

Memoria Social e imagen

Autor:
Guarini, Carmen.

Revista:
Cuadernos de Antropología Social

2002, N° 15, pp. 113-123.



Artículo



Memoria Social e imagen

Carmen Guarini*

RESUMEN

Hasta la invención de la escritura la oralidad era el soporte privilegiado de la memoria social. La llegada de la escritura permitió registrar las huellas de esta memoria colectiva de manera más sistemática y relativamente precisa. La fotografía y el registro filmico con posterioridad, posibilitaron alimentar esta memoria social también con elementos audiovisuales

Esta memoria social que es desde luego histórica, va siendo conformada también por estéticas sociales diversas. Venimos analizando desde hace cierto tiempo de qué modo una expresión particular local de la protesta social (“el escrache”) va generando y modificando una estética política particular, que empieza a funcionar como paradigma en el lenguaje y la acción, y pone al mismo tiempo en vinculación gestos de la cotidianeidad, instituciones y conceptos.

PALABRAS CLAVE: Memoria social – imagen – estética social – demandas sociales

SUMMARY

Until the invention of the writing the orality was the privileged support of the social memory. The arrival of the writing allowed to register the prints of this collective memory more systematically.

The picture and the film with posteriority, they facilitated to also feed this social memory with audiovisual elements.

This social memory that is certainly historical, goes being also conformed for aesthetic social diverse. We come analyzing for certain time of what way a local particular expression of the social protest (the “escrache”) it goes generating and modifying a particu-

* Docente UBA. Investigadora CONICET. Programa de Antropología Visual - UBA. cguarini@filo.uba.ar visual@filo.uba.ar. Realizado y entregado en diciembre de 2001, aceptado en junio de 2002.

lar political aesthetics, that begins to work as paradigm in the language and the action, and it puts at the same time in linking expressions of the day-to-dayness, institutions and concepts.

KEY WORDS: social memory – image – social aesthetic – social protest

“lo que toca el corazón se guarda en la memoria”

Voltaire

Hasta la invención de la escritura la oralidad era el soporte privilegiado de la memoria social. La llegada de la escritura permitió registrar las huellas de esta memoria colectiva de manera mas sistemática y relativamente precisa. La fotografía y el registro fílmico con posterioridad, posibilitaron alimentar esta memoria social también con elementos audiovisuales

Esta memoria social que es desde luego histórica, va siendo conformada también por estéticas sociales diversas. Venimos analizando desde hace cierto tiempo de qué modo una expresión particular local de la protesta social (“el escrache”) va generando y modificando una estética política particular, que empieza a funcionar como paradigma en el lenguaje y la acción, que pone al mismo tiempo en vinculación gestos de la cotidianeidad, instituciones y conceptos.

En ciertas sociedades (sobre todo no occidentales) la cualidad y calidad estética de la vida se expresa de manera más abierta, contundente y diversificada. En las sociedades occidentales globalizadas en cambio muchos hábitos, instituciones y conceptos son reiteraciones/resignificaciones de modelos generados desde los centros económicos de poder, expandidos a través de los medios de comunicación audiovisual en todas sus formas.

Analizar entonces, algunos procesos que forman parte de una estética social y política particular nos permitiría observar la relación entre la variabilidad de ciertas representaciones sociales y cómo éstas participan y modifican nuestra memoria social. Yendo más lejos, dichos cambios en el caso analizado, los “escraches”, podrían ser leídos en términos de resistencia cultural a modelos hegemónicos de la protesta social.

Los registros audiovisuales se constituyen en un registro ideal que nos permiten analizar con detalle los discursos y puestas en escena de esta modalidad de demanda social, al mismo tiempo que asistir y documentar su constante transformación. También nos preocupa y por ello nos interrogamos acerca de cuál es

nuestro rol en este proceso y cómo, al ser constructores de “registros” de esta estética social particular, incidimos y participamos en la elaboración de la memoria histórico-social.

LA IMAGEN COMO SOPORTE DE LA MEMORIA SOCIAL

Se sabe que la memoria en apariencia “individual” depende ampliamente del entorno social: “*Los trabajos sobre la memoria colectiva de Maurice Halbwachs, (1968) destacan que se trata de una reconstrucción colectiva a partir de elementos del pasado, ya sean productos de costumbres de una corriente de pensamiento o de una cultura.*” (Charrier, P. 1999, 59). Esto significa que la memoria es una construcción social en la medida en que el individuo necesita enmarcarse en un contexto social para recordar. Además la memoria toma prestadas la lengua y las tradiciones propias a una sociedad dada; incluso en su diálogo interior, el individuo rememora situaciones vividas o emociones pasadas por medio de la palabra.

También la memoria es social porque ella se localiza en un tiempo y un espacio dados, porque se imprime en objetos específicos (una calle, una casa familiar, un monumento histórico, una obra de arte etc). Los libros y los documentos escritos (como las obras culturales) son soportes privilegiados de esta memoria social.

Mientras en las sociedades orales la memoria colectiva aparece como relativamente inestable, modificándose o adaptándose de acuerdo con las limitaciones del presente, en las sociedades escritas se introdujo una cristalización de la memoria social a través de los textos sagrados o históricos. Posteriormente la invención de la imprenta posibilitó una democratización de la difusión de los relatos históricos. Y la llegada de los medios audiovisuales provocó una diversificación y mayor complejidad de las fuentes de información participantes en la construcción de la memoria histórica contemporánea. (Proulx y Laurendeau, 1997)

Por ello de manera más específica la aparición del cine, la televisión, el video y hoy las imágenes digitales, generaron nuevos modos de conformación de la memoria, en tanto algunos de manera efímera, otros desde una existencia virtual, forman parte ineludible de la vida cotidiana del mundo global.

De este modo lo audiovisual incide sobre la memoria por partida doble ya que por un lado el entorno mediático es para los individuos una fuente ilimitada de elementos a rememorar y por el otro los archivos audiovisuales constituyen un soporte significativo para la conservación social de elementos que dan cuenta del

desarrollo de la historia. Es decir que lo audiovisual asume una doble función: es proceso y soporte.

Tomando la perspectiva aportada por M.Halbwachs (1968) en cuanto a que la memoria colectiva se construye a partir de un presente reelaborando el pasado, es evidente que lo audiovisual en tanto soporte confirma su lugar en dicha construcción. Pero también pensamos que la acción misma de registrar elementos de un presente forman parte del trabajo de construcción de la memoria social, ya que la elaboración de registros audiovisuales, no es un acto mecánico sino una empresa llevada adelante por sujetos sociales históricos que inciden subjetivamente en su producción.

Compartimos con Philippe Charrier (1997) en que la construcción de la memoria colectiva se sitúa de este modo no sólo en un tiempo sino también en una acción: *“La acción de tomar (tales) fotos puede ser considerada como la marca de referencia de memoria. Estamos ante el trabajo de construcción de la memoria colectiva.”* (1997, 63). Esto no discutiría la tesis de Halbwachs para quien la memoria colectiva es una construcción a posteriori. *“Cómo no ver en el hecho de crear esas imágenes, la construcción misma de la memoria colectiva?”*.

Lo que Charrier afirma para el análisis del material fotográfico producido por un grupo profesional particular de trabajadores franceses, en una situación histórica particular (las huelgas ferroviarias de 1995), puede ampliarse a los registros audiovisuales en general dado que *“el simple hecho de tomar una fotografía supone una conciencia temporal muy elaborada, una distancia en relación al presente, que se nutre del sentimiento que el instante que se retiene bascula ya en el pasado”* (Bourdieu, 1965, 293). Esta relación pasado-presente en el acto de fotografiar/filmar historiza el acto mismo de registrar, quien registra y lo que se registra.

EL “ESCRACHE”: UNA ESTÉTICA POLÍTICA DIFERENTE

El “escrache” en tanto fenómeno local de la protesta social, da cuenta de una estética política diferente. Qué significa esto? Para quienes no conocen de cerca esta nueva modalidad de protesta recordemos que “Escrachar” es una palabra del argot argentino que significa poner en evidencia algo sobre alguien contra su voluntad, revelar.

Este concepto es tomado y resignificado por H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) quienes le dan una nueva connotación político-social: «escrachar» significa tirar abajo las máscaras de los

torturadores, de los represores y cómplices de uno de los mayores genocidios de la historia argentina, que intentan (amparados por leyes de amnistía) diluirse en el tejido social y mantener una existencia apacible y el anonimato. El método de H.I.J.O.S. consiste en despojarlos de ese anonimato. (Guarini, 1999)

Este “despojo” toma la modalidad de una protesta consistente en manifestar delante del domicilio o de los lugares de trabajo de quienes fueron responsables o participantes de la política de terrorismo de estado durante la última dictadura militar, por la cual se cometieron todo tipo de crímenes y violaciones a los Derechos Humanos. Así entonces son « escrachados » (y el sustantivo deviene verbo y por lo tanto acción) militares que torturaron, médicos que participaron en las torturas o en los nacimientos de bebés en los campos clandestinos de detención, responsables de la seguridad interior y/o policial, etc.

Por medio de pancartas, carteles y banderas, además de teatralizaciones, cantos y panfletos, H.I.J.O.S. informa al vecindario (y a la sociedad toda a través de avisos publicados en periódicos) de la presencia de un criminal en el barrio, provincia o ciudad.

El objetivo es según sintetizan los mismos H.I.J.O.S.: *“Con el escrache queremos hacer pública la identidad de esos individuos : que sus colegas de trabajo conozcan la naturaleza de sus actividades durante la dictadura, que sus vecinos sepan que al lado de sus casas viven torturadores, que los reconozcan en la panadería, en el bar, en el mercado. Ya que no hay Justicia, hagamos al menos que no encuentren la paz, que sean señalados con el dedo en las calles por lo que son: criminales.”*

El « escrache » aparece entonces como un método de lograr si no un Juicio legal sintetizado por H.I.J.O.S. en la palabra « Justicia », al menos lo que ellos denominan « la condena social » hacia los responsables de desapariciones, secuestros, robos y otros crímenes perpetrados por el Estado principalmente en el período que va desde 1974 a 1983.

Así entonces las apelaciones a los participantes y observadores -a través de panfletos que dicen « Escráchelo Ud. mismo », donde se especifica el domicilio particular de cada represor, su número de teléfono y los crímenes de los que es responsable- tienen un sentido concreto que denominan “la condena social” : convocar a la sociedad civil a dejar de ser testigo pasivo y poner en acción sus posibilidades de enjuiciar la impunidad desde una práctica cotidiana.

De ahí que en sus discursos leídos frente al domicilio del represor casi siempre hagan alguna mención a su vida cotidiana:

«Puede caminar por la calle, comprar pan, leer el diario en el bar de la esquina, tomarse un taxi, viajar en colectivo, asistir a una reunión de amigos, ir a votar en las próximas elecciones a la escuela del barrio, publicar un libro reivindicando cada uno de los asesinatos que cometió durante la dictadura...»

Allí se señalan todos los lugares posibles donde esta persona puede ser «escrachada» por sus vecinos, es decir «rechazada», «abucheada», «denunciada». De este modo se convoca a la presión de la sociedad para que a un represor le resulte cada día más difícil e intolerable salir de su casa.

«...que el panadero no les venda el pan, que el diariero les niegue el diario, que el taxista no los deje subir, que el colectivero les cierre las puertas de su colectivo, que el mozo del bar de la esquina no le quiera servir café y que las personas que estén en ese bar lo echen al grito de 'asesino!'. Que en el barrio los vecinos los declaren personas no gratas y los repudien cada vez que traspasen el umbral de sus casas. Nosotros podemos hacer que el país sea su cárcel, empezando por cada barrio...». Un modo de hacer de la «condena social» un acto concreto y cotidiano. (Guarini, ibid)

Los mismos protagonistas de estas acciones establecieron una cierta forma de “clasificar” los escraches según sus características. Así existen los escraches “barriales” (Rolón), “partidarios” (Etchekolatz); “mediáticos” (Massera, Astiz). También según el grado de participación de la gente pueden ser denominados “actos de repudio” (Patti) o “escraches populares” (Bussi). La mayor o menor espectacularidad y puesta en escena se vincula con el grado de impunidad del represor.

Desde el punto de vista de la reacción del aparato de control del Estado también clasifican los escraches en: “con represión” (Peyón, Etchekolatz), sin represión, sin policías, con vallado-de-hierro impune (Massera) o con vallado-habeas-corpuz, (cuando la policía hace de chaleco-antibalas de la propiedad privada (Bussi); con bombitas rojas, sin bombitas en la casa o en la calle. Hay escraches estáticos y ahora también móviles (en una misma acción se visita la casa de varios represores en un radio predeterminado de la ciudad). Tal como ellos mismos afirman “*H.I.J.O.S. está inventando nuevas estrategias políticas cualitativas más allá de lo cuantitativo...*” (MB 13/12/99)

El diccionario dice: “estética” del latín *aestetica* (1753) del griego *aistetikos* “sentir o la experiencia del sentido”. Concepto vinculado a la belleza. Taine llama estética a una filosofía de las bellas artes. Otras acepciones posibles: La estética es

la ciencia del sentimiento. O también: Relativo al sentimiento de lo bello. Aparecen dos elementos vinculados entre sí: la belleza y el sentimiento. Así entonces cuando hablamos del “escrache” como una nueva estética política, estamos también diciendo que esta acción o demanda social pone en relación afectividad y forma.

PROTESTA Y ESTÉTICA SOCIAL

No obstante lo expuesto hasta aquí, vale aclarar que usamos la palabra Estética en la misma dirección que lo hace Mac Dougall (1999), es decir como parte de un contexto mayor, no exclusivamente relacionada con la belleza o con el arte (como lo afirma su etimología) sino como un concepto más amplio que abarca experiencias culturales de reglas y patrones sensoriales.

Desde esta perspectiva la estética social se compone de elementos que no se acumulan sino que conforman un complejo interrelacionado. Entonces abarca una forma de vestir, reglas de organización, conceptos del tiempo, estilos de discurso, rituales de la vida cotidiana, o como en el caso de los H.I.J.O.S. incluye aspectos vinculados a la búsqueda de la verdad de su pasado y por ende de su identidad. Todo esto conforma una calidad estética de la vida social que incide junto a otras fuerzas, en decisiones y eventos mayores.

Como afirma Mac Dougall *“Mi premisa es que la dimensión estética de la experiencia humana es un hecho social importante, que debe ser tomado en serio junto a los hechos de supervivencia económica, poder político y creencias religiosas. Precisamente es importante porque le importa a menudo a las personas (consciente o inconscientemente) más que nada en sus vidas.”* (ibid)

El “escrache” como expresión distintiva de su identidad y su organización, es sin duda para los H.I.J.O.S. algo que les importa de manera central en sus vidas y que define un espacio social propio. El compartir una experiencia estética particular sirve, en el caso estudiado, de principio unificador.

Cuando Mac Dougall nos habla de la creación de una estética social lo hace en el sentido precisamente de un espacio estético propio, que incluye los sentidos, de una estructura particular de impresiones del sentido, de las relaciones sociales y de la manera de comportarse físicamente. *“Si intentar comprender una estética de lo Social a veces parece quijotesco, no es, yo creo, porque ésta es una categoría ilusoria de la cultura humana, sino porque, al contrario, se la ha tratado a través de una gama amplia de fenómenos culturales muchos de los cuales ya se han estudiado estrechamente*

en otros contextos como la antropología del arte o simbólica. Quizás por esa razón, las propiedades estéticas más amplias de la vida social aparezca a muchos estudiosos como algo que ha sido considerado adecuadamente como aspectos de algo más. Hasta cierto punto esto es la consecuencia lógica de la fragmentación de los estudios académicos, pero también tiene que ver con los límites de la expresión". (Ibid)

Por eso piensa y coincidimos con él, que para describir el papel social de la estética es necesario un "lenguaje" más apropiado y con más posibilidades de aproximación, que denomina a falta quizás de un concepto que aún no se ha encontrado, "un lenguaje multidimensional", y agrega "un idioma que opera en lo visual, lo auditivo, lo verbal, lo temporal e incluso en los dominios táctiles.". Y aunque sin proponer nada concreto afirma: "A mí, esto me hace pensar en una nueva línea de acercamiento a lo que se ha llamado mucho tiempo inadecuadamente antropología de lo 'Visual'". (Ibid)

El dolor, la rabia, la ausencia, la injusticia son sentimientos y conceptos expresados en la forma "escrache" y es ésta forma elegida la que nos estimula a trabajar sobre los diversos elementos que componen su "escena" en tanto ella forma parte de una estética política particular. Esta "escenificación" de denuncia del grado de "impunidad y ausencia de justicia" se despliega con toda contundencia generando espacios para la reflexión a partir de la utilización de los medios audiovisuales.

Utilizamos los registros como una forma de abordar esta acción compleja sustentada desde ciertas reglas (muy variables) y criterios políticos precisos (búsqueda de la justicia; impunidad; no al olvido; etc) que participa de un contexto de demanda mayor pero de una estética propia que solo atañe a ese espacio-tiempo de una manifestación social definida como "escrache".

Siguiendo la línea de reflexión de Halbwachs, podemos afirmar que los H.I.J.O.S. participan a través del escrache en la construcción de la memoria colectiva ya que estas acciones y las imágenes que de ella emanan, convocan a recordar-elaborar el pasado desde el presente. Se trata de una coreografía colectivo-política a través de la cual los H.I.J.O.S. se encargan de traer el pasado al presente. No hay azar, hay una organización precisa, con gestos pensados y analizados en función de un objetivo político que conlleva un mensaje a la sociedad.

En tanto el escrache es nuestro objeto de registro y unidad de análisis consideramos que por su carácter el investigador (quien registra) pasa a formar parte de ese proceso de construcción de la memoria colectiva.

Lo filmado deviene memoria no sólo por su contenido histórico sino por formar parte del proceso de construcción del "no olvido". Es decir de un corpus

de ideas y gestos que posibilitan a una sociedad el recuerdo del horror vivido y el mensaje de la no repetición de esos actos aberrantes y de injusticia.

Los archivos audiovisuales transforman la manera en que se puede presentar la historia. De ahí la importancia de nuestro objetivo: una reflexión adecuada que oriente la perspectiva con que se generan estos futuros archivos.

FILMAR EL PRESENTE HISTÓRICO

Tal como afirman Proulx y Laurendeau *“Las imágenes audiovisuales se dirigen a los sentidos (a las emociones de los espectadores) de modo parecido al de los encuentros interpersonales, desarrollan una nueva forma de archivos históricos (nueva forma de relacionarse con la historia), introducen indicios no verbales de los actores sociales y ello ocasiona un nuevo tipo de descripciones históricas.”* (1997, 16).

Desde ese punto de vista nos interrogamos por la naturaleza de la descripción de los escraches, acontecimientos siempre inéditos, de imposible previsibilidad, con una estructura parecida pero nunca igual.

Producir este tipo de documentos audiovisuales nos provoca numerosos interrogantes de tipo teórico-metodológico tales como: ¿de qué modo filmar una acción que forma parte del proceso de búsqueda de identidad de los H.I.J.O.S.?, ¿cuál es el rol de nuestra participación durante el rodaje?, ¿cómo trabajar los procesos de selectividad ejercidos durante el montaje?, ¿cómo re-presentar el concepto “escrache” para la posterior circulación/difusión/archivo por medios audiovisuales?. (Ver *“Escrachemóvil I – El Regreso”*, Digital, 2000, 16’)

Según afirma Mac Dougall (1992,82) *“en comunidades pequeñas la memoria social es asunto de consenso. Consiste en una versión del pasado aceptada por diversos grupos por razones de comodidad o de solidaridad. Las particularidades de la vida social impiden que todos compartan exactamente la misma perspectiva o la misma experiencia. La memoria social es entonces “social” en un sentido dinámico: es negociada, provisoria e indicadora de relaciones. Sin embargo en la sociedad moderna, cada vez más el acceso a experiencias y fuentes comunes tiende a crear una monocultura.”*

En el mundo global, los medios de comunicación impulsan cada vez más una producción casi instantánea de memoria social a través de imágenes publicadas a gran velocidad y que elaboran percepciones colectivas ampliamente extendidas y en apariencia irrefutables (imágenes de guerras, etc)

En una sociedad sin escritura ciertos acontecimientos son comunicados por el arte, el ritual, el boca a boca, y devienen una tradición constantemente

revisada. Con la llegada de la escritura, de la imprenta, de la fotografía, y de la electrónica devienen puntos de referencia fijos, casi petrificados. Ciertas imágenes del pasado no cesan de re-presentarse y como es el caso de algunas fotografías célebres (la niña vietnamita quemada con napalm) pierden su historicidad, para devenir símbolos culturales. (Mac Dougall, *ibid*)

Aun cuando la memoria social puede ser fuertemente moldeada por el film y la televisión, es manifiestamente vulnerable a la revisión *“tales narraciones son frecuentemente relatos nacionales que no se quedan en una lógica única. Sirven a integrar la sociedad, a encerrar la ideología y a crear un orden social, pero en tanto son narraciones que permiten lecturas ambiguas y paradójales, su interpretación da cuenta de una versatilidad inherente que permite lecturas conflictivas y voces rebeldes y provocadoras.”* (*ibid* 84)

Así, para Mac Dougall hay un resto de “naturaleza física” presente en las imágenes de un film que no es accesible a las narraciones verbales y su importancia no debe ser subestimada. Las imágenes cinematográficas pueden ser reinterpretadas en una variedad de contextos nuevos, y el registro inalterable de lugares y elementos que contienen puede tener un efecto más profundo sobre nuestra memoria de la historia que las interpretaciones que le adjudicamos.

Sin embargo esto no excluye que la lectura de la historia a través del cine, le plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado. Las experiencias de algunos cineastas contemporáneos tanto en la ficción como en la no ficción, demuestran por ejemplo que gracias a la memoria popular y a la tradición oral, el cine puede proporcionar a la sociedad una historia de la que hasta ahora se veía privada por la historia institucional.

Según sostiene Marc Ferro (1973) la lectura histórica y social de un film permite alcanzar zonas no visibles del pasado de las sociedades (y en esto estaría coincidiendo con Mac Dougall cuando habla de esa parte de “naturaleza física” presente en toda imagen) pero va aún más lejos cuando afirma que un film es revelador por ejemplo de las autocensuras y lapsus de una sociedad, o incluso del contenido social de ciertas prácticas (p.17).

Esto es perfectamente aplicable al escrache ya que su desarrollo pone en evidencia ciertas conductas y ciertos lapsus de la sociedad argentina de estas dos últimas décadas que se “cristalizan” en el registro fílmico.

La filmación de los escraches nos permite acceder (y en cierta forma nos obliga) a niveles de información y participación donde están precisamente esas “zonas no visibles” del pasado de nuestra sociedad pero también de nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Minuit, Paris.
- Charrier, Philippe (1997). "Mémoire collective et image photographique au coeur d'une profession". En: *Mémoire d'images*. L'Harmattan, 4, Paris.
- Ferro, Marc (1973). *Cine e Historia*. Col. Punto y Linea.
- Guarini, Carmen (1999). "El escrache, un análisis del desorden". Ed. Mimeo
- Mac Dougall, David (1992). "Films de mémoire". En: *Journal des anthropologues*.
----- (1999). "In search of a social aesthetic" (Draft – On line) En: *SIGHTS, Visual Anthropology Forum*.
- Proulx, Serge et Laurendeau, Jean-Pierre (1997). "L'audiovisuel, catalyseur de la mémoire sociale?". En: *Mémoire d'images*, L'Harmattan, 4, Paris.

FILMOGRAFÍA

- Guarini, Carmen (2000). "Escrachemóvil I" – Digital – 16'.