuros.

Otro aspecto que llama la atención en este filme, si lo comparamos con otros afines por su tema, es su relación con la palabra. En efecto, se podría decir que el elemento

⁷ Célebre cineasta francés precursor del cine moderno. Autor de filmes como *Les anges du péché* (1943), *Pickpocket* (1959) y *Au hasard Balthazar* (1966), entre otros. En el año 1975, hacia el final de su carrera, publicó el libro *Notas sobre el cinematógrafo*, donde reflexiona acerca de su arte.

fundamental de construcción de la memoria en el cine documental tradicional fue siempre el testimonio hablado, cuyo acompañamiento en la banda de imagen puede estar formado por imágenes de archivo, reconstrucciones ficcionales de hechos o personajes, tomas actuales en el lugar de los hechos que se quiere reconstruir, y por último, los rostros de los testigos ofreciendo su testimonio. De una forma u otra, la palabra se transforma casi siempre en el elemento dominante. Incluso en dos documentales cuyo vanguardismo no se discute, como *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann y *Noche y niebla* (1995) de Alain Resnais, el discurso hablado sigue siendo el principal encargado de construir el sentido del relato, a partir del testimonio de entrevistados en el caso del primero, y de un texto literario a cargo de la voz en *off* en el segundo.⁸

Al no buscar la reconstrucción del pasado, sino sólo registrar un proceso de apropiación histórica que se realiza, por así decir, afuera del cine y en el presente, *El predio* renuncia a cualquiera de los procedimientos arriba mencionados, lo que también será una marca autoral en el resto de la obra del documentalista. El rigor formal (comparable con el Kiarostami de *Five*) en todos los filmes de Perel es notable: contruidos casi en su totalidad de planos fijos, de similar duración, evitan siempre los diálogos y la voz en *off*. Con excepción de algunos textos, sobre los que volveremos más adelante, el único elemento para dar sentido a las imágenes son las imágenes mismas, y en cuanto al sonido, sólo se capta el sonido ambiente presente en el momento de la filmación. En lugar de la palabra y las imágenes de archivo, son el silencio y el vacío los que “hablan”. “El silencio y el vacío de las ruinas tienen un poder de construcción de memoria” (*Estupor y temblor*), dice el propio Perel. Sin embargo, en el caso de *El predio*, es de dudar que lo que se muestra sea justamente un espacio “en ruinas”. Esto podría decirse sin temor a equivocarse de la película de Resnais antes mencionada, en donde pueden verse los antaño campos de concentración nazis invadidos por la maleza, olvidados en parajes desérticos de una Alemania que parecía no querer saber nada con su pasado reciente. El silencio y el vacío de las ruinas sin duda pueden ser constructores de la memoria de un pueblo, pero las imágenes que vemos en *El predio* tienen un sentido totalmente distinto de las que vemos en *Noche y niebla*. Mientras que el cineasta francés evoca la historia a partir de un espacio de muerte que a su vez está muerto y en vías de desaparecer, en el caso de la ESMA nos encontramos con un espacio en el que la vida comienza a ganar terreno sobre la muerte. O más bien habría que hablar de un espacio-tiempo paradójico, extremadamente frágil, entre la vida y la muerte, como objeto de observación de este filme.

⁸ Por supuesto, cabe aclarar que en el caso del filme de Resnais el peso de la palabra es mucho menor que en *Shoah*. Pero aún reconociendo la importancia del tratamiento de las imágenes desde un punto de vista exclusivamente visual, es evidente que el sentido de dichas imágenes no sería el mismo sin la fuerte impronta del texto de Cayrol.

En ese sentido, se puede afirmar que hay una tensión entre la vida y la muerte atravesando el espacio a lo largo de todo el documental, ya que se trata de captar el predio que fue sinónimo de muerte y tortura casi como un organismo vivo, en el momento de su (re)nacimiento. Pero no se trata de un simple relevo en el que la vitalidad actual ocultaría los espectros de muerte que allí se agitan, condenándolos al olvido. Esa oscura potencia de muerte se presiente (se presenta) en más de un plano, a partir del silencio y el vacío que tiñen gran parte de este documental, como fuerzas que permanecen y que insisten, a pesar de todas las actividades que vemos a lo largo del filme. A su vez, estas actividades pueden pasar fácilmente por ser el objeto principal de observación, y en cierto modo lo son. En efecto, a medida que avanza la película vamos viendo la evolución de algunas obras de arte y actividades culturales a lo largo del tiempo. Se suceden así imágenes de ciclos de cine, una apuesta artístico-botánica que pretende escenificar la creación de vida en una tierra de muerte, una instalación multimedial, intervenciones plásticas sobre las paredes, conferencias, etc. Pero esta serie de imágenes, que dan la sensación de una cierta narración que conduce el tiempo filmico, son captadas más desde la extrañeza que desde el simple registro de esos procesos. El silencio ambiente, o más bien el sordo ruido ambiental que las acompaña, producen un efecto perturbador. Incluso en las raras ocasiones en las que se escucha un discurso, la cámara, en lugar de tomar la fuente de ese discurso, se distrae en otra dirección, dejando fuera de campo al sujeto hablante, reponiendo desde la banda visual aquella extrañeza que en el resto de los planos se percibe principalmente desde la banda sonora. Así, por ejemplo, cuando habla Blanca Santucho la cámara le da la espalda y vemos a unos camarógrafos tomando la conferencia, y cuando el video-artista Ezequiel Monteros relata su proyecto la cámara se detiene en la contemplación de un árbol a través de una ventana. Es como si esa tensión entre la vida y muerte habitara cada plano, sin poder discernir exactamente qué corresponde a la serie de la vida y qué a la de la muerte, lo que hace que cada plano esté constituido simultáneamente por dos fuerzas en tensión, fracturando la aparente unidad de la imagen. Una imagen que, en cierto modo, podría interpretarse como un eco de la “heterodidáctica” de la que hablaba Derrida en el exordio de *Espectros de Marx* (11-14). Se trataba allí de un “aprender a vivir”, en la justicia y la responsabilidad, que únicamente puede darse entre la vida y la muerte, en diálogo y comunidad con nuestros muertos. Es de esos otros (de ahí el término “heterodidáctica”) que podemos aprender la justicia, en una responsabilidad que sólo puede ser pensada como memoria. Dicho aprendizaje sólo puede darse en ese “entre dos” que, como decíamos, fractura la imagen y convoca todos los espectros.

3.

Todos estos procedimientos en torno al tratamiento del espacio y a la relación de la imagen con el sonido permiten pensar, en simultáneo, una aproximación distinta a

la relación de la memoria con el tiempo. En lugar de una memoria del pasado según el tiempo histórico, la película de Perel nos plantea el pensamiento de una memoria del futuro en tensión constante con un pasado cuya influencia no cesa de cambiar, según la apropiación que cada presente haga de él. Ya no se trata, en rigor, del tiempo histórico, sino del tiempo del *devenir*.⁹ El tiempo sumamente paradójico de una vida *haciéndose*.

Desde la elección de su objeto, es decir, desde el punto de vista del contenido, *El predio* deconstruye *a priori* la lógica del documental histórico clásico en cualquiera de sus formas. Como ya dijimos, no se trata de apropiarse de un evento consumado, sino de captar un proceso en vías de realizarse. Pero como acabamos de ver, es sobre todo desde el punto de vista formal que Perel logra realizar una película que transmite, desde la materialidad de sus imágenes, la ambigüedad constitutiva, incluso ontológica, que dicho objeto presenta en el fragmento temporal en el que es captado.

A pesar de su innegable singularidad, podemos buscar en la historia del cine una cierta estética que permite interpretar la temporalidad de las imágenes que vemos en *El predio*. No es casualidad que hayamos sugerido más arriba una comparación con *Five* (2003), de Abbas Kiarostami. Esta película también está compuesta de planos fijos de igual duración (cinco, como dice el título) sin palabras y casi sin personas, sólo imágenes de la orilla del mar tomadas en distintos momentos del día y desde distintos ángulos. Y la analogía se hace aún más sugerente teniendo en cuenta que el director iraní plantea esta obra, desde su subtítulo, como un homenaje a Yasujiro Ozu.¹⁰ Y quizás sea justamente en diálogo con el gran maestro japonés que haya que pensar esos extraños planos de la ESMA en el caso de Perel, ya no sólo en cuanto al trabajo con el espacio, sino sobre todo en cuanto a la paradójica temporalidad que implican. *Five* y *El predio* serían, desde este punto de vista, sendos homenajes documentales a Ozu, el primero poniendo la imagen en relación con la naturaleza, el segundo pensando una nueva relación con la historia.

Es que, quizás aún en mayor medida que en el caso de Kiarostami, es casi inevitable relacionar muchos de los planos que utiliza Perel con los famosos tiempos muertos y

⁹ En su fundamental artículo “Nietzsche, la genealogía, la historia”, Michel Foucault diferencia el tiempo histórico (lineal, teleológico, causal, etc.) del tiempo del devenir (discontinuo, accidentado, plural, etc.) (7-31). Cuando Deleuze piensa a su vez esta distinción, puntualizando que se trata de diferenciar la historia de las formas (en tanto formaciones históricas determinadas –edad clásica, edad moderna, etc.–) del devenir de las fuerzas, tiene en mente dos planos temporales distintos aunque muchas veces indiscernibles, que nunca se dan por separado sino que corren paralelamente en el espacio, aunque siempre desfasados en cuanto al tiempo. “Existe, pues, un devenir de las fuerzas que no se confunde con la historia de las formas, puesto que actúa en otra dimensión” (Foucault 115). Una de las tesis principales de los estudios deleuzianos sobre el cine es que éste tiene la posibilidad de mostrar ese tiempo del devenir, es decir, el tiempo del acontecimiento, sin necesidad de subordinarlo al tiempo histórico, que trabaja con hechos consumados insertándolos en una cadena causal. Sostenemos que esta tesis puede ser aplicada a la totalidad de la obra de Perel.

¹⁰ El título completo es *Five long takes. Dedicated to Yasujiro Ozu*.

espacios vacíos que escanden la narración en las obras maduras de Ozu.¹¹ Es como si el cineasta argentino hubiera decidido, al igual que el iraní, dejar de lado el aspecto narrativo para concentrarse en aquello que más distingue la obra del cineasta japonés: esos fragmentos de tiempo en estado puro que supo inventar. Pero, a diferencia de *Five*, en la que realmente no hay historia alguna ya que sólo se trata de la contemplación de la naturaleza, en *El predio* de lo que se trata es de tomar un poco de distancia con respecto a un relato histórico excesivamente cargado de sentido para así poder pensar qué nuevas relaciones se juegan allí en cuanto a la construcción de un espacio para la memoria en el centro clandestino de detención más representativo de los horrores de la última dictadura argentina. De modo que la apuesta eminentemente no narrativa de este documental se inserta en el marco de un espacio cargado de múltiples narraciones. Esas historias son puestas entre paréntesis, o más bien se muestran sólo elíptica o metonímicamente. De modo que los tiempos muertos que componen casi la totalidad de la película remiten a un deseo por mostrar aquella otra temporalidad que transcurre silenciosa al lado del tiempo histórico en el que chocan los distintos relatos.

Pero hay otro tipo de imágenes que, llegados a este punto, se hace necesario contrastar. Se trata de las imágenes de contemplación de la naturaleza que, evidentemente, también interpretamos como deudoras de la estética ozusiana, pero que habría que diferenciar claramente del rol que cumplen en el homenaje llevado a cabo por Kiarostami. En el caso del iraní, se trata de una serie contemplativa totalmente autónoma de cualquier otra narración y temporalidad, ocupando la totalidad del filme. En Perel, en cambio, no tienen un rol protagónico, aunque su sola belleza hace que queden en la memoria del espectador. En repetidas oportunidades la cámara se detiene en la contemplación de los árboles que forman parte del predio, y en uno de los planos más bellos de la película vemos una densa lluvia caer sobre los mismos árboles justo antes de las tomas de la conferencia de Blanca Santucho. Es como si en medio de la observación del predio la cámara necesitara desviar la mirada, fugarse hacia el fuera de campo y entrar en relación con una temporalidad más meditativa, algo así como una confrontación entre el tiempo de la naturaleza y el tiempo humano, como dos series que corren paralelas, aunque con velocidades diferentes. Se trata de un procedimiento caro al realizador japonés (basta recordar, a título de ejemplo, el árbol de *Primavera tardía* –*Banshun*–). Estas imágenes constituyen una nueva capa temporal, que se suma a las dos series que anteriormente exploramos. Al tiempo de la vida y al de la muerte le siguen ahora el tiempo de la meditación, o contemplación de la naturaleza, en imágenes que tienen tanto de poesía como de invitación al pensamiento.

¹¹ Un ejemplo notable aparece cuando, durante la proyección de una película en el predio, la cámara se entretiene contemplando un vaso plástico apoyado sobre una ventana, en un momento altamente poético que es difícil no relacionar con los característicos planos de botellas o jarrones en la obra del autor japonés.

Ahora bien, teniendo en cuenta la actualidad y la relevancia histórica del tema, con esta apuesta contemplativa, ¿no se corre el riesgo de hacer abstracción de lo que concretamente se juega en ese espacio? Es una objeción posible, pero no del todo justa. Hasta aquí intentamos comprender lo que podríamos llamar una ontología de las imágenes que propone *El predio*, destacando su apuesta radicalmente observacional. Sin embargo, llegados a este punto, se hace necesario interrogar también aquellos raros momentos en los que la palabra se hace presente. En efecto, al tratarse de un documental que multiplica los procedimientos para expulsar concientemente el discurso hablado o escrito, tanto más potentes resultan las breves pero significativas transgresiones de esa regla.

Hay dos tipos de irrupciones de la palabra en la película, con distintas funciones y, también, distinto alcance. Una primera serie aparece acompañando el desarrollo de las intervenciones artísticas, y en cierto modo sirve como información en relación a dichas actividades. Manteniendo siempre la sobriedad y reduciendo al mínimo este recurso, a lo largo del desarrollo vemos el cartel que explica la intención detrás de la plantación de papas, escuchamos la grabación del texto recitado que forma parte de la obra *Gliptodonte*, como así también el sonido de las películas proyectadas en los ciclos de cine, etc. Si bien este tipo de intervención textual puede parecer meramente informativo, al mismo tiempo expone los distintos modos de pensar la construcción de la memoria, encarados en estas obras y ciclos. Por un lado, el texto del *Gliptodonte* hace referencia a la construcción mítica de un ser anterior al tiempo histórico, mientras la plantación de papas plantea, quizás de manera ingenua y hasta algo superficial, la importancia de realizar una plantación en la tierra de la ESMA. Las distintas películas elegidas dentro de los ciclos de cine también remiten a las múltiples formas en las que puede ser pensada la memoria: desde las ficciones de Fatih Akin (*Del otro lado*, 2007) y Michael Haneke (*Código desconocido*, 2000), que ponen en escena el choque de distintas culturas (y por ende, distintas memorias) en la Europa actual, hasta el documental *Mundo Alas*, 2009 (rescatado en el momento en que suena la famosa canción *La memoria*, de León Gieco), pasando por *¡Tango!*, del año 1933, protagonizada por Tita Merello.

También hay otro tipo de inscripción discursiva, más breve y todavía más sobria que la serie anterior, pero que aun así nos parece la más significativa y potente. Se trata tan sólo de un cartel, un breve fragmento de una conferencia, y una placa, cuidadosamente montados al comienzo, pasando la mitad y casi al final del documental respectivamente. Son imágenes que sirven para situar claramente la propuesta en un presente histórico-político que la hace posible. En las tres, de distinta manera, aparecen los nombres de Cristina Fernández de Kirchner y Néstor Kirchner, como los protagonistas de un nuevo capítulo en la historia del país. No es necesario insistir sobre la importancia de la política de promoción de la memoria y los Derechos Humanos en este período y la película considera innecesario subrayarlo. Sólo se limita a mostrar un cartel al comienzo, en el que se anuncia la construcción del Espacio para la Memoria (este cartel se muestra

al revés, leyéndose con dificultad gracias a la luz del sol o, para quienes leen inglés, gracias al subtítulo para espectadores extranjeros). Sobre el final se repite el recurso, mostrando una placa conmemorativa de la fecha de inauguración de la Plaza de la Memoria, realizada durante el mismo período.

Pero quizás aún más significativa que estas dos imágenes sea la elección del fragmento de un discurso de Blanca Santucho, en donde ésta agradece al ex presidente haber ordenado la búsqueda de los cuerpos de Roberto Santucho y Benito Urteaga. Si bien en la película no se le nombra, Perel se encarga de que no queden dudas de que se trata de ella en la nota citada anteriormente, publicada en el diario *Página/12* el 20 de marzo del año 2010. Al mismo tiempo destaca la decisión de que ésta sea la única intervención hablada de la película, aunque sin especificar por qué. Por supuesto que esta elección no puede ser inocente, y creemos que remite al lugar desde el que se pretende construir la memoria en este proyecto, más allá de la multiplicidad de procedimientos explorados. Creemos que estas intervenciones textuales funcionan como sendos homenajes, y que en el caso particular de la inclusión del discurso de Blanca Santucho, se trata de reivindicar la presencia en esta construcción de ciertas memorias de corte revolucionario cuyas voces no siempre resultan audibles. La inclusión, en otro fragmento del documental, del texto de la *Carta abierta a la junta militar* de Rodolfo Walsh pegado sobre una pared refuerza esta interpretación. Pero si bien se trata de elecciones claras en cuanto a su contenido político, las características formales que presenta *El predio* diluyen parte de su impacto. En efecto, la reticencia a explicitar con más énfasis una posición política clara puede habilitar lecturas por completo diversas de la que defendemos aquí. Por ejemplo, el ya mencionado análisis de Quintín, quien considera que esta película muestra “la sofocante situación de la ESMA actual”. Que una película habilite lecturas tan contrapuestas puede resultar, desde una postura rígida, un problema. Pero como el mismo Quintín reconoce, la riqueza de este documental radica justamente en que empuja a un debate abierto y sin ningún tipo de didactismo (salvo la mencionada heterodidáctica derridiana), apelando más bien a la necesidad de seguir profundizando el pensamiento y multiplicando los matices.

En ese sentido, teniendo en cuenta lo dicho, podríamos decir que estamos ante un documental que se plantea como parte de esas discusiones, en la medida en que elige un cierto recorrido y un cierto recorte de ese *real* y lo propone como uno más entre otros posibles. Su intención parece ser, en ese sentido, la de pararse a un costado de todo lo que ocurre y observar de manera atenta tanto la materialidad de ese espacio como el devenir de las actividades que allí tienen lugar. Un intento de poner entre paréntesis los discursos heredados para así poder *ver* de nuevo, renunciando a la pulsión de imponer un sentido a lo que se ve.

De esta manera, vimos que Perel apuesta por una sumatoria de tensiones sin apelar a ningún tipo de síntesis, sino más bien a una exploración del problema de la construcción de la memoria abriendo múltiples líneas de sentido. Así, en un primer momento la

película propone un conflicto entre tomar como tema un espacio bien determinado histórica y geográficamente, y encuadrarlo, por otro lado, como si fuera un espacio cualquiera, liberando la posibilidad de pensar otras potencialidades. La primera tensión, entonces, es en torno al problema del espacio. La segunda tensión, que se solapa con la primera, remite al problema del tiempo. Según lo desarrollado en el quinto apartado, bajo la influencia de Ozu y Kiarostami, podemos pensar esos largos planos inmóviles como una puesta en escena de otro tiempo, que corre al lado del tiempo histórico de los grandes sucesos. La película se plantea en este sentido como puesta en escena de ese tiempo sumamente paradójico, el tiempo de la transición entre una forma y otra (de la Escuela de Mecánica de la Armada al Espacio para la Memoria). Perel decide plantarse firmemente en el entre-tiempo, *entre* dos momentos que son los que quedarán destacados en los libros de historia.¹² Vimos que este entre-tiempo, lejos de ser simple, puede pensarse bajo la forma de tres series paralelas cuyas velocidades e intensidades no coinciden, ni convergen necesariamente en un sentido determinado previamente. Así, pudimos dividir la película en un tiempo de la vida (como serie “narrativa” en la que se sigue la evolución de distintas actividades a lo largo del tiempo), uno de la muerte o espectral, como contracara opaca de la serie anterior, y uno meditativo, estando los dos primeros, casi siempre, en tensión dentro del mismo plano, mientras que el tercero, el de la contemplación de la naturaleza, aparece más bien como una serie autónoma que esconde el relato aquí y allá. Incluso las escasas imágenes textuales, tanto visuales como sonoras, funcionan a partir de dos series paralelas que no convergen necesariamente hacia una conclusión clara y distinta. Nuevamente, se trata de un frágil equilibrio narrativo en el que se prioriza la ambigüedad que invita al pensamiento antes que la dirección esclarecida de las conciencias.

Y si es posible dejar de lado las imágenes conocidas de la ESMA, los discursos que allí se dan cita, incluso las señas que permitirían reconocer ese espacio, es porque se trata de relatos y de imágenes que siguen operando con toda su potencia en el fuera de campo. El espectador que ingresa en la sala de proyección lleva toda esa información histórica consigo y el filme juega con eso. Es allí que cobran importancia las escenas que dan comienzo y fin al documental, ya que de algún modo imponen un cierto relato.

Las imágenes que dan comienzo a la película son las únicas que cuentan con un pronunciado movimiento de cámara, recorriendo el espacio exterior, pero ya dentro del predio. Es como si nos estuvieran guiando hacia el interior del predio, planteando así la necesidad de un movimiento que no es sólo del espacio del afuera hacia adentro, sino también de un tiempo, el tiempo de la ciudad y su actividad, del que se podría decir que todo espectador de cine huye al entrar en la sala de proyección, hacia un tiempo y un

¹² Se puede decir que esos dos momentos, históricos en sentido estricto, son el acto inaugural del 24 de marzo de 2004, y la apertura al público del museo con la iniciación de las actividades.

espacio de pensamiento. Una vez terminada esta introducción vemos el título del filme y comienza la sucesión de planos fijos que dominarán el resto de la película.

El plano final podría dar lugar a distintas interpretaciones. Vemos allí la salida del predio, con el portón abierto, encuadrada desde adentro. Más allá, la calle con personas y automóviles pasando. Como todo en esta película en la que prácticamente no hay otro texto que las imágenes mismas, esta imagen puede ser y fue interpretada de múltiples maneras. Allí se puede ver la indiferencia de una ciudad que sigue su curso habitual, así como gran parte de la población continuó con sus vidas durante la dictadura como si nada pasara. Pero también puede interpretarse como una mirada esperanzadora hacia un futuro más consciente de su propio pasado (esta es la intención declarada por el autor en numerosas entrevistas). El hecho de que ese plano sea también inmóvil quizás pueda ser leído en esa clave. Se trata de salir nuevamente a la ciudad, pero sin abandonar la actitud pensante que implicaba la rigurosa observación realizada. Si el plano final hubiera sido un movimiento de cámara hacia afuera, respetando la simetría del relato (entrada en movimiento al comienzo, salida en movimiento al final), quizás se podría haber interpretado como un abandono de la actitud contemplativa para retomar la lucha política en el espacio de la *polis*. Formalmente, en cambio, el último plano mantiene la mirada que venía desarrollando el documental, sólo que esta vez mira hacia afuera. Quizás se trate de una tensión más que intenta mantener la película, sin proponer una síntesis, sino postulando la necesidad de conjugar pensamiento y acción política sin que ello implique la subordinación ni el relevo de uno sobre el otro.

4.

En el resto de su obra Perel seguirá explorando las posibilidades de esta estética radicalmente contemplativa, profundizando algunas de las líneas presentes en *El predio*. Así, por ejemplo, en los filmes que siguieron a aquella primera realización, Perel continúa aprovechando al máximo una característica constitutiva del plano cinematográfico: el fuera de campo. En las realizaciones que siguieron al documental que estuvimos analizando hasta ahora, la filmación en exteriores permite que esa presencia sea mucho más marcada, sobre todo en la banda sonora, pero también en el plano de lo visible (sobre todo en *17 monumentos* de 2012, donde se ve en más de una oportunidad pasar gente y vehículos por el espacio encuadrado, para luego desaparecer mientras el encuadre permanece inmóvil sobre el espacio “vacío”). En efecto, si “En el cine, el campo visual se duplica [...] en un campo ciego” (Bonitzer 68), el plano cinematográfico es capaz de presentar una realidad asediada por fantasmas (de ahí su relación intrínseca con el erotismo y el horror, siguiendo la formulación de Bonitzer). En la profundización de su investigación en torno al problema de un pensamiento audiovisual acerca de la memoria, Perel continúa explorando (ahora en términos más directamente espaciales) la dialéctica entre las dos dimensiones del presente que veíamos en *El predio*: la real

y la espectral. En estos planos, hay siempre algo que se va, o algo que llega. Puede ser un automóvil, un avión, o bien, en *Los murales* (2011), lo que parece ser una bicicleta que pasa e invade el campo sonoro a través del sonido de una campanilla que insiste en varios planos, sin aparecer nunca en el campo visual. Como si el presente estuviera asediado por una presencia fantasmal que no termina de irse y que interpela. Por otra parte, es esa presencia fantasmal la que permite sospechar la unidad del espacio que vemos y que difícilmente reconocemos a partir de lo visual.

Por otro lado, más arriba destacábamos la escasa pero significativa presencia de la palabra en *El predio*. En *Los murales* puede verse una utilización alternativa de la irrupción de la palabra en imágenes que continuarán siendo fijas y contemplativas. Este cortometraje, filmado en los ex centros clandestinos de detención *El olimpo* y *Automotores Orletti*, muestra en su segunda parte una serie de planos fijos de paredes en las que conviven, superpuestas, consignas políticas opuestas: reivindicaciones de la memoria desde una política de Derechos Humanos muchas veces tapadas parcialmente por consignas de extrema derecha, reivindicando el asesinato de militantes de izquierda. En este sentido, *Los murales* da un paso más sobre los hallazgos formales de *El predio* y, en la búsqueda de la persistencia del pasado en el presente, postula la memoria como un campo de batalla en el que se siguen midiendo las fuerzas que marcaron a fuego y sangre la historia argentina.¹³

La relación entre lo que podríamos llamar imágenes-texto y lo que Deleuze llama imágenes ópticas y sonoras puras (*La imagen-tiempo*, cap. 1) tiene un nuevo capítulo en las realizaciones más recientes del documentalista: *Tábula rasa* (2013) y *Las aguas del olvido* (2013). En el primero, aparecen por primera vez imágenes de un texto literario que describe las extrañas construcciones que servían para ocultar la ESMA, tratando de evitar la sospecha de que allí se estaba ocultando algo. No se trata de un muro, lo que hubiera hecho evidente la operación de ocultamiento, sino de bloques de oficinas. La demolición de estas construcciones será el objeto de este documental. En este sentido,

¹³ Podríamos decir, entonces, que desde este punto de vista, este cortometraje entra en diálogo con el segundo largometraje de Nicolás Prividera, *Tierra de los padres*, estrenado también en el año 2011. Allí, Prividera ensaya una puesta en escena dialéctica en donde se enfrentan, en el espacio del Cementerio de la Recoleta, las voces de esos dos bandos que a lo largo de la historia se enfrentaron bajo distintos nombres (unitarios y federales, peronistas y antiperonistas, etc.). Si bien el filme de Prividera también está construido a partir de planos fijos, es a través de la lectura de textos como las voces entran en conflicto. Esta es una manera distinta en la que el cine puede pensar la memoria como campo de batalla. En esa línea, el filósofo argentino Ricardo Forster ha destacado la relevancia del pensamiento de Walter Benjamin en el nuevo pensamiento acerca de la historia, ya que es a partir de este autor que podemos pensar la historia, por un lado, como recurrencia e insistencia del pasado en el presente, y por otro, “[...] la memoria como un campo de batalla que en el presente sigue planteando aquello no realizado en el pasado [...]” (Forster 97). El mismo Prividera hace referencia explícita a la influencia de Benjamin en la realización de su filme (2012).

Tábula rasa resulta interesante porque forma algo así como un díptico con *El predio*. No sólo porque vuelve al espacio de la ex ESMA, sino porque, allí donde *El predio* se concentraba en la construcción de un espacio de la memoria, aquí se trata de una demolición. En efecto, aquí la cámara de Perel no sólo se concentra en el registro del momento de la demolición del edificio, sino que luego se entretiene contemplando los restos de ese trabajo de destrucción, un poco como el ángel benjaminiano de la historia: “donde a nosotros se nos aparece una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies” (Benjamin 146). Es como si el pensamiento acerca de la historia se jugara necesariamente en una dialéctica entre la destrucción y la construcción, del mismo modo en que, para Nietzsche, una vida fuerte sólo podía constituirse en una dialéctica entre la memoria y el olvido. Podría pensarse, entonces, en los dos filmes mencionados como una meditación acerca de ese doble juego.

En el caso de *Las aguas del olvido*, el uso de imágenes-texto da un paso más, y abre quizás un nuevo capítulo en la obra de Perel (ya anunciado, en más de un aspecto, en *Tábula rasa*). En primer lugar, porque los textos que allí aparecen no sólo son de carácter literario, sino que además se trata de incrustaciones en la pantalla, y no de un registro documental de un libro como en el caso del filme anterior. Pero esta diferencia en la forma tiene su paralelo, más importante, en la diferencia de contenido de los textos, y en lo que a partir de este contenido queda habilitado en términos de imagen. Justamente, en la apertura del cortometraje leemos el siguiente texto de Horst Hoheisel: “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 alcanzar la verdadera imagen de la verdadera historia”. Epígrafe que, si bien puede resultar en una reflexión de Perel en torno a la totalidad de su obra, como decíamos, abre una nueva dimensión en este documental. Esta nueva dimensión, ausente en los filmes anteriores, es la de una turbiedad fundamental de la imagen, que profundiza una reflexión acerca de la memoria que podemos ligar a un pensamiento acerca de la historia en términos de *acontecimiento*.

Desde el punto de vista de una ontología del tiempo histórico, la noción de acontecimiento ha ocupado recientemente al filósofo chileno Sergio Rojas, quien destaca la necesidad de pensar esa otra dimensión temporal en términos de “demora”, de aquello que demora en terminar de suceder, y en ese sentido no puede reducirse al presente. Este demorarse en suceder no debe ser entendido “[...] como algo que se demore porque todavía no ha ocurrido, tampoco es algo que ha ocurrido siendo nosotros quienes nos demoramos en ‘entenderlo’, sino que se trata de que hay una temporalidad interna que es el ‘demorarse en desplegarse totalmente’. Por lo tanto, hay acontecimientos que pueden durar años y hasta siglos [...]” (Rojas 72). Es por eso que el acontecimiento así concebido toma muchas veces una forma espectral, de algo que asedia al presente (sea como inminencia de un futuro incierto aunque vagamente intuible, o como restos de un

pasado que aún no termina de articularse del todo en un universo simbólico consciente). Así, el tiempo presente gana un espesor muchas veces difícil de articular en un relato claro, pero que la imagen cinematográfica puede pensar (y hacer sentir) en virtud de sus propias posibilidades para construir “bloques de movimiento/duración” (Deleuze, *Dos regímenes* 282). Es la misma dimensión que antes llamamos del *devenir* y que Perel explora a lo largo de toda su obra.

En el último cortometraje este aspecto del tiempo aparece ligado a uno de los procedimientos que Deleuze encontraba como propio de un cine de pensamiento. En *La imagen-tiempo*, cuando el filósofo se pregunta en qué sentido el cine moderno aborda la pregunta por el pensamiento con sus propios medios, llegando a un nuevo tipo de imagen (justamente la imagen-tiempo), se refiere al enrarecimiento del movimiento como un primer procedimiento que permite salir del sistema de la imagen-movimiento que dominaba el cine clásico. Así, el cine, “[...] en cuanto asume su aberración del movimiento, opera una ‘suspensión del mundo’, o afecta a lo visible con una ‘turbiedad’ que, lejos de hacer visible el pensamiento, como pretendía Eisenstein, se dirigen, al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión” (225). Así, en las imágenes que siguen al texto de Hoheisel, vemos el Río de la Plata cubierto de una niebla que impide distinguir con claridad la línea del horizonte. Esta imposibilidad de distinguir los límites de la imagen remite a una incapacidad para articular una imagen verdadera de ese río impensable, al que la ciudad de Buenos Aires le da la espalda y que es la tumba de tantos desaparecidos. El río será, justamente, el objeto de este documental. Pero una imagen del río tal que se confunde con la niebla. Justamente, el río, la muerte, el arte y la niebla son los objetos de reflexión de la otra imagen-texto que aparece, casi al final del filme, que luego de reflexionar acerca del río-tumba, decreta: “Bebemos el agua del olvido. Hay niebla”. Pero quizás esa niebla pueda servir como un nuevo punto de partida para pensar la historia y la memoria de un acontecimiento que no termina de desplegar todos sus sentidos. Porque si la niebla puede aparecer como imagen del olvido, ese mismo olvido es también la materia volátil sobre la que trabaja el acontecimiento. En la búsqueda de lo impensable e invisible del acontecimiento que insiste es donde parece sumergirse el último plano de *Las aguas del olvido*: se trata de un plano desde el interior del río, debajo de sus aguas sucias y tumultuosas.¹⁴ En las aguas de ese río turbio, finalmente, seguimos buscando nuevos sentidos para pensar la memoria.

El pasaje a un pensamiento acerca del Río de la Plata parece, entonces, un párrafo más, necesario, en la reflexión que había comenzado, en *El predio*, con una exploración del espacio arquitectónico de la ESMA y otros centros clandestinos de detención.

¹⁴ Es justamente en las imágenes acuáticas que Deleuze veía, en su interpretación del cine francés de pre-guerra, la promesa de otra percepción, más allá del mundo sólido de la tierra (*La imagen-movimiento* 121).

Así, si antes habíamos realizado una comparación con el filme *Five*, la diferencia con aquella obra puede servir para comprender este paso y su significación en el marco del problema de la memoria en Argentina. En efecto, se trata de pasar de la arquitectura (de la cultura entonces) a la naturaleza. Pero aquí esa diferencia queda borrada, ya que ese espacio natural que es el río sólo es relevante en tanto está cargado de historia. Ahora es allí donde, a partir de la indistinción entre la niebla y el agua, se juega la ilocalizable articulación entre lo espectral y lo real que nos habla, en última instancia, de un presente pluridimensional. La insistencia en los planos fijos de Perel sería tributaria de una búsqueda obsesiva por atrapar y comprender esa doble dimensión que habita nuestro presente, aun cuando una de esas dimensiones (la que llamamos espectral) no sea nunca directamente visible sino sólo perceptible en su perpetua retirada. Planos que intentan, entonces, mostrar lo invisible. Un invisible que sin embargo resulta indispensable para articular un pensamiento en torno a la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Benjamin, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- _____. *Henri Bergson: Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza, 1977.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora, 1997.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- _____. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- D'Iorio, Gabriel, Laura Galazzi y Guadalupe Lucero, comps. *Formas de la memoria. Notas sobre el documental argentino reciente*. Buenos Aires: IUNA, 2013.

- Forster, Ricardo. "El pasado como posibilidad". *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*. Pablo Aravena Nuñez, ed. Chile: Beca de Creación Literaria, 2008. 93-112.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Kiarostami, Abbas, dir. *Five (Dedicated to Yasujiro Ozu)*. Hermes Records Co., Bahnegar Co., 7 View Art Studios y MK2 Difussion, 2003.
- Kaufman, Alejandro. *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Ozu, Yasujiro. *Banshun (Primavera tardía)*. Takeshi Yamamoto, Shôchiku Eiga, Prods., 1949.
- Perel, Jonathan. *17 monumentos*. 2012.
- _____. "Estupor y temblor." Suplemento Radar *Página 12*. 20 marzo 2011. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6904-2011-03-20.html>>. 29 mayo 2015.
- _____. *El predio*. FMCAC, 2010.
- _____. *Las aguas del olvido*. 2013.
- _____. *Los murales*. 2011.
- _____. *Tábula rasa*. 2013.
- Prividera, Nicolás. *Tierra de los padres: un recorrido*. 21 junio 2012. <<http://ojosabiertos.otroscines.com/tierra-de-los-padres-un-recorrido/>>. 29 mayo 2015.
- Quintín, Eduardo Antín. "El Bafici 2010 (14). Sobre *El predio* de Jonathan Perel". *La lectora provisoria*. 14 abril 2010. <<http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/04/14/el-bafici-2010-14/>>. 29 mayo 2015.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Resnais, Alain, dir. *Nuit et brillard (Noche y niebla)*. Argos Films, 1955.
- Rojas, Sergio. "Entre la demora y el desencadenarse de los acontecimientos". *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*. Pablo Aravena Nuñez, ed. Chile: Beca de Creación Literaria, 2008. 67-92.
- Walas, Guillermina. "Alternativas testimoniales: gestión cultural y memoria en Argentina". *Revista Iberoamericana* LXXVII/236-237 (2011): 885-917.

