

Tramas de museo en la novela y el documental argentinos: una lectura de *Museo de la Revolución* (2006) de Martín Kohan y *El Predio* (2010) de Jonathan Perel

*Tramas de museu no romance e no documentário argentinos:
uma leitura de Museo de la Revolución (2006) de Martín Kohan
e El Predio (2010) de Jonathan Perel*

*Museum plots in Argentinian Novel and Documentary:
reading Museo de la Revolución (2006) de Martín Kohan
and El Predio (2010) de Jonathan Perel*

Cecilia González 

Université Bordeaux Montaigne. Bordeaux, Francia.



RESUMEN

A partir de las coordenadas de las políticas de la memoria de comienzos del siglo XXI en Argentina, la novela *Museo de la Revolución* de Martín Kohan (2006) y el documental *El predio* de Jonathan Perel (2010) interrogan museos de historia y espacios de la memoria como lugares de construcción de sentidos sobre el pasado reciente. Lo hacen a partir de dos estrategias diferentes: la novela acerca el dispositivo narrativo del museo a la ficción biográfica y a la ficción política; el documental adelgaza al extremo la dimensión narrativa en su acercamiento al predio donde funciona la antigua ESMA apostando por un tratamiento poético y anacrónico de las imágenes filmadas.

Palabras clave: Novela argentina. Documental argentino. Historia y Memoria.

RESUMO

No contexto das políticas memoriais do início do século XXI na Argentina, o romance *Museo de la Revolución*, de Martín Kohan (2006), e o documentário *El predio*, de Jonathan Perel (2010), consideram os museus de história e os espaços de memória como espaços de construção de sentidos para o passado recente. As estratégias adotadas são, no entanto, diferentes: o romance associa o dispositivo narrativo do museu à ficção biográfica e à ficção política; o documentário, por sua vez, reduz ao extremo a dimensão narrativa, filmando a construção de “Espacio de la memoria” (antiga ESMA), apostando num tratamento poético e anacrônico das imagens filmadas.

Palavras-chave: Romance argentino. Documentário argentino. Historia e Memória.

ABSTRACT

In the context of Argentinian memorial politics of the 21st century, the Novel *Museo de la Revolución* by Martín Kohan (2006) and the documentary *El predio* by Jonathan Perel (2010) consider History museums and Memory spaces as places where narratives of the recent past are forged. They construct those places from two different strategies: the novel brings the narrative plot of de museum closer to biographical fiction and political fiction; the documentary reduces to the extreme the narrative dimension by filming the space in construction of “Espacio de la memoria (antigua ESMA)” in a poetic anachronistic way.

Keywords: Argentinian novel. Argentinien documentary. History and Memory.

La 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. De diversas maneras, *Museo de la revolución* y *El predio* trabajan sobre el dispositivo narrativo del museo, que más que conservar el pasado contribuye a forjarlo. El predio de Jonathan Perel no es otro que el espacio dentro del cual se encontraba el Casino de oficiales, centro clandestino de detención, exterminio y tortura de la antigua ESMA. Desde 2007 funciona allí un Espacio de la Memoria cuya creación ha sido objeto de un intenso debate sobre las nociones mismas de museo y espacio. En 2015 se inauguró el Museo Sitio de Memoria ESMA en el Casino de oficiales. En cuanto a Marcelo, el personaje narrador de la novela de Martín Kohan, pasea su mirada de escritor y de turista (Ximena Briceño 2010: 343) por diversos sitios históricos de la ciudad de México. Dos de entre ellos se destacan: el Museo Nacional de la Revolución mexicana, que recoge parcialmente el título de la novela dejando caer el adjetivo “nacional”, y el Museo Casa de Trotsky¹, que visita dos veces y es objeto de una descripción y una reflexión minuciosas.

Difícilmente podría pensarse esta película y esta novela fuera del formidable proceso de musealización de las últimas décadas del siglo XX. Entre las formas variadas que éstos toman –museos en sentido estricto, centros de interpretación o monumentos musealizados (Santacana/Hernández Cardona 2012: 35)– la creación de espacios destinados a perpetuar el recuerdo de las atrocidades que puntuaron el breve y violento siglo XX tiene un lugar particular.

Como lo muestra Pierre Nora en su clásico estudio sobre los sitios de memoria, se trata de un proceso que comienza en las postrimerías de la Primera Guerra mundial, al generalizarse la práctica de construir monumentos a los caídos en las distintas comunas de Francia. Sin negar el lugar de la Gran Guerra en la violenta memoria del siglo –la “paz”, recuerda el historiador Eric Hobsbawm, “era lo que sucedió antes de 1914”: luego vino algo que ya no merecía ese nombre” (1994: 45)– fue tras el advenimiento de la llamada “era del testigo” (Wieviorka) cuando las políticas de preservación y transmisión de una memoria de las víctimas comenzaron a multiplicarse y a plasmarse

en el espacio público a través de la construcción de museos y memoriales.

Un poco más tarde, el fin de la utopía revolucionaria y la caída del comunismo, contribuirán a reforzar la visibilidad del sujeto-víctima, que sumerge otro tipo de categorizaciones, políticas por lo esencial. Así lo entiende Enzo Traverso al referirse a la transformación de la figura del testigo en las sucesivas narraciones hegemónicas de la violencia política durante el siglo XX:

D'autres témoins jadis montrés en exemple comme des héros, tels les résistants qui prirent les armes pour combattre le fascisme, ont perdu leur aura ou sont carrément tombés dans l'oubli, engloutis par la «fin du communisme» qui, éclipsé de l'histoire avec ses mythes, a emporté dans sa chute les utopies et les espoirs qu'il avait incarnés. La mémoire de ces témoins n'intéresse plus grand monde, à une époque d'humanitarisme où il n'y a plus de vaincus mais seulement des victimes (2005: 16).

Estas palabras de Traverso se hallan en consonancia con las operaciones llevadas a cabo por *Museo de la Revolución* y *El predio*. Ambas privilegian la dimensión militante del desaparecido, redefinido como militante derrotado. Un gesto particularmente marcado en el documental de Jonathan Perel, dedicado a la filmar las instalaciones de la antigua ESMA. Y que Martín Kohan reivindica explícitamente cuando afirma su voluntad de privilegiar “la redefinición y la recuperación de la figura del militante político como sujeto activo y la recuperación de una dimensión política armada frente a una primera configuración [del desaparecido] que tendía más a la tipificación de la víctima” (citado en Mavrakis 2011).

En la medida en que organiza una sintaxis narrativa a través de la propia disposición de sus objetos y documentos, el museo constituye un dispositivo privilegiado para pensar los procesos de construcción del pasado y sus usos públicos. Por eso puede convertirse en un vector de distanciamiento: el pasado es inaccesible, si se lo piensa en una dimensión referencial, y construido, si se piensa en las historias que lo cuentan. *El predio* y *Museo de la revolución* se acercan al sitio de memoria no solo como a un espacio sino como a un complejo aparato retórico narrativo. Se le acercan, podría decirse, con las herramientas de la reflexión al alcance de la mano, aunque el camino elegido para abordarlo no es el mismo.

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

¹ *Museo de la revolución* narra el encuentro entre un agente editorial y escritor, Marcelo, que viaja a México enviado por su editorial para, entre otros trámites, recuperar de manos de una supuesta exiliada argentina un cuaderno redactado por Rubén Tesare, militante revolucionario desaparecido en diciembre de 1975. El encuentro entre ambos da lugar a varias visitas de museos pero también a la lectura del cuaderno por parte de la exiliada argentina y al relato que ésta hará de las circunstancias de la captura de Rubén Tesare, en la que desempeñó, en realidad, el papel de la entregadora. *El predio*, por su parte, filma entre marzo y noviembre de 2009 las instalaciones de la antigua ESMA y actual Espacio de la memoria en el que funcionan diversas asociaciones militantes y de derechos humanos. El documental fue estrenado en 2010.

ejemplo)². Reversiblemente, novela y documental permiten pensar asimismo la dimensión museística de la narración cinematográfica o novelesca: 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 bien lo saben el museo de horror y el museo de cera, contrararas siniestras, en perpetuo acecho, de la límpida racionalidad del dispositivo del museo³.

Tanto el novelista como el cineasta ponen esa ilusión a distancia: tendiendo a la disolución de la narración en Perel, que filma el tiempo presente dejando expresamente de lado todo ejercicio de reconstitución del pasado. O exhibiendo ya no las piezas o los restos, sino el mecanismo de su disposición en una escenografía museística, en el caso de Kohan. Mientras uno desmonta y exhibe los mecanismos comunes a la narración, textual o museal, el otro muestra su desconfianza hacia las facilidades del arte narrativo.

Si estas dos producciones extrañan el pasado lo harán mostrando su falta de coincidencia con este tipo de reconstrucción⁴. En ellas el pasado se hace raro: se

presenta bajo la forma de “restos” (Kohan 2006) o de “ruinas” (Perel 2010) que no se dejan capturar por el ojo de la cámara o el entramado de la ficción sin ofrecer resistencia.

Museo de la Revolución y *El predio* eligen situarse en ese *à-présent* del que hablaba Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia (2000: 431) y que presupone no ya “contar cómo sucedieron los hechos” sino ser capaz de pensarlos en la constelación que forman con el presente. Esta metáfora-concepto benjaminiana es, de hecho, 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*, el segundo cita directamente las célebres Tesis de la historia 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 esperaba que las imágenes logren que algo del pasado relampaguee” (Perel en Oscar Ranzani 2010)⁵.

El vector de esa emergencia fugaz está dado por el hilo conductor de las militancias pasadas y presentes. Martín Kohan se interesa, por su parte, menos por la linealidad de una historia de la militancia que por sus intersecciones, por los ecos o, como los llama, “rebotes” entre épocas:

[...] 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).

Las páginas que siguen estudiarán estas dos facetas del trabajo realizado en la novela y la película a partir del

² Jérôme Glicenstein analiza este carácter retórico del museo en un plano diacrónico: «*Au XVIII^e siècle, les embryons de collections muséales [...] ont laissé la place à de nouveaux modèles d'exposition, mis au point par des historiens de l'art. Autant, la première phase de constitution de collections au sein des cabinets de curiosités renvoyait à la question de l'invention rhétorique, autant cette nouvelle phase était plus directement concernée par la question de la «disposition», c'est -à -dire non pas l'institution des objets en œuvres, mais l'articulation de leurs relations au sein d'un discours*» (2010: 179). El autor añade una última etapa en la que viene a afinarse el plano de la *elocutio* en la concepción del museo como espectáculo capaz de provocar no sólo placer estético sino también el asombro o la admiración de los espectadores. Para una distinción entre el museo como dispositivo y el museo como aparato, véase Déotte Jean-Louis (2011).

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”). 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 política pública: los ejes de la discusión” en Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (2005). La museología estudia los cambios que la concepción de la exposición ha ido experimentando a lo largo de los siglos. También la narración museal ha conocido la tensión entre estéticas de la exposición más o menos “realistas” o “conceptuales” según los momentos, más o menos orientadas a suscitar la emoción o la reflexión.

⁴ En una perspectiva benjaminiana, alejarse del “rosario de acontecimientos” de la historiografía progresista permite justamente, al 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'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la 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, W., «Tesis sobre la historia» (2000: 443).

⁵ Reproducimos las citas que corresponden al texto de Benjamin evocado por Perel: «*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*» (Benjamin 2000 [1940]: 430); «*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*» (431).

dispositivo del museo: su reflexión, estética, en torno a la cuestión del arte narrativo y su manera de concebir la relación presente/pasado.

1 Tramas de museo

A pesar de que *Museo de la Revolución* haya sido publicado en pleno debate sobre lo que debía hacerse con el predio de la antigua ESMA⁶ –dato coyuntural difícilmente disociable, para el lector argentino, del título y el argumento de la novela– lleva a cabo una serie de desplazamientos y mediaciones que merecen atención. Los sitios que en ella se visitan, describen o convocan no son memoriales de las catástrofes del siglo, sino museos de la historia de sus revoluciones, triunfantes o traicionadas, y de sus revolucionarios, victoriosos o derrotados (Zapata, Trotsky, Rubén Tesare). Por eso, si un museo se convoca recurrentemente en estas páginas, es el museo de historia. Este desplazamiento no es menor, como se ha dicho más arriba. Se trata de una apuesta a la vez política y teórica: el sujeto paradigmático del museo-memorial coincide con la víctima del dispositivo concentracionario que la narración humanitaria, dominante en las últimas décadas del siglo, ha colocado en el centro de su construcción.

Desplazándose también en el espacio y en el tiempo –las dos líneas argumentales se sitúan, una, en la Argentina de 1975 y la otra, en el México de 1995– la novela de Kohan toma distancia con respecto a los debates que agitan las aguas nacionales en el momento de su publicación en 2006. Se despega así de una “actualidad”⁷ a la que no deja, con todo, de aludir incesantemente puesto que plantea las preguntas que la subtienden de manera fundamental, a saber: cómo el museo fabrica pasado, qué hacen los museos de las revoluciones y de los revolucionarios, o aun qué usos oficiales, institucionales, estatales permite una memoria de la revolución.

Museo de la revolución pone el acento en el hacer del militante antes que en el relato de su cautiverio y muerte. La trama elige concentrarse, en efecto, en el último tramo de la vida de Tesare y a pesar de que se narra su captura con cierto detalle, nada se dice de su destino ulterior si no es a través de una discreta equiparación

poética encargada de recordar el destino común de la gran mayoría de los prisioneros de la ESMA: “el pasado entrega [el cuaderno] igual que entrega sus restos el mar, para no quedarse con todo” (Kohan 2006: 27). La fecha que se elige para la captura de Tesare, diciembre de 1975, subraya por otra parte la voluntad de situar los hechos narrados en el período anterior al golpe y concentrarse así en las distintas facetas y aun en las contradicciones o límites de la experiencia militante antes que la lógica concentracionaria de los centros clandestinos se implemente de manera generalizada.

¿Pero en qué consiste ese hacer? Recogiendo arqueológicamente la dicotomía entre teoría y praxis revolucionaria, Tesare propone una oposición entre sus dos actividades: la escritura y la acción. O si se prefiere, la literatura y la vida. Escribe, en efecto, notas teóricas sobre las relaciones entre tiempo y revolución. Paralelamente, participa en el último operativo que le encarga su organización: viajar a un pueblo de Córdoba donde deberá entregar un bolso de contenido desconocido a un contacto que baja desde Tucumán⁸.

De ambas actividades sobreviven restos. Uno es escrito, documental, pieza de archivo o de colección (¿de museo?): el cuaderno Gloria. El otro, oral aunque miente supuestas bases documentales. Son objeto una doble transmisión: en la ciudad de México y en pleno auge del menemismo, Marcelo escucha la lectura de unas anotaciones teóricas escritas veinte años antes y que tratan sobre teorías y revoluciones del pasado: la revolución soñada por Marx y Engels, la revolución realizada de Lenin, la revolución traicionada en el presente y remitida al futuro, de León Trotsky. Marcelo escucha, también en México, el relato de una supuesta exiliada argentina sobre las horas previas a la captura de Rubén Tesare. La narradora es Norma Rossi cuyo nombre es eco, deformación, juego significativo con el de Norma Arrostito, la mujer del disfraz y la peluca rubia en el operativo del secuestro de Pedro Eugenio Aramburu⁹. Un nombre falso, por supuesto, y una identidad falsa para la encargada de tramar el relato cautivante del último

⁶ En 2004 el gobierno de Néstor Kirchner decidió convertir las instalaciones de la Antigua ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) en un Museo de la memoria. Entre ese momento y la apertura del Espacio de la memoria en 2007 se produjo un intenso debate sobre el destino que se le daría al predio entero de la antigua ESMA. Sobre los diversos proyectos imaginados en torno a la creación de un museo o un espacio de la memoria, a sus funciones, al destino futuro de las áreas que formaban el CCD, cfr. Jens Andermann. Sobre el debate generado en torno a la creación del Espacio de la memoria, véase el trabajo editado por Marcelo Brodsky (2005).

⁷ Se impone aquí una referencia al célebre texto de Giorgio Agamben, ¿Qué es lo contemporáneo?, en el que plantea esa necesidad de alejarse de la actualidad inmediata para que algo de lo contemporáneo pueda ser pensado.

⁸ La novela se interesa por la articulación entre militancia y vida privada y por los modos organizativos de los grupos armados de la Argentina de los años 70: la organización pide a sus cuadros intelectuales que participen en acciones u operativos clandestinos; las cuestiones de seguridad rigen decisiones ligadas a la vida privada o íntima (Tesare tiene que dejar a su compañera, que pertenece a otra organización revolucionaria)

⁹ En su biografía de Norma Arrostito, Gabriela Saidón (2011) menciona justamente esta presencia del personaje en la literatura contemporánea. Confirmamos esta idea: *Museo de la Revolución* establece un eco con ella, *Historia del pelo* la menciona directamente, *Historia del llanto* toma como base del relato ulterior onírico de la Comandante Silvia el texto de las declaraciones de Montoneros que describen la participación de Norma Arrostito en el secuestro. “Hoy, pleno 2010, hay pruebas de que el relato sigue hechizando. Escritores, intelectuales, directores de cine siguen citando textuales esa combinación de palabras” (2011, 11), escribe Saidón recordando este comunicado.

día de Rubén Tesare, supuestamente basado en un diario íntimo del militante, pero que termina siendo el relato, irónicamente testimonial y borgeanamente infame, de la propia entregadora.

Ambos materiales, notas y relato, tienen un mismo modo de transmisión: Norma lee fragmentos del cuaderno del mismo modo en que avanza en el relato del último día de militante: administrando con destreza las interrupciones para generar urgencia y deseo. Las escenas de lectura se cuentan como escenas de seducción en las que lo que se muestra y lo que se deja entrever cautivan a quien escucha. No por azar Marcelo compara a Norma Rossi con “un mago auténtico” (Kohan 2006: 27)¹⁰.

Pero estos materiales, podemos imaginarlo, son de distinta naturaleza: el primero no da testimonio de un recorrido biográfico sino de la pasión teórica de un intelectual de izquierda. Se trata de una escritura fundamentalmente no narrativa, capaz de apasionar al escritor, al coleccionista o al fetichista que corre tras de él como Marcelo, pero no al gran público. El segundo pone ante los ojos una historia con un protagonista, Tesare, un encuentro amoroso que genera la necesaria cuota de tensión erótica, un relativo suspenso.

Los dos finales de la novela son el del cuaderno y el del relato. Las notas de Tesare son un material entregado efectivamente por el pasado, un documento. Su contenido es impublicable en bruto, tal como le dice Marcelo al editor. De hecho, cuando Marcelo acceda a leerlo sin la mediación de Norma, su impaciencia encuentra un texto sin desenlace, aunque él lo devore animado por otro tipo de pasión: “Voy a leer el final, como si fuese un lector de policiales que, capturado por la intriga, no puede soportar más no saber cómo termina la historia y decide saltar todo lo que le falta para llegar directamente al desenlace. Sólo que en este final no hay intriga, sino más ideas (2006: 185).

Frente a esta roca dura, un relato cuya veracidad queda comprometida por la fuente dudosa de la que emana, pero que se caracteriza por su gran eficacia narrativa, a juzgar por el grado de fascinación que ha provocado en Marcelo. El desenlace mima hiperbolizándolo el régimen de la lectura identificatoria a través de un recurso que no carece de ironía: Marcelo va a reproducir -guiado por una Norma Rossi/Fernanda Aguirre, narradora experta en trucos e ilusiones- las mismas posiciones amorosas que las ocurridas en la lejana noche de 1975 en la que fue entregado y capturado Tesare (2006: 182).

Pero estos dos finales ligados a escenas de lectura quedan subsumidos en un tercero, que incorpora, ahora,

la escritura: Marcelo se dispone a escribir una novela, a pensar –si se acepta la posibilidad sugerida pero no dicha de que se trate de la novela que acabamos de leer– una posible articulación para estas dos regímenes de escritura. Cuaderno y relato aparecerían así como materiales que traen el pasado al presente y al mismo tiempo como mediaciones que lo vuelven irreductiblemente inaccesible. *Museo de la Revolución* no es una novela sobre el pasado, es una novela sobre las narraciones del pasado en el presente, sobre los relatos memoriales: desmonta la ilusión narrativa poniéndola a distancia, mostrando sus resortes, exhibiendo tanto el material, como el procedimiento y aun los efectos en el receptor.

Para hacerlo, se plantea una rigurosa homología metanarrativa entre el relato de Norma Rossi y el dispositivo narrativo creado por los diferentes espacios del Museo Casa de Trotsky. Es el propio espacio del museo el que favorece la exposición del trabajo de narrativización y de disposición de los objetos, generando una reflexión *en abyme* sobre el modo en que se organiza el material y se genera un efecto de presencia. Dos, en particular: la tumba que guarda otros “restos” del pasado, los del propio Trotsky con su correspondiente monumento funerario, por un lado, el despacho donde fue asesinado, por otro. Así como el cuaderno y el tramo final de la biografía de Tesare construyen dos figuras distintas aunque complementarias, el intelectual y el hombre de acción, la tumba y el escritorio generan diversas figuras en torno al revolucionario ruso: “Si en la tumba del patio uno percibe al desterrado, en el cuarto blindado uno percibe al perseguido” (2006: 57) y en su escritorio, finalmente, “el asesinado” (*ibid.*). ¿Qué es lo que genera esa percepción? Es el fruto del propio dispositivo, como se puede constatar en esta secuencia descriptiva:

En su escritorio pueden verse ahora unas cuantas hojas de papel, dos o tres lápices, una goma de borrar dispuestos de una manera en apariencia casual, tal como sucede con los objetos en uso durante un día cualquiera de trabajo. La idea es evidentemente que sintamos al hombre cerca. Así lo concibió, sin dudas, el que se encargó de convertir esta casa en un museo: dispuso los útiles de Trotsky sobre su mesa de trabajo de manera tal que den la impresión de que él acaba de salir hace un momento y está pronto a regresar. Las huellas de lo cotidiano y la realidad material de los objetos en uso provocan ese efecto, el de la proximidad personal, el de la vida percibida en un momento cualquiera. Se busca que uno presienta al Trotsky más vivo (2012: 57).

El orquestador de esta trama busca generar un efecto de vida inmediata, aunque no siempre logre controlar sus efectos, como lo dice el narrador: si el escritorio da una impresión de vida, también genera el efecto de una vida

¹⁰ La equiparación vuelve insistentemente a lo largo de la novela y remite tanto al arte de seducción narrativo como al erótico. La tejedora de tramas es también tejedora de trampas: “carnada y anzuelo” para Rubén Tesare (2006: 171), despierta el deseo con “trucos de magos” (162), prestidigitadora (38), utiliza “argumentación y artilugios” (174), etc.

interrumpida, lo que remite a la figura del asesinado. Más allá de esto, lo que interesa destacar es que el arte narrativo –como bien lo sabía Borges– se rige por una serie causal que es perfectamente heterogénea a la de la vida. En ella los efectos están sabiamente calculados para generar una ilusión.

Nada muy distinto de lo que hace la narradora Norma Rossi al disponer las acciones, los pensamientos, los detalles circunstanciales o indicios barthesianos que generan un efecto de realidad: “Norma Rossi tiene el don de poner cerca el pasado, el de esa noche del setenta y cinco por lo pronto, ponerlo como quien dice al alcance de la mano, porque en su memoria sin pasos intermedios una proximidad sin apremios se vuelve posible de veras” (Kohan 2006, 27). El tiempo del recuerdo congelado de la supuesta exiliada funciona como el museo que congela la escena y la pone “al alcance de la mano”, aunque a nadie se le ocurra tocar un lápiz o mover una hoja, como precisa el narrador. Su memoria, afirma, está “fijada en detalles que ya se perdieron”, es “una memoria que, al igual que la de los museos, es capaz de fijar precisiones justamente porque ha tenido que sustraerse al paso del tiempo” (Kohan 2006: 25).

¿Pero qué es lo que hace el propio narrador orquestador de *Museo de la Revolución*? A través de su prosa autoconsciente abre otro Museo posible, uno que no ya trabaje con la construcción de escenografías realistas y la seducción, la fascinación incluso, del lector: un lugar donde pensar la Historia y su relación con la narración y no ya donde ilustrarla o exhibir sus signos e incluso sus promesas.

En este punto se encuentra, insospechadamente, con la reflexión de Tesare: las notas del militante abren también un espacio donde pensar la relación entre el tiempo, la revolución y los relatos que construyen una tradición revolucionaria, el conjunto de “museos” destinados a promover su memoria. En sus notas, concretamente, también planea constantemente el museo: la museificación del Manifiesto comunista, una vez muerto Marx; la relación entre el museo y la vanguardia (a través de la célebre fórmula de la tradición de la ruptura), el problema de la tradición.

El cuaderno de Tesare separa de manera excluyente, por otra parte, el tiempo de la escritura del tiempo de la acción: en la acción, el militante es habitado por una relación con el tiempo que la ordena o rige, es el tiempo de la Historia como “modo específico del tiempo, manera en que el tiempo mismo se vuelve principio de los ordenamientos de acontecimientos y de su tiempo [...], como movimiento orientado hacia un cumplimiento” (Rancière 2012: 61); en la escritura del cuaderno, la teoría no se deja regir por el tiempo de la Historia, que es también el tiempo narrativo –el que une un alfa y un omega, un

principio y un fin, el Génesis y el Apocalipsis (Kermode 2000)– sino que lo convierte en objeto de examen.

Así, aunque la cronología que lleva de la muerte de Marx a la de Trotsky no baste para anudar una intriga que le valga a Tesare el título de narrador, Marcelo y él se encuentran, con todo, en una relación de homología: como Tesare, Marcelo es quien cuenta la historia de la recepción y circulación de unos escritos, convirtiendo la transmisión misma en materia de su novela. El final de la novela, de hecho, reproduce la exclusión entre acción y escritura, o entre teoría y praxis, entre literatura y vida: “Cuando empieza la revolución, se acaba la escritura. Cuando empieza el tiempo de la acción, se acaba el tiempo de la escritura”, propone Tesare en una anotación última, en la contratapa del cuaderno (2006: 187). Si la opción parece menos crucial para Marcelo, la analogía muestra que es sólo en apariencia: “por los ventanales del parador, la puesta del sol se va a ver con la amplitud de los panoramas. Si me concentro escribiendo, sin embargo, seguramente me la voy a perder” (2006: 187).

La narración actúa, decíamos, como el Museo al seleccionar y disponer esos “restos” que llegan del pasado. La equiparación metafórica es la que permite operar la equivalencia: los restos son fragmentos del pasado, objetos cuya materialidad es ostensible, aunque puede ser muda si no se los ordena en una sintaxis narrativa que los vuelva inteligibles. Pero la escritura novelesca puede trascender la narración –aun conteniéndola– para convertirse en metamuseo¹¹, ya que buena parte de sus páginas proponen una reflexión sobre los modos de construcción del pasado en la narración. Una reflexión sin resolución previa en un gran relato capaz de garantizarle un sentido: y ése es el punto de encuentro entre Tesare y Marcelo en su duelo, peligroso y aun mortal, con Norma Rossi/Fernanda Aguirre. Un duelo entre el narrador mago, prestidigitador (femenino, oral y tramposo, entre paréntesis) y una escritura que habla del truco y busca pensar lo que está pensando su propio hacer, lo que rige la propia praxis.

Se ha dicho de *Museo de la Revolución* que es una novela sobre el tiempo. Y es cierto, en más de un sentido. En uno de ellos puede decirse incluso que si estamos frente a una novela sobre el tiempo es porque estamos frente a una novela sobre la narración.

2 La explotación poética del anacronismo

Una análoga desconfianza con respecto al arte narrativo se manifiesta en el documental *El predio* de

¹¹ El término tiene una acepción precisa en la museología: se trata de aquellos museos que tratan del museo mismo, de su historia, su evolución, sus modelos. Nos servimos libremente de esta categoría.

Jonathan Perel¹². Pero ya no se trata aquí de desmontar sus mecanismos sino más bien de sustraerse a ellos. Para tomar distancia de la ilusión de la retrospectiva, se privilegia otro tipo de tratamiento del tiempo. En primer lugar, como hemos visto más arriba, el cineasta 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. 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 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 a otro esbozo, de hecho, todo un programa). El segundo punto es la referencia al silencio, que no puede adscribirse exclusivamente a la recurrente cuestión del carácter inenarrable o irrepresentable del espacio concentracionario¹³. El silencio o el vacío funcionan aquí ante todo como un elemento generador: no es algo a pesar de lo cual seguir narrando sino un instrumento “con” el cual narrar desde otro lugar.

Para ver, aun para producir mirada, para que pase algo, tienen que callarse entonces los relatos que la entretejen con una pre comprensión de lo sucedido: el extrañamiento afecta al sitio nodal de ese pasado reciente que es fue ESMA, el centro clandestino más importante, más emblemático y que más testimonios de sobrevivientes ha generado. Perel elige 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” (2010). 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” (*ibid.*) 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 ya no de lo que fue el funcionamiento del espacio concentracionario que se elige no mostrar y no narrar. El primer deslizamiento pasa, como en el texto de Kohan por el propio estatuto de la figura del desaparecido: no se muestra el centro clandestino, no hay reconstrucción de una escenografía del horror pero se pone el acento, en cambio, en las figuras presentes y pasadas de la militancia. En segundo lugar, si el pasado no se manifiesta en una reconstrucción narrativa (lo que aquí se narra, en todo caso, son las transformaciones que va sufriendo el sitio entre marzo y noviembre de 2009), la relación presente pasado es explotada en cada secuencia gracias a un tratamiento poético del tiempo. Veamos estos dos aspectos.

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 meses, no se recurre a ninguno de los elementos que anudan el *muthos*: ni peripecia, ni desenlace, ni suspenso, ni héroes, ni antihéroes. Ningún esquema actancial podría aplicarse a este relato. Una cámara fija distintos espacios y produce un montaje yuxtaponiendo 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 (2012: 9).

Ni el recorrido ni las secuencias de plano fijo de *El predio* muestran, en efecto, el espacio en el que funcionó el centro clandestino de detención y exterminio, el Casino de Oficiales, hoy convertido en Museo. El espectador del documental ignora si los lugares que están mostrando las imágenes corresponden o no a alguna de las áreas del Casino de Oficiales donde funcionó. Estas zonas del predio que han sido preservadas en su estado original,

¹² Este capítulo retoma desarrollos presentes en un texto anteriormente publicado, que no establecían un acercamiento con la novela de Martín Kohan. Nos ha parecido pertinente proponer esta articulación entre la propuesta del cineasta y la del novelista. Ver: Cecilia González, “Mirar el pasado al sesgo. Modos de la ficción documental en *El predio* de Jonathan Perel” en *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción/deconstrucción/reconstrucción*, coordinado por Christelle Colin, Pascale Peyraga, Isabelle Touton, Cristina Giménez Navarro y Marie-Pierre Ramouche. Villeurbanne: Orbis Tertius, 2015.

¹³ Perel avanza 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.” (Dossier de prensa 2010:2). Las imágenes del centro clandestino son insuficientes, impotentes para permitir imaginar ese pasado del que “no podemos más que proporcionar la corteza”, dice el narrador de *Noche y niebla* (Alain Resnais 1955).

las que pueden visitarse en compañía de un guía que explica el funcionamiento del campo y describe su antigua disposición espacial, las únicas zonas que podría asimilarse a un museo de la memoria, no son registradas por la cámara.

La opción por el presente y la voluntad de eludir la reconstitución del escenario del centro clandestino van juntas y coinciden igualmente con la decisión de no incluir testimonios orales de los sobrevivientes ni una narración en off que reponga información sobre la historia del lugar, la que queda restringida a brevísimos textos: un cartel visto de atrás y al revés —que exige por consiguiente un desciframiento— anuncia las obras destinadas a refeccionar el actual edificio del Archivo Nacional de la Memoria durante el gobierno de Cristina Kirchner; un breve texto, situado al final de la película, 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.

Imagen 1 – ©Jonathan Perel, *El predio*, 2010



La banda sonora, por su parte, no reproduce más que sonidos ambientales. Las secuencias habladas 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 que acompaña la instalación “Museo del Gliptodonte”, la banda de sonido de alguna película proyectada en la cinemateca.

Hay que saber que el material de audio inicial era mucho más abundante y que el director explica cómo progresivamente las partes habladas fueron tendiendo a desaparecer¹⁴. Lo que subraya la importancia que se

¹⁴ “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).

acuerda a 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. Pero 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. Dos referencias a nombres y lugares emblemáticos de la militancia revolucionaria en los 70 que tienden a privilegiar, frente a la figura del detenido-desaparecido, la del combatiente derrotado¹⁵. Los cuerpos se han perdido, los ámbitos de militancia están hoy en ruinas, pero es la figura del militante la que se destaca y la que establece un puente entre las generaciones de militantes del pasado y los artistas militantes del presente. Una relación que encontrábamos, planteada de otro modo, en la ficción documental de Albertina Carri.

De las víctimas de la dictadura militar se mencionan otros dos nombres. Ambos unen 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, cuyo Eternauta se reproduce en las paredes del edificio. La propia representación iconográfica de los desaparecidos de la ESMA muestra un conocido panel de fotografías de rostros jóvenes, muchos sonrientes, que a su vez son movidas, casi con placidez, por el viento. La memoria de los desaparecidos no es aquí memoria de la 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” (2010).

¹⁵ No hay que olvidar que Jonathan Perel tenía el proyecto de filmar un documental sobre el recorrido político de Mario Roberto Santucho y que una película ulterior, *Toponimia*, de 2015, vuelve sobre los escenarios tucumanos de la represión.

Imagen 2 – ©Jonathan Perel, *El predio*, 2010



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 (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: los de las especies desaparecidas, 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 cumple con la función reparadora y casi ritual (el recitado, la luz, el trabajo mostrado en todas sus etapas) de referir a los restos de los desaparecidos, al lugar que ocupan bajo tierra, con otros restos de especies o pueblos extinguidos o desaparecidos. Las capas de mediaciones se multiplican.

El efecto producido por las secuencias de planos fijos 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 incómodo,

que bordea lo alucinatorio, el pasado espejea en la mirada¹⁶.

Sobre este principio, basado la potencia del anacronismo de la imagen caracterizado por Georges Didi-Huberman¹⁷, 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 sea 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.

Imagen 3 – ©Jonathan Perel, *El predio*, 2010



El predio explota de dos maneras precisas este deslizamiento de temporalidades basado en la contigüidad espacial¹⁸. El primer punto de conexión está dado por el

¹⁶ 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 una figuras uniformadas descargan a lo lejos; en la segunda, un Ford Falcon pasa lentamente por la puerta de otro antiguo centro clandestino.

¹⁷ “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).

¹⁸ 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” (*ibidem*).

doble estatuto simultáneo de ruina y obra en construcción de algunos de los espacios que se filman: se vuelve indecible por momentos si se está frente a los restos de un edificio roído por el paso del tiempo o si esos escombros anuncian, por el contrario, la demolición que una renovación.

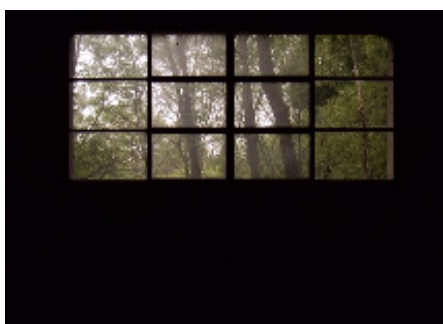
Imagen 4 – ©Jonathan Perel, *El predio*, 2010



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 (citado en Victoria Reale 2011), su presencia/ ausencia se juega en la posibilidad de esta mirada¹⁹.

Así, se multiplican 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.

Imagen 5 – ©Jonathan Perel, *El predio*, 2010



¹⁹ “Es un lugar habitado por fantasmas y salí al encuentro de ellos”, afirma el director (citado en Victoria Reale 2011).

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, relampaguear un instante. En el fotograma reproducido este efecto se crea también gracias a la toma en contrapicado que remite a la posición de un cuerpo agachado o acostado en la oscuridad mirando 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.

Imagen 6 – ©Jonathan Perel, *El predio*, 2010



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 enmarcados van a reemplazar, verosíblemente, 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 7 – © Jonathan Perel, *El predio*, 2010



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 semi arrancados 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

Imagen 8 – © Jonathan Perel, *El predio*, 2010



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.

Pero, como sucedía 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 historia. El narrador de la novela de Kohan elige desmontar los mecanismos de la puesta en escena narrativa del pasado militante, la reconstitución escenográfica de sus revoluciones, con sus íconos, sus héroes y sus mártires, aunque no renuncia a perpetuar esa memoria sin promesa. 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 tanto la reconstitución como esquiva 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.

Producir una visión renovada, exhibir las “costuras” del relato y poner a distancia los modos de la lectura identificatoria para suscitar la reflexión son exigencias que recorren de uno u otro modo la novela y el documental estudiados. Toman distancia con respecto a formatos que vinculan ya con una narración militante mitificada, ya con los formatos convencionales de una industria de la memoria. Inscribiéndose en la huella de una tradición del arte y del arte político del siglo XX que ha buscado alejarse de los caminos de la mimesis, descentran los relatos memoriales que florecieron en Argentina desde mediados de la década del noventa en adelante interrogándose e interrogándolos indirectamente sobre la construcción narrativa del pasado, un pasado que deja de ser objeto de reconstitución o representación para ocupar el lugar de una equis en retroceso perpetuo.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est -ce que le contemporain?* Paris: Rivages Poche, 2008.

ARENILLAS, María Guadalupe. Hacia una nueva ética y estética de la memoria en el documental argentino: *El Predio* (2010) de Jonathan Perel. *A contracorriente: una revista de historia social y literaria de América Latina*, v. 10, n. 3,

p. 371-388, Spring 2013. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bdr7.28>

BENJAMIN, Walter. Sur le concept d'histoire en *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 2000.

BRICEÑO, Jimena. La memoria en exhibición. El pasado y el museo desde el boom del museo. *Nuevo texto crítico*, [S. l.], v. 23, n. 45-46, p. 337-347, 2010. <https://doi.org/10.1353/ntc.2010.0031>

BRODSKY, Marcelo. *Memoria en construcción*: El debate sobre la ESMA. Buenos Aires: LAMARCA Editora, 2005. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.2.218>

COLOMBO, Pamela. A Space under Construction. The Spacio-Temporal Constellation of ESMA in *El Predio*, *Journal of Latin-american Cultural Studies*, Travesías, v. 21, n. 4, p. 497-515, 2012. <https://doi.org/10.1080/13569325.2012.744739>

DEOTTE, Jean-Louis. Le musée n'est pas un dispositif. *Cahiers philosophiques*, Paris, n. 124, p. 9-22, 2011. <https://doi.org/10.3917/caph.124.0009>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*: L'œil de l'histoire, I. Paris: Les éditions de Minuit, 2009. <https://doi.org/10.1017/s0008423910000582>

GLICENSTEIN, Jérôme. La rhétorique au musée, P.U.F. *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, n. 6, p. 177-186, 2010/2. <https://doi.org/10.3917/nre.006.0177>

HOBBSAWM, Eric. *L'Age des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*. Paris: Editions Complexe/Le monde diplomatique, 1994.

KERMODE, Franck. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 2000.

KOHAN, Martín. *Museo de la Revolución*. Buenos Aires: Mondadori, 2006.

KOHAN, Martín. La ESMA no es apenas un museo. *Perfil*, 24/9/2010. Disponible en: <http://www.perfil.com/columnistas/-20100515-0044.html>. Consultado el: 14 oct. 2012.

KOHAN, Martín. "Hay algo más que contar historias", Entrevista, P.Z, 13/03/2009. Disponible en: <http://blog.eteracadencia.com.ar/archives/2009/593>. Consultado el: 2 abr. 2012.

MAVRAKIS, Nicolás. Entrevista a Martín Kohan. *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, noviembre 2011.

NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Vol. 1 a 7. Paris: Gallimard, 1984-1993.

PEREL, Jonathan, Dossier de prensa de *El predio*. Buenos Aires, 2010 (cedido al autor de este artículo por gentileza del director).

PEREL, Jonathan. "Estupor y temblor", *Página 12*, Buenos Aires, 20/03/2011. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6904-2011-03-20.html>. Consultado el: 27 jun. 2011.

POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte «Repères», 2009.

RANCIERE, Jacques. *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

RANZANI, Oscar. Es una película sobre el presente. Entrevista a Jonathan Perel. *Página 12*, Suplemento Espectáculos, 14 abr. 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-17606-2010-04-14.html>. Consultado el: 10 oct. 2012.

SAIDON, Gabriela. *La montonera*: biografía de Norma Arrostito. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

SANTACANA I MESTRE, Joan; HERNANDEZ CARDONA, Francesc Xavier. *Museos de historia*: entre la taxidermia y el nomadismo. Gijón: Ediciones Trea, 2011.

TRAVERSO, Enzo. *Le passé, modes d'emploi*: histoire, mémoire, politique. Paris: La Fabrique, 2005. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.1546>

WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Hachette, 2009.

Recibido en: 13/2/2019.

Aprobado en: 19/11/2019.

Publicado en: 21/12/2019.

Autora:

CECILIA GONZÁLEZ

Doctor, Profesor en la Université Bordeaux Montaigne. Bordeaux, Francia.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9706-1317>

E-mail: cecilia.gonzalez@u-bordeaux-montaigne.fr

Dirección: Domaine Universitaire, 19 esplanade des Antilles 33607 Pessac, Francia