

El montaje cinematográfico y la memoria*

Diego Mauricio Rodríguez-Arévalo* 

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2023

Fecha de aprobación: 22 de diciembre de 2023

Para citar este artículo

Rodríguez-Arévalo, D. M. (2024). El montaje cinematográfico y la memoria. *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (31), e20075. <https://doi.org/10.17227/ppo.num31-20075>

* El presente artículo está enmarcado dentro del trabajo de grado titulado *Cartografías e imágenes de la memoria, un análisis de los procesos de recuerdo y olvido de los habitantes de la zona rural de Ciudad Bolívar*, el cual está inscrito en la línea de investigación de Memoria, experiencia y creencia y es dirigido por el doctor Carlos Arturo Reina.

** Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magíster en Escrituras Creativas, Universidad Nacional de Colombia. Estudiante del doctorado en Estudios Sociales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. dmrodriguez1@educacionbogota.edu.co - dmrodriguez@correo.udistrital.edu.co

Resumen

El método desarrollado por Serguei Eisenstein, a través del cual logra encadenar y dar sentido a una serie de planos cinematográficos, pone de manifiesto la importancia del montaje, en tanto que permite revelar sensaciones y afectaciones, es decir, un *pathos* que hace referencia a intereses vitales, miedos, deseos y nostalgias de diferentes lugares y épocas que irrumpen de manera fulgurante en forma de imagen. En términos de la memoria, existe de manera similar un montaje de imágenes, por medio de las cuales se representa el pasado. En este contexto, el presente artículo desarrolla algunas reflexiones acerca de la película *El acorazado Potemkin*; a su vez, plantea la posibilidad de trasladar una serie de características del montaje eisensteiniano a los procesos de la memoria.

Palabras clave: memoria; montaje cinematográfico; sentido obvio y obtuso

Film Editing and Memory

Abstract

The method developed by Sergei Eisenstein, through which he manages to chain and give meaning to a series of cinematic shots, highlights the importance of editing, as it reveals sensations and affectations—a pathos that refers to vital interests, fears, desires, and nostalgias from different places and times that erupt vividly in the form of images. Similarly, in terms of memory, there is a montage of images through which the past is represented. In this context, this article develops some reflections on the film *Battleship Potemkin*; it also proposes the possibility of transferring a series of characteristics of Eisensteinian montage to memory processes.

Keywords: memory; film editing; obvious and obtuse meaning

Edição cinematográfica e memória

Resumo

O método desenvolvido por Sergei Eisenstein, através do qual ele consegue encadear e dar sentido a uma série de planos cinematográficos, destaca a importância da edição, pois revela sensações e afetações—um pathos que se refere a interesses vitais, medos, desejos e nostalgias de diferentes lugares e épocas que irrompem vividamente na forma de imagens. De maneira similar, em termos de memória, existe uma montagem de imagens através das quais o passado é representado. Nesse contexto, o presente artigo desenvolve algumas reflexões sobre o filme *O Encouraçado Potemkin*; além disso, propõe a possibilidade de transferir uma série de características da montagem eisensteiniana para os processos de memória.

Palavras-chave: memória; edição cinematográfica; sentido óbvio e obtuso

El cine filma la muerte trabajar.

JEAN COCTEAU

1

Las imágenes en permanente movimiento que el cinematógrafo iba proyectando sobre una pared o un lienzo blanco, no negaban la otra invención de la que provenían. La fotografía que intenta detener el tiempo —aunque de manera irremediable siempre termine diluyéndose— reaparece en su sentido más profundo en el cine: de nuevo la lucha es retener un rastro, un paso específico del tiempo que transita hacia la muerte. La expresión “cómo se veía de joven en ese tiempo” es, en esencia, igual a la expresión “todos los actores de esta película han muerto”. Entonces se puede decir que la única constante es que invariablemente no queda nada y que lo que hacemos es inventar artefactos para grabar por un momento el viaje hacia la muerte. En este sentido, toda forma de memoria es un duelo, es decir, lo que ya pasó, lo que está muerto, es posible revivirlo con la levedad que solo pueden ofrecer las cosas que han desaparecido. En *El acorazado Potemkin* hay un duelo. Vakulinchuk, marinero a bordo del acorazado, cansado de los insufribles tratos por parte sus superiores, llama a la revolución a sus compañeros. Mientras los marineros robaban las bayonetas y rifles de los oficiales, Vakulinchuk cae herido y muere, a pesar de los intentos por auxiliarlo de sus compañeros. En una barcaza, su cuerpo es remolcado hasta el puerto de Odessa. La gente comienza a congregarse alrededor del cuerpo del marinero y con sus gestos y ademanes demuestran su dolor. Sin embargo, en el transcurso del velorio, los puños se aprietan con fuerza, las mujeres gritan intentando despertar los espíritus abatidos de la multitud. Y lo logran. Entonces después del duelo, o a raíz del duelo, se despierta un impulso insospechado. Es como si la muerte o el producto directo de la muerte, es decir el duelo, hubiera revivido un fantasma.

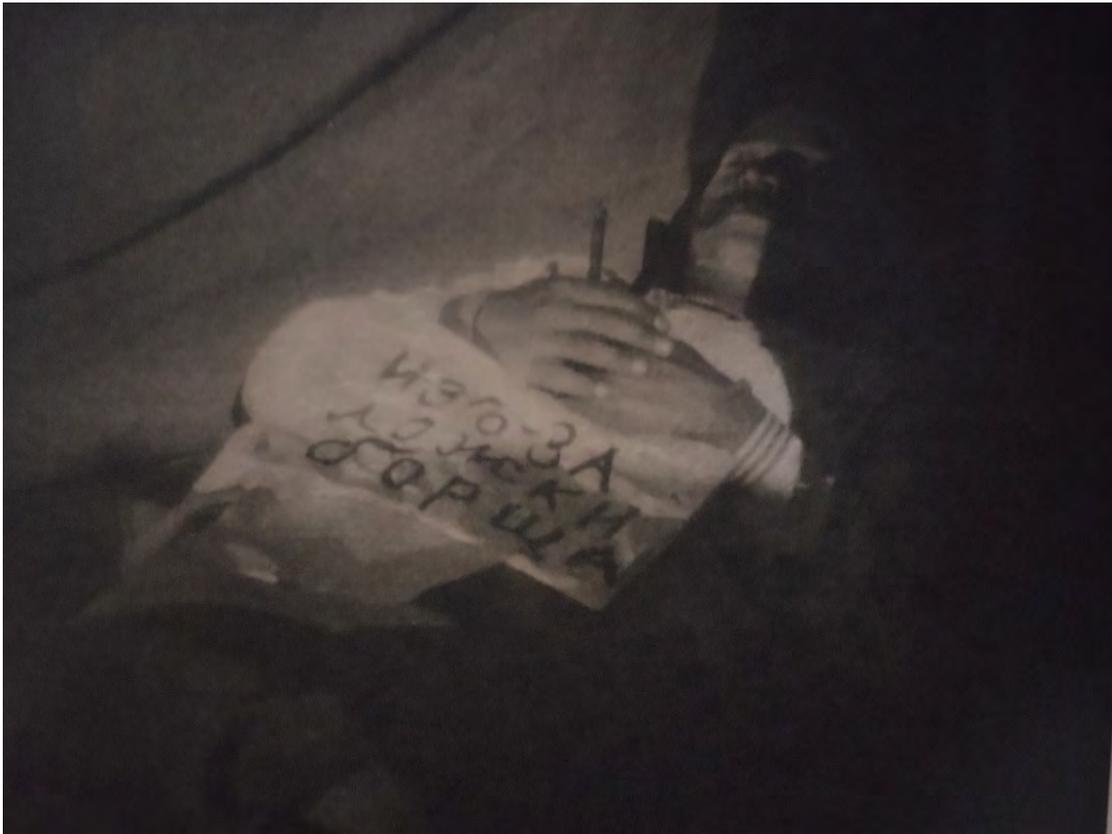


Figura 1. Fotograma del funeral de Vakulinchuk

Fuente: Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).

2

“Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo” (Marx y Engels, 2003, p. 15) Este mismo espectro parece acechar a los tripulantes del acorazado. La primera imagen de la película es un índice de lo que se preparaba dentro de las conciencias de los marineros rebeldes: las olas del mar se rompen contra un dique. Sin embargo, esta agitación solo logra condensarse cuando un oficial despierta violentamente a uno de los marineros que dormía en su hamaca. Poco después, aparecen colgados sobre cubierta los pedazos de carne podrida que la tripulación de menor grado debe consumir. Y casi al final de la primera parte, uno de los reclutas que friega los trastos se detiene en la inscripción de los platos: “danos hoy nuestro pan de cada día”. En realidad, la primera impresión que suscita una imagen, aquella que determina el significado obvio —como lo definiría Barthes—, es decir, el componente de rebeldía y hartazgo de los marineros, la que viene a constituir la presencia de un fantasma llamado comunismo, puede derivar en una forma de sentido obtuso. Analicemos uno de los fotogramas. Los marineros durmiendo en sus hamacas. Atrás del pesado cansancio de cada uno de ellos, está la maraña de las hamacas. Desde distintos ángulos, la cámara muestra la imagen de las sogas colgadas del techo que se mantienen en permanente tensión y unas se yuxtaponen sobre las otras. No hay un orden convencional en el espacio: el espacio se reinventa sobre la premisa del no orden. Sin embargo, cada toma tiene un fondo y allí se instalan pequeños fragmentos de una luz que se cuele por entre los huecos de la cubierta. Por otro lado, si en el plano horizontal no existe un orden unívoco, en el plano vertical todo huye de la uniformidad: algunas hamacas rozan el suelo, otras están suspendidas muy cerca al techo y otras lucen torcidas como si hubieran sido instaladas con descuido. Todas estas formas significativas de la imagen se integran al significado obvio, convirtiendo a este en un significado obtuso.

3

Lo anterior está relacionado con el análisis que Didi-Huberman hace de la imagen a través de algunos postulados desarrollados por Roland Barthes. En principio, Barthes reconoce que la imagen es ambigua y que muy

poco sabemos de ella. Por lo tanto, es necesario establecer un método para leer las imágenes. Aunque en ningún caso el ejercicio reflexivo de este autor plantea un orden sistemático para leer una imagen, sí interpela la manera estereotipada en que puede comprenderse la realidad. Ahora bien, si reconocemos el tránsito que hay entre un momento que se escapa para siempre y la fotografía, entre un paisaje y una pintura, entre una película y la vida en movimiento, debemos asumir las imágenes como la realidad. Es así como el análisis de una imagen viene cargado de la superficialidad, pero a la vez de la profundidad que tiene la vida. Barthes diferencia dos formas de dar significado a una imagen: el sentido obvio y el sentido obtuso. En cuanto al primero, el autor encuentra elementos que construyen el aspecto decorativo en el que se encuentra la carga ideológica más fuerte de la imagen. Para ello recurre al fotograma de las mujeres sollozantes de Odessa. Para Barthes, resulta decorativo y sobrentendido el propósito del llanto, de los rostros abatidos y de los cuerpos vencidos por el dolor. No obstante, estas significaciones que suscita el fotograma del duelo de las mujeres en el puerto de Odessa, no por sobreconstruido resulta innecesario. Es fundamental, en tanto construye el sentido ideológico de la imagen. Pero Barthes propone otros elementos que, apartados de los rasgos más emotivos, generan significados.

Tuve por primera vez la convicción del sentido obtuso ante la imagen V. Se me imponía una pregunta: ¿Qué es lo que, en esta anciana sollozante, me plantea la cuestión del significante? Me persuadí rápidamente de que no se trataba, aunque fueran perfectas, ni de las apariencias ni de la gestualidad del dolor (los párpados cerrados, la boca estirada, el puño sobre el pecho): todo eso pertenece a la significación plena, al sentido obvio de la imagen, al realismo y al decorativismo eisensteiniano. Sentía que el rasgo penetrante, inquietante como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada allí donde no se lo necesita, debía situarse en la región frontal, la cofia, pañuelo-gorro, estaba allí por alguna razón. (Barthes, 1982, p. 492, 1982, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 112)



Figura 2. Fotograma de una mujer sollozante

Fuente: Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).

De esta manera, el sentido obtuso no degenera las significaciones elaboradas por el sentido obvio, su tarea es dar un giro interpretativo a partir de otros elementos que se relacionan en la imagen. Ahora bien, lo que más llama la atención de este *tercer sentido*, es su capacidad de superar el lenguaje. Dadas las referencias semánticas más reconocibles en una imagen, allí donde el lenguaje parece agotarse, la imagen desvela significados secretos que potencian su naturaleza a tal punto de convertirla en una obra de arte.

4

El carrusel da vueltas alrededor del parque. Durante mucho tiempo, los caballos han girado en un mismo sentido. La pintura que los cubre, la que da color a sus crines, a su pelaje y a las correas del freno se ha opacado por la intemperie. Todo esto hace parte del tiempo. Sus cuchillos van rasgando las cosas. Sin embargo, el tiempo silencioso, aquel que es más imperceptible, que no deja huellas tan manifiestas, es un rasgo determinante en la historia porque se convierte en su contrarrelato. Como el sentido obvio, la historia es unidireccional, no se controvierde, en ningún caso tiene como pretensión desbaratarse a sí misma para que surjan reinterpretaciones. La historia se define en sí misma acabada. Pero llega la memoria, esa forma de sentido obtuso, y le otorga la posibilidad de reinterpretarse. Entonces el carrusel se desprende de su eje y comienza a girar enloquecido.

El arte supone esta forma de discontinuidad, es indiferente a la historia y al sentido obvio. Cuando Eisenstein filma *El acorazado Potemkin* (1925), lo hace como una forma de recreación de algunos hechos históricos sucedidos en el año de 1905. No obstante, la lectura que hace Eisenstein de este hecho no se reduce a los sucesos que la historia relata. De hecho, la lectura que hizo de este acontecimiento le valió para formular un método propio: con el fin de precisar las imágenes que

debían integrar la película, Eisenstein recurrió a la poesía. En este sentido, el lirismo se convierte en el contrarrelato de la historia.

Se preguntaba, por ejemplo, cómo dar en el filme la imagen concreta (se trata, una vez más, de la escena de duelo ante el cadáver de Vakulinchuk) de una “imagen literaria” como la siguiente: “un silencio de muerte estaba suspendido en el aire”. (Didi-Huberman, 2017, p. 221)



Figura 3. Fotograma de dársenas industriales y veleros a la antigua

Fuente: Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).

Y es gracias a este método que la historia ocurrida en 1905 puede ser desarmada, generando un continuo movimiento de interpretación a partir del cual el sentido obtuso convierte a la imagen en obra de arte. Además, esta forma de lectura de la imagen implica, a su vez, una postura hacia lo insignificante, lo inasible, si se quiere, hacia el carácter fantasmal de la imagen. Esta perspectiva puede analizarse desde dos vertientes. Por un lado, la imagen vuelve continuamente cada vez más difusa y desgastada, convirtiéndose en un prisma que descompone la imagen en múltiples imágenes cada vez más vagas e imprecisas. Pero también la imagen es de naturaleza fantasmal porque, como ocurre en distintos casos de la narrativa ficcional, un espectro

solamente puede ser observado por un individuo elegido. En el libro de Didi-Huberman, el fotograma de las mujeres sollozantes tiene un conjunto de índices que logran significar el carácter emotivo de la imagen, sin embargo, la urdimbre semántica, que se constituye a partir de la relación entre varios elementos de la imagen, permite la emergencia de significaciones que solo un individuo puede establecer. Esto puede resultar determinante si asumimos la memoria como una serie de imágenes que un misterioso dispositivo mental intenta reavivar en nuestro cerebro. La imagen se llena de fantasmas, pasa de ser un significado obvio a ser obtuso.

5

¿Pero cómo llegar a esta lectura?, ¿cuál podría ser el método? Sin olvidar que vamos a reconocer la imagen como la realidad misma y no como la representación de lo real, se pueden establecer algunos preceptos que se infieren del análisis que hace Didi-Huberman de los postulados de Barthes acerca de la imagen. El primer precepto que se tiene en cuenta para la delimitación de un método es la posibilidad de “hacer significar casi nada” (Barthes, 2003, p. 936, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 128). Con esta expresión, Barthes desplaza las fuentes emotivas de la imagen para dar mayor importancia al contenido no expresivo, aquello que se oculta más allá del lenguaje estereotipado. Desde esta perspectiva es que el autor puede encontrar más significado al abrigo de un hombre que al grito de dolor de una madre en duelo (Didi-Huberman, 2017). En segundo lugar, Didi-Huberman reflexiona sobre una exhortación que hace Barthes a los escritores: “el escritor debe acostumbrarse a ver la superficie de la historia con ojos libres” (Barthes, 1982, p. 659, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 129). Este precepto hace posible que el significado insigne a través del cual se reconoce de manera más convencional una imagen, en términos de Deleuze y Guattari (2002), se *desterritorialice* y dé paso a innumerables *puntos de fuga*. En tercer lugar, nos encontramos de nuevo con uno de los aspectos que da apertura a este documento: la muerte. Y esto es así porque la imagen plantea una relación irreal y, al mismo tiempo, real con lo que ya no está.

La fotografía no instala, en efecto, una ciencia del *estar-allí* de la cosa [...] sino una conciencia del *haber-estado-allí*. Se

trata pues de una nueva categoría del espacio-tiempo. [...] En consecuencia, solo a nivel de ese mensaje denotado o mensaje sin código podemos comprender la *irrealidad real* de la fotografía; su irrealidad es la del *aquí* [...] y su realidad es la de *haber-estado-allí*. (Barthes, 1964, p. 583, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 135)

Es ahora necesario analizar cada uno de estos preceptos a través de la memoria. El *casi nada* al que se refiere Barthes para establecer la importancia de los detalles inefables de una imagen, desde una perspectiva histórica sugiere que la memoria está dentro de la historia y no fuera de ella. Suponer que la memoria está en la periferia de la historia y que se encuentra en una constante lucha por hacer parte de ella, es negar la posibilidad de reconocer que la memoria está en cualquier lugar de la historia y que puede emerger en cualquier punto de un espacio-tiempo para matizarla. Sin embargo, las instituciones encargadas de promover una identificación de los individuos con su propia historia, y los individuos mismos que no se reconocen como parte de esta, reducen a la memoria a *casi nada*. No obstante, esta puede ser una verdadera potencia secreta de la memoria. Un pan dejado hace varios días en la alacena, ya que ningún comensal ha mostrado interés por consumirlo, comienza a ser invadido por pequeños puntos esponjosos de moho; las esporas microscópicas que están suspendidas en el vacío se reproducen sobre su superficie a tal punto que las partículas iniciales se convierten en verdaderas manchas de moho que antes eran imperceptibles. ¿Qué historia nacional no ha comenzado a ser invadida por la memoria, por lo inefable del *casi nada*? En otros términos, lo que se ve (el sentido obvio), comienza a ser potenciado por lo que no se ve (el sentido obtuso). Esta tarea de reconfigurar, a través del *casi nada*, la forma de entender la memoria implica que el investigador intente ver la realidad (o las imágenes de la realidad) con *ojos libres*. Pero esta libertad, de acuerdo con el análisis que hace Didi-Huberman de los postulados bartheanos, se inscribe más en la práctica, en tanto que es una forma de enfrentarse a las imágenes puestas sobre una mesa de trabajo.

Momento decisivo de la mirada que elige, que construye series, que constituye su iconografía de modo idiosincrático. Imagino que luego Roland Barthes dejaba que su mirada

se posara un poco más sobre las imágenes espontáneamente elegidas; entonces podía desplazar su mirada por la imagen, dejarse sorprender por algún sentido obtuso. (Didi-Huberman, 2017, p. 129)

Entonces, la capacidad de ver con ojos libres le dará la posibilidad al investigador de escapar del contenido denotativo de la memoria y desplazar su mirada —en realidad todos sus sentidos— hacia los elementos que surgen entre los índices más convencionales, y que constituyen en sí mismos el cuerpo de la historia.

En cuanto al último aspecto, ¿caso la memoria no es la permanente negación de la muerte? Traemos a la memoria con el propósito de regresar de nuevo a alguien que ya no está entre nosotros, y con él arrastramos los objetos, las paredes de una casa, las piedras de un camino, los colores de una fiesta, la voz apagada de un secreto, los alaridos de un desastre y el largo intervalo del silencio de un velorio. Por tanto, la memoria es una forma de duelo y todo aquello que la transita, constituye y desborda es una aparición, un fantasma.

6

Ahora tratemos de delimitar el concepto de montaje, haciendo un paralelo entre el análisis que hace Didi-Huberman de la película *El acorazado Potemkin* y algunos trabajos de la obra artística de Doris Salcedo. En el caso del cine, el montaje surge como el momento de planificación en el que se determina el orden, sentido y representación de las imágenes. Sin embargo, el concepto de montaje en la obra de Eisenstein transgrede esta definición. En este caso, la imagen debe ser capaz no solo de relacionarse con otras imágenes sino de volverse conflictiva en la medida en que supera el grado de representación más iconográfico o preestablecido. Ahora bien, si hasta este momento se ha analizado la imagen desde la perspectiva del cine, es decir, desde la lectura de algunos fotogramas aparecidos en *El acorazado Potemkin*, para el montaje, los fotogramas —imágenes yuxtapuestas que generan movimiento— deben definirse a partir de un trabajo de composición en el que cada imagen participa de un significado colectivo. Entonces las imágenes son, a su vez, conflicto y composición.

Es la imagen en tanto movimiento de superación de la representación o “de las representaciones” —este hombre, esas mujeres, luego

esa multitud que converge hacia el puerto, etc.— que la constituyen. Es la imagen en tanto trasgrede los límites de su propia apariencia singular, en tanto impacta, afecta —incluso infecta— el todo de lo sensible y el todo de lo inteligible a la vez. Al término de ese movimiento expansivo o transgresivo, que Eisenstein pronto denominará “éxtasis” (*ekstaz*), la *obraz*, deberá entenderse como un proceso estético, sin fronteras. (Didi-Huberman, 2017, p. 246)



Figura 4. Fotograma de mujeres sollozantes lamentan la muerte de Vakulinchuk

Fuente: Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).

El concepto *obraz* significa para Eisenstein “la imagen en tanto imagen dialéctica, en tanto construcción de imágenes” (Didi-Huberman, 2017, p. 246). Esta propiedad transgresora que guardan las imágenes y que solo se puede evidenciar en el momento del montaje, hace posible que la composición—(articulación de imágenes en medio del conflicto)— dé paso al éxtasis. Y este movimiento expande sus raíces hasta el individuo que contempla un montaje. En realidad, todo montaje tiene como propósito producir emociones. Y en el caso de *El acorazado Potemkin*, las emociones están más allá de las representaciones. Ahora bien, uno de los episodios que más análisis suscita en Barthes —y que a la vez despierta diversas reflexiones en Didi-Huberman— es la imagen de las mujeres sollozantes de Odessa. Este momento de la película sirve para, primero, en el plano de los fotogramas, presentar una idea clara acerca de los conceptos de sentido obvio y sentido obtuso; en segundo lugar, ahora desde la perspectiva del montaje, el episodio de las mujeres sollozantes permite describir la naturaleza de dos términos venidos de la lengua rusa: *obraz* y *ekstaz* (éxtasis); y en tercer lugar, como producto del movimiento entre el fotograma y su posterior composición por medio del montaje, las mujeres de rostro lánguido que lloran al marinero rebelde constituyen otra forma de duelo.

Sí, un duelo. No es suntuario encontrar que cada capítulo del libro de Didi-Huberman comienza con la imagen hecha palabras de un hombre muerto. Me resulta inevitable recordar *El otoño del patriarca* de García

Márquez, en el que cada capítulo comienza con la misma imagen: un hombre muerto encontrado entre el estropicio de una casa abandonada. Es como si el autor nos quisiera decir reiteradamente que hay un hombre muerto, pero que detrás del hombre muerto hay otras formas de muerte. Es como si la muerte fuera el tema central, pero ni siquiera la muerte, sino lo que esta conlleva, el duelo, las lágrimas. De cierta manera, en *El acorazado Potemkin* el duelo funda otro movimiento más allá de las lágrimas, es decir, el duelo se representa de otra manera: la rebeldía. Y esta forma de representar más allá de la representación que establece el sentido obtuso no tiene límites y, por lo tanto, se puede convertir en obra de arte. Desde esta perspectiva, la artista colombiana Doris Salcedo es uno de los ejemplos en cuanto a las diversas formas de representar el duelo. El conflicto violento que ha vivido nuestro país se reitera en las imágenes y en su lectura. La gran cantidad de la población supone que no hay otra forma de entendernos más allá de la barbarie de las imágenes —de nuevo, en este documento se asumen las imágenes como la misma realidad—. Pero, por otro lado, el arte asume un sentido obtuso que le permite asumir una crítica de la historia.

El epígrafe de este documento es un verso de Jean Cocteau: “El cine filma a la muerte trabajando. Si se piensa bien, y como derivación de esta frase, se puede concluir que la memoria es una capacidad humana que representa a la muerte trabajar, ya que muestra el tránsito de lo que ya no está y de lo que un individuo hizo mientras la muerte trabajaba en pos del instante postrero: la muerte física. Entonces, si la memoria representa el devenir de la muerte, ¿cómo representar a la memoria?”

El arte ofrece una línea de trabajo. Eisenstein encuentra en la poesía un método para establecer la construcción de las imágenes que constituyen a *El acorazado Potemkin*. Para este director, no bastaba con los hechos históricos que tuvieron lugar en 1905, por eso, a la par de las lecturas sobre los hechos sucedidos en este año, sus mayores preocupaciones pasaban por cómo representar, en una imagen cinematográfica, una imagen poética. Este conflicto solo puede darse en el plano del arte. Por ejemplo, si un periodista debe dar cuenta de un duelo derivado de una acción violenta, su trabajo de representación, ya sea escrito, fotográfico, sonoro o visual, debe estar sujeto a un nivel de significación casi transparente, en tanto no pretende decir más allá de los límites del lenguaje que

utiliza.¹ En el caso de Doris Salcedo, su trabajo artístico es el envés representacional que establece Eisenstein en sus filmes. Mientras que el montaje de *El acorazado Potemkin* parte de imágenes arquetípicas que buscan un nivel de significado obtuso, los montajes de Doris Salcedo parten de una forma de representación obtusa que deviene de un ejercicio de reflexión acerca de los episodios de violencia más recurrentes en nuestro país.

Desde un punto de vista representacional, *Unland* dista mucho del testimonio de los huérfanos, pero conceptualmente se acerca mucho a su trauma y sufrimiento. Es una instalación que lleva el peso de la ausencia y la pérdida. Las mesas híbridas portan la huella de sus mitades cortadas y su naturaleza distorsionada las hace inadecuadas como mesas funcionales; son útiles que han dejado de desempeñarse como mobiliario mundano y que, más bien, se han convertido en objetos muy sugestivos dentro de un espacio público que reconfigura su significado. (Beltrán, 2015, p. 189)

Pero este movimiento entre la imagen y su representación solo puede ser posible por medio del arte. El problema real al que se veía abocado Eisenstein no era la puesta en escena de un duelo en su sentido más estereotipado, sino la búsqueda de índices visuales que despertaran diferentes grados de sensibilidad y reflexión en los individuos que verían sus películas. Así mismo, Doris Salcedo, partiendo de un trabajo de campo riguroso en el que tomaba testimonios de personas que hubieran padecido el conflicto armado colombiano, es decir, dando comienzo a su labor artística desde el plano más denotativo de la violencia, derivaba en una búsqueda en la que la superficialidad que ofrecen los hechos reales quedaba sepultada bajo la representación estética.

7

El contramonumento podría definirse como un monumento de niebla. En contraposición a la piedra, un material que garantiza la permanencia, la definición impercedera de una determinada forma, la niebla prolifera en

1 Sin embargo, hay propuestas que, afortunadamente, son la excepción. Tal es el caso del fotógrafo colombiano Jesús Abad Colorado, quien, en medio de su labor periodística, ha podido superar el umbral prestablecido de la información para enriquecer su trabajo con matices que tienen que ver más con lo poético que con el mero discurso informativo (véase la exposición *El Testigo*, Universidad Nacional de Colombia).

formas porque su impronta es la transformación. Mientras la piedra permanece, se queda inmóvil en el lugar en que fue erigida, la niebla es como un fantasma que desaparece, para luego, en cualquier instante, reaparecer. Estas dos especificidades, la volubilidad de las formas y el carácter fantasmático de la niebla, son elementos constitutivos de la memoria. La primera se relaciona con la memoria, habida cuenta de la multiplicidad de significantes que pueden emerger del pasado, dando distintos matices, giros y rupturas a la narración mediante la cual se representa el pasado. La inestabilidad, a la que se ve sometida la historia colectiva, presupone una crítica hacia las formas más tradicionales para representar el pasado, debido a que, por ejemplo, en el caso de la escritura, la posibilidad de representar esta inestabilidad queda en tela de juicio, en tanto que la escritura supone la permanencia de una única versión, aquella que fue registrada en el documento histórico. La segunda involucra la capacidad que tiene la memoria de permanecer dormida por largos periodos de tiempo, para luego, casi que en un instante fulgurante, aparecer y desestabilizar el tiempo presente convirtiéndolo en un tiempo de la memoria en el que se amalgaman todos los tiempos. En este caso, no es necesario erigir monumentos para provocar la memoria. Estando la memoria desperdigada en la vida misma de los individuos, sin que haya intentado ser controlada, o mejor, domesticada, a través de elementos revestidos de solemnidad a los cuales se debe conmemorar, los procesos de recuerdo y olvido surgen de manera indistinta, sin hacer caso de una jerarquía a través de la cual se deba recordar. En este aspecto, el contramonumento resulta más pertinente teniendo las distintas características que definen la memoria en este territorio.

Con el nacimiento del arte contemporáneo en la década de 1970, el carácter de los monumentos se transformó, en tanto que desde entonces ya no se busca conmemorar eventos notables de manera tradicional, sino que se busca hacer memoria de la cotidianidad de las personas para representar lo antiheroico, lo vulgar o lo común. En el presente, los monumentos pretenden poner de manifiesto múltiples pasados, que surgen a través de los testimonios y los recuerdos de la propia población y que verdaderamente fueron los que sirvieron para dar paso al estado del momento

actual. De esta manera surgió el concepto de contramonumento, es decir, una obra que se forma a partir de antifigurativo, lo negativo y lo vacío para que, a partir de índices metafóricos y ambiguos, se active la imaginación y la memoria del visitante para construir un significado propio e inspire respuestas empáticas y emocionales afectivas. En estos objetos, el espectador se convierte en un sujeto activo, pues este asume la responsabilidad de activar la memoria y reclamar para sí la historia de la cotidianidad. (Hernández, 2021, p. 34)

Por consiguiente, de acuerdo con la definición aportada por Hernández (2021), las especificidades del contramonumento gravitan a través de algunos de los componentes más sustantivos que construyen la memoria. Pero además de las distintas dimensiones que le son propias a la memoria, el contramonumento surge también como una voz que protesta, que interpela, que cuestiona la forma tradicional como se ha configurado la historia, condenando al olvido a los grupos sociales que se han desarrollado en los umbrales de la periferia.

Precisamente, a manera de rechazo a los sistemas memoriales establecidos, como una forma de trasgredir su límite, se alzarán el contramonumento: no se tratará de otro modo de representar lo sucedido sino, más allá, de confrontar cualquier pretensión de representación y, sobre todo, de cuestionar la sociedad que se erigió sobre la representación misma. El contramonumento no pretende el retorno de los muertos entre los vivos, sino la evocación de los fantasmas que con su presencia por el mundo pueden denunciar cómo una sociedad agonizante, cuando no fenecida, no tiene manera de garantizar ninguna verdad, tampoco la justicia, mucho menos la reparación. El contramonumento no pretende la superación de la contradicción, el conflicto o la violencia, sino evocar las circunstancias, las condiciones o los hechos que las mantienen incluso cuando todos creen estar en el tiempo de reconciliación de la memoria. El contramonumento, en este sentido, es la oposición que queda contra la pretensión última del victimario, que no es otra que hacerse dueño de

una versión, de una narración, de una parte del relato que sobrevivirá hacia el futuro, con lo cual aspirará a ser salvado por la historia o por quienes decidan escribirla. (Serna, 2018, p. 8)

Por otro lado, como lo menciona Serna (2018), el contramonumento se ha asociado a la posibilidad de que, en medio de una situación violenta o de conflicto, cuando la memoria está mediada por episodios crueles o de confrontación violenta, no pretende erigirse, en ningún caso, como una conmemoración de la violencia, ni en la recuperación de la honra, ni en la superación de los hechos conflictivos por parte de las víctimas. En este caso, el contramonumento ni siquiera pretende ser reconocido como un espacio de solemnidad que se erige sobre la tierra para ser contemplado por la sociedad, todo lo contrario, sucede que su presencia restituye la posibilidad que tiene la sociedad de rechazarse a sí misma a través del recuerdo de sus propias atrocidades. Aquí, un escenario de monumentalidad o de patrimonio histórico no representa la continuidad en el tiempo de una serie de valores agenciados por la historia, sino la negación de la misma historia, la posibilidad del olvido, y la posibilidad de que una sociedad se manifieste a favor de la memoria, pero sin que tenga que establecerse por medio de los regímenes históricos más consuetudinarios.

La obra de Doris Salcedo es un ejemplo de lo anterior. El sumario de violencia y despojo acumulado durante más de medio siglo de conflicto en Colombia encontró, parcialmente, una salida negociada mediante el acuerdo de paz suscrito entre la guerrilla de las FARC y el Estado colombiano, representado en ese momento por el gobierno del presidente Juan Manuel Santos. Con motivo del desarme de este ejército insurgente, las armas fueron recolectadas por una misión oficial de las Naciones Unidas (ONU), para luego ser utilizadas como insumo para la elaboración de un artefacto histórico que hiciera memoria acerca del conflicto violento que ha desangrado durante décadas a la sociedad colombiana. Esta tarea fue encargada a la artista Doris Salcedo, quien, después de haber dirigido las labores de fundición del armamento entregado por las FARC, en conjunto con un grupo de mujeres víctimas de la violencia, dio forma a estas láminas de metal fundido, por medio de martillazos que representarían la crudeza y brutalidad de la guerra. Cada una de las láminas forjadas a martillazos conforma el piso sobre el cual se ha construido un espacio en el que se desarrollan diversas actividades culturales.



Figura 5. *Fragments*, Doris Salcedo

Fuente: Radio Nacional de Colombia [Sitio web] (2018).

Es por esto que *Fragments* se autodenomina no como un monumento sino como un “contra-monumento”. Los contra-monumentos han sido trabajados por varios teóricos, pero el término lo acuñó James Young en la década de los 90 para referirse a “la puesta en escena de los nuevos monumentos, inicialmente en Alemania, que reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales, que se diferencian de la iconografía del monumento tradicional” (Martínez, 135). *Fragments* tiene la intención de preservar una versión de la historia que no es única, ni está cohesionada, y por eso Salcedo dice que “Lo principal al hacer esta obra era hacer una obra horizontal, no una obra vertical, no un obelisco, como escultora mujer lo último que pienso hacer es un obelisco o un arco del triunfo porque tampoco soy guerrera, no considero que la guerra nos permita triunfos”. (Gutiérrez, 2019, p. 6)

El contramonumento surge como una negación de la historia, en tanto que distintos fragmentos de la sociedad no se encuentran representados en la misma, sustrayéndole valor y dignidad a las comunidades que han cargado con el lastre de la guerra y el olvido en nuestro país. Es también una protesta en contra de los agentes que han detentado la historia tradicional, dando un lugar central a las insignes

obras de los héroes, desplazando casi que por completo el papel de los pueblos anónimos dentro de la construcción histórica de una nación. En particular la obra de *Fragmentos*, al ser una obra artística, sitúa el arte como una herramienta que da la posibilidad de representar las especificidades más complejas y contradictorias de la memoria.

Referencias

- Beltrán, G. (2015). *Doris Salcedo: creadora de memoria*. Universidad Central.
- Cocteau, J. (2014). *Opio. Diario de una desintoxicación*. Cavernas.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Shangrila.
- Gutiérrez, V. (2019). *Fragmentos de Doris Salcedo: contramonumentos, efectos, justicia y enfoque de género*. Universidad de Chile.
- Hernández, J. (2021). *Contramonumento a la historia de una identidad: Centro polivalente "Alfonso Cañón"*. Universidad de los Andes.
- Marx, K. y Engels, F. (2003). *Manifiesto comunista*. Universidad Nacional de Colombia.
- Radio Nacional de Colombia. (1 de agosto del 2018) 'Fragmentos', la obra de Doris Salcedo que sella 50 años de guerra en Colombia. *Radio Nacional de Colombia*. RTVC. [Sitio web]. <https://www.radionacional.co/cultura/fragmentos-la-obra-de-doris-salcedo-que-sella-50-anos-de-guerra-en-colombia>
- Serna, A. (2018). Monumento y contramonumento. *Revista esfera*, (8), 3-8.