

La memoria se mueve. Algunas publicaciones recientes sobre memoria e imagen

Javier Gurpegui Vidal
I.E.S. "Pirámide", Huesca / Fedicaria-Aragón

RESUMEN

pp. 149-156

A pesar de la actualidad pública que ha adquirido el tema de la memoria, también en su vertiente académica, en la bibliografía reciente sobre memoria e imagen se constata la escasez de planteamientos teóricos explícitamente desarrollados y el predominio de trabajos colectivos, desarrollados sobre referentes empíricos heterogéneos y variados. La revisión de algunas de estas publicaciones arroja un balance irregular, en el que muchos planteamientos críticos coherentes y acertados se integran en una coyuntura general llena de vacíos y claroscuros, todavía por hacer.

PALABRAS CLAVE: Historia; Memoria; Cine; Imagen; Teoría; Método.

ABSTRACT

Memory moves on. Some Recent Publications on Memory and Image.

Despite the public attention that the topic of memory has recently attracted, even in its academic side, recent bibliography on memory and image shows that there is a shortage of explicitly developed theoretical approaches, and a predominance of collective works, developed over a variety of heterogeneous empirical referents. The revision of some of these publications shows an irregular balance as a result, in which many coherent critical approaches are set as part of a general structure full of shadows, still uncompleted.

KEYWORDS: History; Memory; Cinema; Image; Theory; Method.

La bibliografía sobre memoria histórica y representación (visual o no) se encuentra muy mediatizada por el tema del holocausto nazi. Una publicación fundamental hace poco traducida al castellano es la recopilación de Saul Friedlander titulada, significativamente, *En torno a los límites de la representación* (2007); en el presente número de *Con-Ciencia Social*, hemos procurado prestar atención a otras referencias, que, aunque recogen las enseñanzas de la *Shoah* –como no podía ser menos-, también amplían su horizonte, desde el punto de vista no sólo empírico sino también teórico, esquivando, de alguna manera las aporías sobre la supuesta incomunicabilidad del desastre, que habían derivado en un callejón sin salida.

En relación con la disciplina histórica, se ha hablado de un “ninguneo de la reflexión

teórica”, que sin embargo habría que matizar (Alonso García, 2008, pp. 51-53), señalando en primer lugar que no es privativo de este ámbito. Para Steve Woolgar, se trata de una queja que afecta igualmente a los más veteranos y a los marginados de cualquier comunidad científica. Por otro lado, el problema no es que no exista ninguna reflexión teórica precisamente en el ámbito académico, sino que ni se aplica ni se le presta atención. Se estaría hablando, por lo tanto, de una falta de conexión con la teoría, y no de una existencia de la misma. Centrándonos en el tema que nos ocupa y en el caso español, habiendo constatado aquí también la escasez de obras teóricas, un comentario somero de la producción de los últimos años presentaría tres rasgos generales:

– Como resultado de los debates que por distintos motivos se han desarrollado en la esfera pública, junto a la *historia* de los medios audiovisuales se ha consolidado la idea de que éstos son también fuentes de *memoria*. Habiendo renovado su actualidad algunos tramos polémicos de la historia hispana, como son la Guerra Civil y el franquismo, comprobamos que lo que hace un tiempo se titulaba, por ejemplo, *1936-39. La guerra de España en la pantalla* (1986), de Román Gubern, hoy incluye la alusión al acto del recuerdo, como podemos observar en *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria* (2006), de Vicente Sánchez Biosca, o *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española (1939-1982)* (2008), de Jorge Nieto. Sin embargo, ni en el 86 Gubern dejaba de hablar de *memoria*, sin nombrarla especialmente, ni en la actualidad los autores profundizan en las razones teóricas y de método para hablar de ella.

– En el último tiempo se han hecho especialmente presentes enfoques que proponen una crítica ideológica de los discursos audiovisuales de nuestro pasado y presente. Especialmente activa se ha mostrado la revista valenciana *Archivos de la Filmoteca*, con títulos como el coordinado por Vicente Sánchez-Biosca, *Materiales para una iconografía de Francisco Franco (2002-2003)*. Y probablemente ello tenga que ver con una llegada fragmentada y tardía de los *estudios culturales*, unidos a una constelación de enfoques como los *queer studies* o los enfoques feministas y poscoloniales, cuya voluntad de interdisciplinariedad incorpora una crítica a las disciplinas convencionales que difumina sus fronteras. En esta línea José Luis Brea ha reivindicado los *estudios visuales* como los dedicados a la “producción de significado cultural a través de la visualidad”, señalando que, frente a las disciplinas “dogmáticas” de la Estética y la Historia -cómplices con el punto de vista interno al campo visual- aquéllos aportan un enfoque externo y desvelador (2005, p. 9). Lo cual, a su vez, también es discutible, como luego veremos.

– Finalmente, los estudios sobre memoria visual presentan una cierta tendencia a difundirse a través de la recopilación de trabajos reunidos según distintos criterios: aquí

hablaremos de la relación de la memoria con el trauma y el testimonio en distintos textos visuales (Guerin y Halles, 2007), la revisión de los discursos sobre los desaparecidos argentinos desde diversos medios y con la perspectiva que da el paso del tiempo (Feld y Stites Mor, 2009) o la memoria del cine según cinematografías “marginales”, como la africana, magrebí, japonesa o española (Martín Gutiérrez y Ortega, 2009). Tratándose de propuestas en buena parte interesantes, no siempre parten de investigaciones más amplias centradas de forma sustantiva en la memoria visual colectiva; antes bien, sus autores han abordado distintos aspectos del discurso audiovisual, generalmente desde la investigación universitaria, la crítica o la realización cinematográfica. Se suelen centrar en corpus de textos audiovisuales pertenecientes a coordenadas espaciotemporales concretas, dedicando a la fundamentación teórica un valor subsidiario.

Pero antes de revisar estas publicaciones, nos detendremos en otra que resulta especialmente interesante, por desacostumbrada. Se trata del libro de Salvador Rubio (2010) dedicado al *recuerdo visual*. Desde la perspectiva de la filosofía analítica, y sin hacer separación entre memoria individual y colectiva, Rubio pasa revista a textos artísticos, de carácter literario y cinematográfico -documentales de creación como *El cielo gira* (2005), de Mercedes Álvarez o novelas como las de Proust, Wilkie Collins u Orham Pamuk-, sacando unas conclusiones interesantes para nuestro propósito. El autor sitúa la ficción artística en una intersección entre la memoria visual experiencial y la no-experiencial. Sólo la primera puede proporcionarnos *falsos recuerdos*, mientras que la segunda nos ayuda a construir *cuasi-recuerdos*, que se basan en la fuerza mimética de lo artístico, dirigida a que imaginemos como nuestras experiencias que no hemos tenido, a través del visionado de una película o la lectura de una novela.

Llegados aquí, asistimos a la crítica de lo que Salvador Rubio llama *internismo*, según el cual las imágenes mnemónicas son accesibles sólo introspectivamente, como fenómenos que se despliegan en el interior de nuestra mente o de nuestra alma (según

el marco cultural que utilizamos). Este enfoque contrasta con el hecho de que los recuerdos sean comunicables, y que impliquen comportamientos objetivables en el mundo de las prácticas sociales. Sin embargo, Rubio también cuestiona como método de observación el *escepticismo*, el *constructivismo radical*, que parte de considerar que, a fin de cuentas, todo son signos, insertos en el mismo nivel de realidad y sujetos a similar mecanismo interpretativo (2010, p. 149-54). Sin embargo, *complejidad* no necesariamente equivale a *confusión*; sólo desde la distinción de distintas formas de recuerdo del pasado son comprensibles las contradicciones que nos proponen las principales obras audiovisuales sobre la memoria del pasado. Sólo desde la distinción entre distintas *fenomenologías del recuerdo* puede existir la manipulación, la decepción, la denuncia, la crítica, la investigación o la creación visual sobre el recuerdo. Sólo desde ahí se puede conceptualizar la memoria como algo que se mueve, no sólo en el tiempo, sino a través de diversos lugares sociales y mediáticos. En palabras de Claudia Feld, podría decirse que “la memoria es un proceso activo, lleno de tensiones y en permanente reelaboración” (Feld y Stites Mor, 2009, p. 262). Alrededor de este planteamiento vertebraremos el resto de nuestra revisión bibliográfica.

El número 30 de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, publicación de la Universidad Autónoma de Madrid que suele ofrecer una perspectiva heterodoxa y sugerente de la historia, está dedicado en su mayor parte a “La memoria y sus formas”. En la introducción, sus coordinadores atribuyen a la imagen cinematográfica la función de procurar “la presencia del pasado dentro del presente; con la finalidad de que, al menos en el plano simbólico, fuera posible una cierta reparación hacia las víctimas y, por ende, que se pudiera impedir que las injusticias cometidas fueran difuminadas por el olvido, contra el que es necesario luchar [...] a través de una conversación sostenida y crítica con las imágenes” (Martín Gutiérrez y Ortega, 2009, p. 6). A continuación, los autores dejan explícitamente de lado una discusión que, como antes dijimos, comenzaba a ser estéril desde el punto de vista teórico:

la que enfrentaba a George Didi-Huberman frente al cineasta Claude Lanzmann (apoyado por autores como Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux), sobre las posibilidades de que las imágenes -de archivo o no- pudieran proporcionar una idea de la magnitud de la *Shoah*. Y nos proponen otros temas como las fracturas generacionales en el ámbito de la posmemoria (entendida como la experiencia de quienes crecen dominados por una narrativa que precede a su nacimiento) o la recepción del audiovisual en el espacio público.

Los materiales revisados se alejan tanto de las cinematografías hegemónicas -la estadounidense o las principales europeas- como de la latinoamericana, bastante presente en la bibliografía hispana reciente. El objeto de los trabajos es variado, aunque haciendo hincapié en los mecanismos de transmisión: la memoria del colonialismo en el cine subsahariano; la brecha generacional y de género en el documental de la argelina Yamina Benguigui *Memoires d’immigrés, l’heritage maghrébin* (1997); la importancia de un documental transgresor como es *El ejército de Dios sigue su marcha* (1987), de Kenzo Okuzaki, para denunciar el pasado bélico; las formas de transmisión intrafamiliar de la memoria en el director también nipón Hirokazu Koreeda; la importancia de la llamada al recuerdo en el documental español de los setenta; y finalmente, la representación del trauma en *Masacre (Ven y mira) (Idi i smotri)*, 1985), del soviético Elem Klimov. Sobre alguno de estos estudios profundizamos a continuación, procurando respetar el abanico amplio que la revista ofrece.

Así, en relación a los documentales sobre el pasado español colectivo (pp. 94-117), Laura Gómez Vaquero establece dos etapas, desde la transición política, separadas por una gran “sequía mnemónica” que se extendería a lo largo de los ochenta y la primera mitad de los noventa. La primera de ellas eclosionaría con la muerte del dictador, haciendo acto de presencia mediática los discursos desplazados por la cultura dominante, derivados tanto de las narraciones alternativas -*La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino- como del exorcismo de aquellos “demonios familiares”, que reproducían en

el ámbito privado las estructuras de la dictadura -*El desencanto* (1975), sobre el oscuro trasfondo familiar del poeta Leopoldo Panero-. Años después de la transición cobra protagonismo ya no la alusión a lo prohibido en el pasado, sino la insuficiencia de la historia oficial para asumirlos y los obstáculos para recordarlos. Así, en *Bucarest, la memoria perdida* (2008), Albert Solé reconstruye el pasado de su padre, Jordi Solé Tura, seriamente afectado por el Alzheimer; en *Nadar* (2008), Carla Subirana reconstruye la muerte de su abuelo, militante de la CNT, a partir de las lagunas en el recuerdo de su abuela enferma. Los problemas para el diálogo intergeneracional se muestran cuando el anarquista Abel Paz interrumpe bruscamente la entrevista: "No entiendo nada. No sé nada. Y todo lo que sé es como si no lo supiera".

A la luz de esto, podría decirse que junto a determinados contenidos referentes al pasado, el cine transmite unos modelos sobre cómo ejercer el acto de la memoria. Cuando el estilo narrativo adoptado es clásico, la reflexividad resulta implícita; cuando es rupturista, se obtiene una reflexión más explícita sobre los mecanismos de la memoria. Sobre ello vuelven de distinta forma dos trabajos sobre la cinematografía de un país perdedor en la Segunda Guerra, como fue Japón: el de Nieves Moreno sobre los dramas familiares de Koreeda (pp. 80-93) y el de Luis Miranda (pp. 59-79) sobre *El ejército de Dios sigue su marcha* (1987), un ajuste de cuentas con el relato oficial de la guerra mundial, y en particular sobre los casos de canibalismo entre soldados en el frente de Nueva Guinea, a través de las andanzas de su protagonista, el veterano de guerra Kenzo Okuzaki, en su intento por depurar responsabilidades ante los oficiales retirados. El espíritu de este documental, tardío respecto a lo sucedido, se podría plasmar con la frase "Cuéntamelo de nuevo, pero cuéntalo todo".

Como se puede comprobar, a pesar de las voces que hablan de la imposibilidad de teorizar ante las especificidades de cada caso histórico -sobre las que luego volveremos-, sí que es posible observar regularidades dentro de las mutaciones de la memoria cinematográfica, que podrían engrosar un modelo teórico y metodológico abierto. Por

su parte, González García (pp. 11-33), prestando especial atención a realizadores significativos, como el senegalés Ousmane Sembene o la guineana Flora Gomes, establece en el cine africano postcolonial una serie de jalones en los que tienen gran importancia factores relacionados con el ámbito de la producción. En un primer momento de este itinerario, los nuevos cines toman conciencia de la dependencia económica y tecnológica que todavía les une a la metrópoli, y la referencia al colonialismo casi siempre es indirecta; en una segunda fase, se recurre para construir una cinematografía propia al proteccionismo y a las coproducciones entre países africanos; la última etapa, finalmente, presenta un punto de confluencia entre la memoria de los colonizadores y los colonizados, en el contexto de interés común por parte del sector audiovisual por acogerse a la "excepcionalidad cultural" ante la amenaza de un libre mercado progresivamente globalizado.

Con todo, la recopilación de Martín Gutiérrez y Ortega presenta un problema, relacionado también con la falta de fundamentación teórica: da por supuesta la existencia de un medio audiovisual llamado *cine*, definido a priori, que registra las convulsiones sociales en el ámbito de la memoria. Recordemos que los medios audiovisuales, como objetos específicos y diferenciables entre sí, no preexisten a su propia historia, sino que se desenvuelven en ella (Alonso García, 2008). Aunque los materiales trabajados en esta publicación hubieran admitido perfectamente una reflexión teórica sobre las razones de su elección y de los enfoques adoptados, la atención prestada a este aspecto resulta escasa.

Una coordinada histórico-geográfica más concreta nos presenta *El pasado que miramos* (2009), publicación coordinada por Jessica Stites Mor y Claudia Feld -especialista en cuestiones de memoria colectiva y represión, autora de obras de referencia como la dedicada a la filmación del juicio a la junta militar argentina (Feld, 2002)-. En su introducción las autoras plantean el tránsito en una doble temporalidad de las imágenes como fuentes de memoria: un pasado constantemente reconfigurado en sucesivos

“presentes”, que “les dan sentidos, las borran, las reeditan, las configuran, valorizan unas, rechazan otras, [...] las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos” (p. 27). Por ello este libro hace suyos los objetivos de Elisabeth Jelin, de estudiar los procesos de memoria no solo para reconstruir el pasado, sino para “analizar el proceso social de recordar y olvidar, estudiando los diversos niveles en los cuales se da” (p. 31). Por ello la originalidad del planteamiento se deriva de tres puntos de partida: las imágenes no son meras fuentes de historia, sino objetos sujetos a una lógica específica; como transmisoras de memoria presentan un especial espesor histórico, según el cual se elabora su sentido desde distintas temporalidades; y finalmente, permiten un acceso complejo a la actividad de construcción de memorias, dado el lugar intermedio que ocupan “entre lo privado y lo público, entre la información y la emoción, entre lo ficticio y lo «real», entre el registro y la creación” (p. 32).

En una línea semejante a la adoptada por Salvador Rubio, aquí se entiende que el estudio de la memoria a través de la imagen facilita la percepción de “complejidades, paradojas, dilemas éticos y ambigüedades”; pero además se nos plantea más explícitamente las especificidades y correlaciones entre distintos medios, en relación a la memoria de un mismo acontecimiento histórico. Algunas aportaciones se centran en el cine, como el trabajo de Sandra Raggio sobre *La noche de los lápices* (1986) y la denuncia de los crímenes allí narrados; el de Valeria Manzano sobre la recreación de los setenta en *Garage Olimpo* (1999); el de Lorena Verzero sobre el documental argentino de fin de siglo; el de Stites Mor sobre el imaginario de la transición en Fernando Solanas; o el de la cineasta Carmen Guarini sobre el documental de archivo. Dos trabajos abordan, por su parte, el ámbito de la prensa: el de Mirta Varela sobre el tratamiento periodístico de la masacre del aeropuerto de Ezeiza, a la llegada de Perón (1973), y del de Feld (pp. 77-109) sobre el tratamiento televisivo de los desaparecidos, que revisamos ahora.

Durante los meses inmediatos a la caída del régimen militar argentino (1976-82), los

medios de comunicación se hicieron eco de exhumaciones en más de cuarenta cementerios de todo el país, en un “destape” mediático que enfatizaba la información macabra e hiperrealista. Cuestionado este régimen de representación en el contexto de recogida de testimonios por parte de la CONADEP (*Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*) y del proceso judicial a los ex comandantes, entre 1984 y 1985 se difunden *imágenes demostrativas* de lo ocurrido, como si la lógica pericial impregnara el medio televisivo. Una vez superada esa fase, cuando no es precisa esa certificación, alrededor de 1988-99 eclosionan las *imágenes emblemáticas*, que recuerdan lo ya sabido, trascendiendo cada caso específico y cristalizando en *imágenes cliché* que evocan de forma rápida los sucesos de cara al gran público. Finalmente, alrededor del trigésimo aniversario del golpe, en 2006, se escenifican *imágenes literales*, vinculadas a individuos concretos, dentro de una lógica ritual que sugiere la irreducibilidad simbólica de lo ocurrido. Si en la etapa visualmente más austera sobresalió el protagonismo de un canal estatal, que se presentaba como enunciador de las actividades de la CONADEP; en etapas posteriores las imágenes se desarrollan en el marco de los canales privados.

Sin embargo, un apartado del libro se dedica a la fotografía, medio que en los últimos años ha recibido una cierta atención bibliográfica en relación al tema que nos ocupa. Sobre ello trata el artículo de Emilio Crenzel sobre las fotografías del informe *Nunca más*, elaborado por el CONADEP; el de Kerry Bystrom sobre la reutilización de las fotos de desaparecidos en las artes plásticas; y el de Ludmila da Silva, sobre el uso de las fotografías para el reconocimiento de los desaparecidos (pp. 337-61), en el que profundizamos ahora. La intención primera de estas fotos era el uso cotidiano: procedían de carnés de universidades o de instantáneas domésticas. Su uso público llega cuando se constituyen en instrumento para la búsqueda y denuncia de desaparecidos. De las oficinas pasan a ocupar un lugar destacado en los actos de protesta (como cartel o sobre el cuerpo de las madres) y en los legajos de la CONADEP. Con el tiempo, esta presencia en

lugares públicos adquirió un valor conmemorativo, que contribuye a la construcción de una memoria colectiva sobre la represión, al tiempo que las fotos se reincorporan al espacio doméstico ya no para su uso utilitario, sino como recuerdo de su desaparición. Finalmente, una tercera esfera se vincula a la documentación de las “políticas estatales de la memoria”, como libros, folletos o listados.

En nuestra revisión bibliográfica de las dimensiones de la memoria visual colectiva, hemos hablado de los *textos* audiovisuales, generalmente películas, como agentes de memoria colectiva. Pero la comunicación audiovisual no es un intercambio de signos que se desenvuelve en la pura abstracción, sino en un contexto social que forma parte sustantiva del hecho comunicativo. Dicho de otra forma, la comunicación sería “el proceso y el producto resultante de la construcción cultural de la realidad a través de la apropiación textual y la circulación social de los discursos y representaciones” (Alonso García, 2008, p. 161). Si el cine no sólo es un trabajo específico de “apropiación textual”, sino también una forma determinada de circulación social, lo que lo define como medio será el cruce específico “entre los rasgos otorgados a una forma expresiva (por ejemplo, en el hecho fílmico de la película) y los atributos asignados a una práctica comunicativa (en el hecho cinematográfico de ir al cine)” (Alonso García, ob. cit., p. 256). Por ello, debemos dar un paso más en nuestro panorama, desde los textos hacia las prácticas.

Una asignatura pendiente es, precisamente, el recuerdo que tienen las personas de las prácticas audiovisuales del pasado, vivido por ellas o no. Las publicaciones que hemos encontrado (Di Tomaso, 2005; Gonzalvo, 2009) contienen abundante material empírico, proporcionado por los informantes en distintas investigaciones. Sin embargo, no tenemos aquí referencias que aporten una mirada global –volvemos a insistir: *teórica*– sobre una memoria de las prácticas suficientemente autónoma respecto a su correspondiente historiografía. Pero hay otra dimensión importante de la memoria en la esfera social: la que nos presenta a los sujetos como agentes en la producción y reproducción de su propia memoria, a través de

la tecnología a su alcance: instantáneas fotográficas, cine en *Super 8*, vídeo o cualquiera de los aparejos, cada vez más variados, disponibles en la actualidad. No es casual que un ejemplo interesante proceda del ámbito sajón, más predispuesto a difuminar las fronteras entre los distintos medios.

Respecto a las anteriores publicaciones, *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture* (Guerin y Hallas, 2007) adopta unos criterios de organización globales, que parten de fenómenos complejos, no necesariamente adscritos a un medio u otro. Así, un primer apartado, que se dedica al cuerpo como testigo, contiene un artículo de Camila Loew sobre las fotografías de prisioneros españoles realizadas en los campos por Francesc Boix, otro de Roger Hallas sobre la concepción somática del cineasta *gay* Derek Jarman en su película *Blue* (1993) y un tercero de Matthias Christen, centrado en la apariencia física de los “sin techo” ucranianos en las fotografías de Boris Mihailov. Seguidamente, alrededor del tema del papel activo del receptor, Stephanie Marlin-Curiel analiza instalaciones interactivas multimedia que reciclan imágenes de la sudafricana *Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, Leshu Torchin los archivos virtuales sobre el genocidio armenio y Karen J. Hall el cine bélico estadounidense como forma de “entrenamiento ciudadano” para la guerra.

El tercer bloque se dedica a las “obras de archivo”, como la exposición fotográfica de testimonios visuales sobre la Baader-Meinhoff, analizada por Frances Guerin; la herencia de Resnais en el documental de Chris Marker sobre el desastre de Okinawa, a cargo de Jonathan Kear; y la reutilización de las películas domésticas sobre el Viet-Nam, sobre lo que volvemos luego. El siguiente apartado se centra en la narrativización del trauma –y su consiguiente manipulación espacio-temporal–, y cuenta con el trabajo de Tina Wasserman sobre documentales de campos de concentración nazis y estadounidenses, el de Edlie L. Wong sobre la expresión artística de la violencia en Colombia y el de Davide Derruí sobre las fotografías aéreas. Finalmente, una última parte se dedica a la reflexión sobre el testimonio en sí mismo, con un trabajo de James Polchin sobre el

voyeurismo que subyace a las fotografías de linchamientos, y la necesidad de un discurso verbal que las contextualice; una reflexión de Marcy Goldberg sobre los documentales del suizo Richard Dindo y la capacidad del género para desvelar simultáneamente la presencia y ausencia del testimonio; y por fin, un análisis de Devin y Marsha Ogeron sobre el concepto de testimonio en los documentales del estadounidense Errol Morris. De todas estas colaboraciones, nos centraremos ahora en la que mejor incide en la figura del testigo como productor de imágenes.

A medida que se difunden las cámaras tomavistas a precios asequibles, a semejanza de lo ocurrido con la fotografía, los usuarios contribuyeron a producir sus propios documentos visuales; en ocasiones, esos materiales destinados a la memoria familiar entraron en contacto con la esfera pública, pasando así a engrosar la memoria colectiva. El trabajo de Guy Westwell (pp. 143-55) reflexiona sobre este proceso a partir de una recopilación de materiales *amateur*, en formato *Super 8 mm*, editada en Estados Unidos a mediados de los ochenta, *Vietnam Home Movies*, realizados por marines estadounidenses entre 1956 y 1975. El rescate de estas cintas se lleva durante el liderazgo del presidente Reagan, para quien "las familias son las unidades básicas que mantiene unida la sociedad". Por ello no es extraño que el retrato de la vida cotidiana de los marines perfile a los protagonistas como una "gran familia" masculina.

Las investigaciones sobre las *home movies* norteamericanas desde su proliferación, a mediados de los 50, señalan la función unificadora de las diferencias familiares por parte de estas filmaciones, que obvian los aspectos más conflictivos. Recordemos que es tan importante lo que el testigo narra como lo que no recuerda, o elige olvidar. A pesar de estar filmadas durante la guerra, *Vietnam Home Movies* se puede asimilar a las películas de ficción de los ochenta, más conservadoras que en los setenta. Y es que las *home movies* proporcionan una oportunidad para el diálogo entre el pasado de la filmación y el presente de su lectura o interpretación, que permite ahondar en la distancia entre palabras y silencios.

La perspectiva adoptada por la recopilación de Guerin y Hallas facilita la incorporación de aportaciones como ésta. Sin embargo, no queremos terminar nuestra reseña sin una última reflexión, a propósito de *The Image and the Witness*. En su introducción, los compiladores afirman haber reunido trabajos sobre doce "situaciones históricas" distintas, que relacionan con los correspondientes países o estados. Asimismo, señalan haber revisado un total de diez géneros audiovisuales ("*material images*") distintos, desde el documental hasta los sitios de *internet*. Según los autores, esta heterogeneidad derivada de las diferencias locales, culturales e históricas hace precisos "modelos teóricos variables para comprender la dinámica del trauma colectivo". Basándose la organización del libro en la intersección entre estos dos índices, el histórico y el formal, el volumen tiene a gala conceptualizar "la imagen como agente en relación al trauma histórico sin reificar un único modelo para la dinámica del testimonio" (p. 13).

Vamos a pasar por alto la coherencia de conceptos como "situaciones históricas" (unívocamente vinculadas a estados) o la especificidad de los géneros formales abordados (donde el documental, por ejemplo, constituye una categoría completamente independiente del cine experimental). No podemos dejar de señalar esa nueva muestra de "miedo a la teoría" con la que Guerin y Hallas justifican su trabajo. Hubiera sido más realista señalar que la heterogeneidad teórica y metodológica se encuentra en el mismo centro de este tipo de proyectos, en los que se encarga a una serie de autores la elaboración de artículos más o menos relacionados con su ámbito de competencia académica. Por ello, relacionar la teorización con la "reificación" no deja de ser un intento de hacer de la necesidad virtud, pero cerceñando de paso la posibilidad de reflexionar en voz alta sobre las decisiones tomadas durante la investigación; ya que esas decisiones, implícita o explícitamente, siempre se toman.

El dogmatismo del que José Luis Brea acusa a las disciplinas tradicionales, como la Estética y la Historia, tiene su plena correspondencia en otro dogmatismo, que

bajo la máscara de la rebeldía puede resultar bastante acomodaticio: el que se niega a cualquier tipo de generalización. La tiranía de lo particular puede resultar, a este respecto, tan opresora como un “libre vuelo de la razón” que nunca aterriza. Los *cultural studies*, con todo su valor, presentan este flanco, especialmente débil, de la pérdida de la globalidad. En el caso concreto de los estudios sobre los medios audiovisuales, da la sensación de que frente a las disciplinas con mayor raigambre como la Sociología o la Historia, contemplamos que está “de vuelta” justamente quien nunca hizo el camino de ida. Circunstancia que favorece un panorama bibliográfico especialmente disperso, según venimos constatando desde aquí los últimos años.

REFERENCIAS COMENTADAS

- FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante el pasado reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- GUERIN, Frances and HALLES, Tober (eds.) (2007). *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. London: Wallflower Press.

MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio y ORTEGA, M^a Luisa (eds.) (2009). *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n^o 30, monográfico “La memoria y sus formas”.

RUBIO MARCO, Salvador (2010). *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*. Madrid: Antonio Machado Libros.

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GARCÍA, L. (2008). *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Ed. Laberinto.
- BREA, J.L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En Brea, J.L. (Ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 5-14.
- DI TOMASO, M. (2005). *El cine que nos pertenece. Historias de espectadores*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- FELD, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- FRIEDLANDER, S. (comp.) (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y “la solución final”*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- GONZALVO, A. (2008). Una historia del cine como acto social en Teruel. *Cabiria. Cuadernos turolenses de cine*, 5, 109-211.