

ISBN

Edición de
Dra. Mirian Pino
Dra. Irene Audisio
Mgtr. Ma. Trinidad Cornavaca



Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur

1970-2022

Mirian Pino
Irene Audisio
Ma. Trinidad Cornavaca
Editoras

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022
Pilar Calveiro ... [et al.] ; Editado por Mirian Pino ; Irene Audisio ; Ma. Trinidad
Cornavaca. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de

Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1807-2

1. Derechos Humanos. 2. Memoria. 3. Lenguaje. I. Calveiro, Pilar II. Pino, Mirian,
ed. III. Audisio, Irene, ed. IV. Cornavaca, Ma. Trinidad, ed.
CDD 323.0982



Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

Correctora de estilo: Raquel Robles

Imágenes: Las ilustraciones contenidas en el presente volumen son creaciones de Laura Sosa y fueron cedidas por la artista para este libro.

2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

La generación: un lugar de memoria



Por Sylvia Nasif¹

La noción de generación es un lugar de memoria particularmente abstracto como lo ha señalado Pierre Nora (1984). La memoria en relación a esta agrupación no opera a través de la experiencia de lugares más fácilmente perceptibles en su materialidad, como por ejemplo, el caso de espacios físicos donde se realizan conmemoraciones, monumentos o museos, entre otros.

Reflexionaré en torno del pensamiento de Nora sobre la generación como lugar de memoria, sobre sus diferentes dimensiones, aplicándolas, con sus especificidades italianas, a la obra cinematográfica del director Nanni Moretti (1953), detectando los sentidos de una generación en el correr de los años. Este trabajo significa abordar la complejidad de la noción de generación que conlleva similitudes y diferencias dentro de ella misma y, también, detectar los trabajos de la memoria que realizan los miembros de una misma generación alrededor, en particular, de determinados hechos que, como dicen Nora y otros, son unos de los elementos privilegiados para clasificar a un cierto grupo como generación.

Considero oportuno recordar la definición que realiza Pierre Nora (1993) del “lugar de memoria” como “toda unidad significativa, de orden material o ideal, donde la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorioso de una comunidad cualquiera.” (p.7)

El mismo autor, en el volumen inicial de su proyecto, establece que los lugares de la memoria lo son en tres sentidos: material, simbólico y funcional y que estos deben darse simultáneamente; es decir, deben coexistir.

Nora da un ejemplo de un lugar de memoria particularmente abstracto como lo es la noción de generación y dice:

“Ésta es material por su contenido demográfico; funcional por hipótesis porque garantiza la cristalización del recuerdo y su transmisión al

1 Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. sylvianasif@gmail.com

mismo tiempo, pero, es simbólica por definición, ya que caracteriza por un hecho o una experiencia vivida por un grupo pequeño, una mayoría que no ha participado.” (1984, p.12)²

La materialidad, la funcionalidad y la carga simbólica que posee la noción de generación, la aplicaré al caso particular de films, que atraviesan tres décadas, del director, actor y guionista Nanni Moretti (nacido en 1953). Es la carga simbólica que caracteriza una mayoría a través de la representación que Moretti hace de solo una porción de esa generación: la parte que el protagonista experimentó en carne propia, de la que es ilustrativa la reiteración con que expresa “yo solo hablo de cosas que conozco”.

Esta demarcación de los límites del espacio del yo y de su grupo tanto como las críticas a otros, evidencian su posición dentro de un campo de disputas, donde el personaje periódicamente está señalando lo que constituye el área de olvidos de los otros grupos. Las críticas que realiza se dirigen a los más allegados que aparecen en pantalla; los verdaderos otros están invisibilizados y el diálogo se produce, en particular, a partir de Caro Diario (1993) cuando el protagonista los trae al espacio de la pantalla, a través de la verbalidad, imágenes televisivas u otros recursos para disputar con sus dichos y acciones. Entabla una pugna en la que al afirmar su posición claramente se diferencia de esos otros.

Para delimitar la pertenencia generacional- la dimensión material que considera Pierre Nora- señalo la edad del director y actor en determinadas fechas, anteriores al inicio de su carrera y referidas a sus comienzos, en relación con hechos clave en esos momentos: tenía 15 y 16 años durante los años 1968 y 1969, en 1972 finalizó sus estudios secundarios; en el ‘73 filma su primer medimetroaje a los veinte años, y en el ‘76, a los veintitrés años, su primer largo. Es decir, los años en que inicia su participación política -el 68 y el “otoño caliente” de 1969- coinciden con los de su paso por la escuela secundaria. Nunca participó del ámbito universitario, al que nunca asistió, salvo un intento del que huyó al ver el espacio casi nulo dedicado a hacer cine.³ Y, en relación a lo que Nora (2015) llama “los míticos

2 El uso de las itálicas es mío.

3 Fue en el DAMS de la Universidad de Boloña, en el que se dictaba la carrera de Ciencias de las artes, de la música y del espectáculo, allí se encontró con

veinte años de la mítica juventud” -edad que considera clave en la dinámica generacional-, es a esa edad, los veinte, el año en que algunos de sus compañeros iniciaban estudios universitarios, en 1973, cuando Moretti realiza *La sconfitta*, su primer medimetro. Tres años después estrena su primer largometraje por el cual ya obtuvo reconocimientos desde su debut.

La dimensión funcional de la generación como lugar de memoria lo es, como señala Pierre Nora (1984), “por hipótesis porque garantiza la cristalización del recuerdo y su transmisión” (p.12). En el caso que tomamos se trata de films que constituyen esa “garantía de cristalización del recuerdo y su transmisión” en sí mismos en tanto obras artísticas y, además, por contener una representación generacional que va acompañada con el paso del tiempo del director y el actor que los protagoniza. A su vez, la recepción de estos films, operará transmisiones no previstas.

Como decía antes, Pierre Nora (1984) afirma que aquello que destaca a la generación como lugar de memoria es lo que simboliza “ya que caracteriza por un hecho o una experiencia vivida por un grupo pequeño, una mayoría que no ha participado.” (p.12) A los hechos y a estas experiencias de un grupo, inevitablemente, a través del caso en estudio, se oponen experiencias de otros grupos. Las pugnas generacionales no pueden menos que participar de las pugnas entre las diferentes memorias existentes. Y el protagonista de los films, con continuidad y desnudo, lucha tanto con generaciones anteriores como con grupos que pertenecen a su misma generación.

Ya al caracterizar la dimensión temporal de la generación en estudio, la relacioné con el factor de mayor relevancia que son los hechos que marcan y son constitutivos de una generación como lugar de memoria. En los films de Moretti, la generación es la llamada post 68.

El hecho de impacto inicial para esta generación es el haber vivido a temprana edad, durante la adolescencia, la oleada de esperanzas referidas a un cambio de la realidad bajo el signo de los ideales de izquierda, haciendo la salvedad de que los métodos para alcanzar

estudiantes preocupados por el examen de latín que les podría dar una salida profesional en la escuela, además, lo que le ofrecían los planes de estudios era una historia del cine, no cine. (De Benardinis, 2002).

el poder eran diferentes. De allí la pugna de memorias que se da no solo con la derecha sino también dentro de la misma izquierda. La generación retratada en los films, con su centro en el protagonista, milita en el movimiento estudiantil en el ámbito de la escuela secundaria en los años que van de 1968 a 1972. En Italia el momento más alto de la rebelión llevada a cabo por el denominado el Movimiento fue 1969 con su eclosión en el llamado otoño caliente. Ese mismo año se desata brutalmente la violencia en Milán con el atentado de Piazza Fontana del 12 de diciembre que, a su vez, marca también el inicio de la “estrategia de la tensión”. Fue un atentado perpetrado por la derecha y que ésta le adjudicó a la izquierda, como lo haría en otras ocasiones. Con el paso de los años pudo ser comprobada la autoría de la derecha. Este hecho de violencia fue decisivo para que un grupo de izquierda decidiera iniciar una lucha armada, me refiero a las Brigadas Rojas que se fundaron pocos meses después.

Esta generación del post 68 con el cambio de contexto encarnará lo que fue llamado el reflujo, metáfora marítima para significar el movimiento que siguió a la ola revolucionaria del 68 y del 69. Un reflujo que significó, para muchos, cada vez más un encierro en el ámbito privado y un creciente individualismo, el rostro mezquino de lo que antes era la participación colectiva y la solidaridad.

En los primeros films de Moretti asistimos a esta situación desde una perspectiva de desencanto, de disconformidad porque es una generación que aún tiene como ideal la revolución, el cambio de la sociedad pero que solo puede practicarla en la vida cotidiana en el ámbito de su grupo de amigos. Hecho que se manifiesta en un personaje del film *Ecce bombo* (1978) cuando expresa su deseo, ante el grupo de jóvenes al que pertenece, de ser “verdaderamente revolucionarios en las cosas de todos los días.”⁴

Nora (2015) afirma que el núcleo duro de la noción de generación está constituido por la política y la literatura; el poder y las palabras. Acordamos con esta afirmación y agregamos a la literatura, el cine, en particular en Italia, donde había emergido en 1942 y, sobre todo en la inmediata posguerra, el neorrealismo en ambas artes consti-

4 “Querría que habláramos para buscar de cambiar, para ser diferentes del comportamiento de nuestros abuelos, para ser, verdaderamente, revolucionarios en las cosas de todos los días.”

tuyendo un fenómeno que llamó la atención en Francia, entre otros países

Entonces también para el caso italiano la generación se expresa sobre el núcleo conjugado de la relación con el poder y de la relación con la expresión, en este caso cinematográfica, que lleva a la generación a la visibilidad, a ser escuchada. Por lo tanto, haciendo el agregado mencionado, podemos decir con Nora (2015) que “No hay generación sin conflicto ni sin autoproclamación de su conciencia de sí misma, que hacen de la política y de la literatura [agrego y el cine]⁵ los campos privilegiados de la aparición generacional.”

Así vemos en *Sogni d'oro* (1981), un film sobre el hacer cine en todo su proceso, cómo el protagonista se siente acosado, en particular por un crítico cinematográfico que le cuestiona el retratar en sus films al grupo particular de su generación, sus ideas, y que le dice que está dirigido solo a intelectuales, que la gente común no lo puede entender. Le irrita la reflexividad, si bien cargada de humor, que exhiben los films. La respuesta del personaje que hace de director es que apenas puede representarse a sí mismo. Y es precisamente esa representación de sí mismo⁶ con su grupo de relaciones que confrontan con otros grupos donde se manifiestan los rasgos generacionales, es en los films donde se expresa la conciencia de la generación sobre sí misma y genera conflictos en su recepción que, en *Sogni d'oro*, entre otros personajes, está representada por el crítico. Éste hace referencia no solo al film que se acaba de estrenar (se trata de un film dentro del film) sino, como es evidente, a los dos que lo antecedieron: lo sono un autarchico y *Ecce Bombo*.

Como se muestra en la cinematografía del período en estudio, el protagonista y otros amigos rechazan el camino de la violencia, particularmente el tomado por uno de ellos que aparece por única vez en *La messa è finita* (1985), donde en una secuencia asistimos al proceso judicial hacia ese compañero del protagonista. Este último es llevado a declarar como testigo, a pesar suyo y, si bien no delata el accionar del que, por otra parte, poco sabe, y no quiere saber, se

5 “y el cine” es agregado mío.

6 Como señala Arfuch: “toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad.” (2005, p.79).

lanza en un discurso contra la violencia. Otro distanciamiento de la violencia de su generación es visible al inicio de *Caro Diario* cuando el personaje autobiográfico marca la diferencia en su presente, casi veinte años después de su primer film, con los valores y vida que llevan quienes fueron los violentos de su generación y, además, señala que ya existían diferencias que se evidenciaban cuando marchaban juntos por las calles durante la juventud.

Con Palombella Rossa (1989), film estrenado meses antes de la caída del muro de Berlín, vuelve Michele pero el protagonista, símbolo de una generación, padece una amnesia producida por un accidente automovilístico e irá recuperando su memoria comenzando por la de su pertenencia política para interrogarla y cuestionarla. Quien se interroga es un funcionario comunista. Se interroga, interroga a los otros y se enfurece ante la situación en la que se encuentra su generación. No es casual que dentro de este film inserte un fragmento de su medimetroaje de 1973: *La sconfitta*, además de esforzar su cuerpo en un partido de water polo rodeado de compañeros de una generación mucho más joven y volver con la memoria, como lo había comenzado a hacer en el film anterior, a su infancia. Memoria que es puesta en imágenes, no solo es verbal, así como lo hace al insertar el fragmento de *La sconfitta*. Su primer medimetroaje ya también es memoria, y tiene como centro la vivencia generacional: funciona y simboliza una generación como lugar de memoria. Una generación que, a pesar de estar viviendo los inicios del reflujo de la oleada revolucionaria, aún ejercía la acción de lucha a pesar de su infructuosidad y de cierto agotamiento que llevaba al protagonista a interrogarse. Es cuando el personaje, ansioso, desilusionado, ya con descreimiento en los logros que puede alcanzar su agrupación revolucionaria, le dice a un compañero, con la urgencia de lo que pretende, un deseo expresado como necesidad, y que es receptado por el espectador en clave humorística: que querría vivir “¡Al menos un pedacito de la fase de transición!”

La lejanía de la dirigencia del Partido Comunista Italiano de sus bases, la falta de escucha y el seguir intereses que sirven de reaseguro al poder del partido, la repetición de discursos, de frases que ya no tienen asidero en las acciones, el empobrecimiento de un lenguaje en el que las palabras ya no corporizan una densidad de expe-

riencia, produce una gran impotencia en el personaje de Palombella Rossa. Impotencia que no implica un silencio ni paraliza, al contrario, se encarna en el agonismo del cuerpo del protagonista en la partida de water polo que juega y en sus palabras y acciones enfurecidas. Y el salir de la amnesia con los ideales, las creencias de antes, en un final que expresa tanto una realidad como una expresión de deseos: una vez más repite “somos iguales pero diferentes” y contempla extasiado un cartel de cartón que anuncia “el sol del porvenir”. Así, explicita tanto las experiencias generacionales como el horizonte de expectativas que aún mantiene.

Las acciones necesarias para vislumbrar realmente ese “sol del porvenir” no se dan ni en la realidad ni el film que lo sucede que es un documental: La cosa.

Il caimano (2006) tiene una particularidad en relación a los films precedentes y es que el personaje autobiográfico actúa, pero no en el rol protagónico. De todos modos, la estrategia del director es la de atribuir rasgos del personaje de culto a otros dos personajes: al protagonista que hace de productor de cine, que pertenece a su misma generación, y a la joven que ha escrito un guión y dirige el film que trata acerca del hacer memoria sobre los últimos treinta años; es decir, partiendo de mediados de los 70, para entender por qué el país está sumergido en la corrupta realidad del gobierno de Berlusconi de esos años. Ese hacer memoria refiere al oscuro entramado de poder contra el que se viene debatiendo el grupo generacional desde entonces.

Sintetizo algunos aspectos del cine morettiano en tanto representativo de una generación, en su relación con las generaciones precedentes y las posteriores a la que pertenece: una disruptiva diferenciación del cine que se venía haciendo, lo que muchos llaman la muerte a los padres; la inmediata conformación de un público; la progresiva autonomía económica y el establecimiento de alianzas para la producción y distribución de los films que, por supuesto, le ha otorgado una libertad en la decisiones que vale mucho a la hora de hacer cine. Y, casi conjuntamente con esta autonomía, la disposición de recursos para dar a conocer y producir films de miembros de las nuevas generaciones a través de su casa productora y del festival que creó y dirige para la proyección de cineastas debutantes. Ade-

más de decidir sobre las proyecciones que se realizan en su propia sala de cine.

En referencia al primer punto, señalo que Moretti con su film de 1976 irrumpe en la escena cinematográfica con un contenido y un estilo que por sí mismos significan, con su novedad, una muerte de lo que se venía haciendo. Hecha una excepción que es la de Pasolini, quien meses antes había sido asesinado, y al que incluso dedica un homenaje en la célebre secuencia de su film de 1993, *Caro Diario*.

Moretti es un caso singular también en cuanto a que ya desde su primer film logró conformar un público, constituido en gran medida por espectadores pertenecientes a la generación que retrata y que sigue sus films a lo largo de décadas. Aquí también importa señalar cómo ya en el 2006, en *Il Caimano*, incorpora en un rol protagónico a una generación mucho más joven que es representada sosteniendo los mismos valores del personaje autobiográfico de films anteriores e instando a hacer memoria sobre las últimas décadas. Decisión importante en tanto muestra la continuidad de los valores que sostienen la memoria que el director transmite en sus obras y, al mismo tiempo, impacta en efectos de identificación con estos personajes en las nuevas generaciones que se agregan a su público.

En el cine morettiano, con el correr del tiempo se evidencia cada vez más la necesidad de hacer memoria como un deber ético del protagonista. A su vez, los films anteriores funcionan para su generación como un lugar de memoria que se va extendiendo en el tiempo y así se constituye también en un vehículo de transmisión de esa memoria para las nuevas generaciones en la construcción de sus memorias, como se manifiesta en la posición de la joven guionista de *El caimán*.

Referencias bibliográficas

Arfuch, L. (2005). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE.

Moretti, N. (2010) *Tutti i film*. Milano: Feltrinelli.

De Bernardinis, F. (2002). *Nanni Moretti*. Milano: il castoro.

Nora, P. (2015). La generación (como lugar de la memoria). Segunda parte. Revista Fractal, 76. Recuperado de <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal76PierreNora.php>

Nora, P. (1984). Entre Memoria e Historia. La problemática de los lugares. En Nora, P. (dir.) *Les Lieux de Mémoire*, I, La République. Paris, Gallimard. Trad. de Fernando Jumar para uso exclusivo del Seminario de Historia Argentina. C.U.R.Z.A. Universidad Nacional del Comahue.

Nora, P. (1993). ¿Cómo escribir la historia de Francia? En Nora, P. (dir.) *Les Lieux de Mémoire* III, Les France. Vol. I, Conflits et partages. Paris, Gallimard. Trad. de Fernando Jumar para uso exclusivo del Seminario de Historia Argentina. C.U.R.Z.A. Universidad Nacional del Comahue.