

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Dialéctica de Memoria y Olvido en Kamchatka.

Tal, Tzvi.

Cita:

Tal, Tzvi (2005). *Dialéctica de Memoria y Olvido en Kamchatka*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/149>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
- Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: "Dialéctica de Memoria y Olvido en **Kamchatka** (Piñeyro, Argentina, 2002)"

Mesa Temática: Imágenes en movimiento: el cine entre el pasado y el presente.

Pertenencia institucional: Colegio Académico Sapir, Israel,
Departamento de Cine y Televisión; Universidad de Tel Aviv, Israel,
Departamento de Cine y Televisión.

Autor: Dr. Tzvi Tal, profesor e investigador
Moshav Eyn Habasor, D.N. Negev, Israel 85405
Tel. 972-8-9922969 Fax. 57-7947001
tzvital@mail.sapir.ac.il

Introducción

Narrativas cinematográficas de la infancia o la iniciación del adolescente han sido utilizados frecuentemente como alegorías que reflejan procesos de la identidad nacional. Estos incluyen la producción y reproducción del pasado, utilizando como materia prima las imágenes que grupos humanos inventan, conservan, renuevan y difunden. La participación del cine en la construcción de imaginarios colectivos, justifica considerar y analizar la contribución de las películas a los procesos de la memoria y el olvido.

En "Kamchatka" (Marcelo Piñeyro, Argentina, 2002) el vano intento de una familia de sobrevivir a la persecución por los comandos de la muerte del Proceso en los primeros meses de la dictadura, es relatado desde el punto de vista del hijo que tenía 10 años de edad durante los acontecimientos. Mi análisis sostiene que "Kamchatka" manifiesta la política de la memoria del discurso hegemónico: infantiliza la memoria y despolitiza la historia.

Historia y Memoria

La dictadura impuesta en 1976 reconstruyó pasado cercano, imponiendo versiones que justificaban la toma del poder por el ejército y la eliminación de lo que consideraban una amenaza a la existencia misma de la Nación. Inspirándose en la Doctrina de la Seguridad Nacional, el autoritarismo militar no dejaba espacio a versiones disidentes sobre los acontecimientos durante los gobiernos electos que había derrocado.¹

Los regímenes democráticos posteriores instrumentan la memoria de la dictadura en función de sus políticas de pacificación interna, condicionadas por el balance entre la demanda de justicia, los intereses de movimientos políticos y sectores sociales, las limitaciones impuestas por la oficialidad militar y sus aliados civiles.

La sociedad vive procesos post-traumáticos, agravados por la globalización que profundiza las diferencias de clases, empobrece y excluye a millones de ciudadanos. El absolutismo ideológico neoliberal niega legitimidad y margina a los proyectos alternativos, mientras que las formas de movilización y solidaridad masivas practicadas antes de los golpes militares son ahora consideradas como una amenaza a la estabilidad y la paz social.²

La Historia consta en narrativas registradas como textos metodológicos; la Memoria es el producto de la dialéctica entre el pasado y el presente; la Historia Oficial es construida por instituciones que utilizan el pasado en función de los intereses presentes. La memoria es un atributo del individuo, y la Memoria Colectiva, es el producto de la dialéctica entre fuerzas que tienden a hegemonizar versiones del pasado.

¹ Ver: Edgar de Jesús Velázquez Rivera, "Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional", *Convergencia*, 27 (2002): 11-39.

² Ver: Luis Roniguer y Mario Sznajder, *The Legacy of Human-Rights Violations in the Southern Cone – Argentina, Chile and Uruguay*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2000; Mario Sznajder, "Legitimidad y poder políticos frente a las herencias autoritarias: transición y consolidación democrática en América Latina", *EIAL* 1 (1993): 27-56. http://www.tau.ac.il/eial/IV_1/sznajder.htm ; Juan Sánchez González, "Sobre la Memoria, el Pasado presente en los medios de comunicación", *Historia Actual On-Line* 4 (2004) <http://www.hapress.com/prn.php?tp=48>

La Memoria incluye el Olvido, un mecanismo de defensa de la integridad psicológica individual, que tiene su correlativo social en "aquello de lo que no se habla" en pro de la paz social. El olvido no implica el perdón o el indulto, así como la paz social necesita recordar. La memoria no es necesariamente venganza o juicio. Los usos sociales de la memoria implican la existencia de practicas sociales del olvido. La existencia de puntos de vista y narrativas separados por abismos ideológicos, traumas colectivos y privados, la dialéctica de memoria y olvido, explican la complejidad del proceso de construcción social del pasado y la imposibilidad de producir una versión consensual, especialmente al tener en cuenta que las prácticas metodológicas de la Historia profesional la contraponen a otras formas de memoria.³

Durante los primeros años del retorno a la democracia en Argentina floreció la literatura testimonial, que recuperaba la memoria de los perseguidos y torturados. En círculos intelectuales se discutió sobre la heroicidad de quienes salieron al exilio y el silencio de quienes sobrevivieron en el "exilio interno" que la dictadura impuso a toda voz opositora. Durante los períodos presidenciales de Carlos Menem (1989-1999), la estrategia de neutralizar la influencia de las fuerzas armadas como factor de inestabilidad política condujo al indulto y la impunidad de los perseguidores y torturadores. De este modo se anuló la posibilidad de construir una democracia alrededor de eventos oficiales y representaciones que reflejen la imagen de lo que la sociedad argentina no debe ser. El deseo colectivo de un modelo de democracia ética fue dejado de lado y en su lugar construido un sistema delegativo centrado en la clase política que lo dirige y administra, donde la movilización popular es indeseable. La memoria de los desaparecidos es conservada por organismos no gubernamentales – como Madres de Plaza de Mayo; H.I.J.O.S. -, algunos de los cuales reproducen el discurso revolucionario de los desaparecidos en el

³ John Nerone, "Professional History and Social Memory", *Communication* 2 (1989): 89-104; Peter Burke, "History as Social Memory", in: **Memory, History, Culture and the Mind**, ed. Thomas Butler, Blackwell, Oxford, 1989, pp. 97-113.

contexto actual. Parte de la población rechaza este tipo de práctica, así como rechaza representaciones literarias, fílmicas o teatrales de la Guerra Sucia.⁴

La memoria colectiva del terror estatal y sus consecuencias sigue siendo un campo de conflicto, en el que los primeros años del siglo XXI – signados por la protesta popular que depuso presidentes y la elección de Nestor Kirchner – parecen deparar una mayor predisposición del Estado a incluir la memoria de las víctimas en la Historia Oficial y una mejor disposición del aparato judicial a ventilar demandas contra responsables de las violaciones a los derechos humanos. El conflictivo balance entre olvido y memoria es el contexto en que "Kamchatka" fue estrenada el 17 de octubre de 2002 con notable éxito de audiencia y enviada como competidora en la categoría película extranjera del Oscar 2003.

El día elegido para el estreno rememora las manifestaciones masivas que reclamaron la liberación de Juan Perón en 1945, un hito histórico que señala la aparición del proletariado como fuerza política nacional cuya celebración ha funcionado como "lugar de memoria", tanto oficial durante el gobierno peronista como contestatario, en actos, manifestaciones y huelgas. La película adquiere así un aspecto connotativo de memoria popular cuando el Peronismo es un partido político fracturado e incapaz de poner en marcha un proyecto de justicia social alternativo al neoliberalismo.⁵

Memoria y Cine

Los textos cinematográficos que difunden versiones imaginarias del pasado son documentos estéticos que testimonian los discursos del presente en que son producidos.⁶ El cine orientado hacia el consumo masivo en los

⁴ Roniguer y Sznajder, **The Legacy of Human-Rights Violations**, pp. 190-206; María di Paoloantonio, "Pedagogical Law and Abject Range in Post-Trauma Society", **Cultural Values** 4 (2001): 445-476; Luis Bickford, "Human Rights Archives and Research on Historical Memory: Argentina, Chile and Uruguay", **Latin American Research Review** 2 (2000): 160-182.

⁵ Acerca del concepto "lugares de memoria", ver: Pierre Nora, "Between History and Memory: *Les lieux de Mémoire*", **Representations** 26 (1989): 7-25.

⁶ La investigación de la representación del pasado en el cine como expresión de discursos presentes se ha desarrollado hasta constituir una disciplina de por sí. Ver: Marc Ferro, **Cinema and History**, Wayne University Press, Detroit, 1986; Pierre Sorlin, **The Film in History - Restaging the Past**, Basil

circuitos de distribución comercial, ofrece textos que difunden habitualmente el discurso hegemónico, a pesar de lo que la investigación descubre a veces en las películas expresiones de resistencia, las voces marginadas o reprimidas.⁷

El cine es un campo de conflicto entre memorias.⁸ "La hora de los hornos" (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1969, tres partes, 4 horas y media) es una obra monumental que construye una memoria alternativa mientras difunde el discurso revolucionario foquista en una estrategia de acercamiento a las masas peronistas movilizadas. Las representaciones de San Martín en films testimonian la transformación de discursos respecto a Patria, Héroe, Nación y Proyecto.

El retorno a la democracia fue reflejado en el cine de Argentina bajo la influencia de un tabú cultural que impide representar militares uniformados de alto rango, no sólo en películas producidas durante la transición como "La historia oficial" (Puenzón, Argentina, 1985), sino también en las producidas años después, como "Sur" (Solanas, Argentina, 1988). En la primera aparece un viejo republicano español exilado, que funcionan como advertencia sobre las consecuencias de la práctica revolucionaria. Es una imagen alegórica de los exilados cuyo retorno es bienvenido, pero cuya eventual renovación de la lucha armada preocupa.

En la segunda, el realismo fantástico y el surrealismo manifiestan los conflictos de la memoria implícitos en la necesidad de adaptarse a un presente donde la impunidad de los agentes del terrorismo estatal parece asegurada. Los protagonistas finalizan con un saber más amplio pero más contradictorio del pasado, la construcción del futuro requiere que los héroes sean menos heroicos y los villanos menos demoniacos.⁹ Esta preocupación de los films por

Blackwell, Oxford, 1980; Robert Rosenstone, **Visions of the Past - The Challenge of Film to Our Idea of History**, Harvard University Press, Cambridge and London, 1995.

⁷ Acerca de la industria cultural y los significados ideológicos de sus productos, ver: Max Horkheimer y Theodor Adorno, **Dialéctica del Iluminismo**, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

⁸ Ver un caso concreto en: Tzvi Tal, "San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character", **Film & History** 34 (2004) 21-30.

⁹ Ver: Tzvi Tal, "Imaginando dictaduras - Memoria histórica y narrativa en películas del Cono Sur", **Letras** 16 (2000): 257-296 <http://www.tau.ac.il/~tzvi/ARTICLES/ImagDic.htm>;

el pasado cercano surge no sólo de la voluntad de comprenderlo sino también del miedo a la amnesia que rechaza el saber histórico y el pensamiento crítico, repudia el compromiso con el presente, y desvaloriza la cultura propia.

La globalización impone la disolución de fronteras económico-políticas y desintegra identidades nacionales, conmocionando las nociones de tiempo, espacio y lugar. La imagen del pasado en el cine contribuye a fortalecer el sentido de continuidad mientras la sociedad y su cultura viven transformaciones profundas. La frecuencia del Holocausto en el discurso y en películas, desconectado de su contexto histórico europeo-judío y aplicado a tiempos y espacios distintos, como el Terrorismo de Estado, no solo esta relacionada al recuerdo del exterminio físico por los regímenes militares, sino también al miedo actual a la extinción de las culturas y las identidades nacionales.¹⁰

"La hora de los hornos" se apropiaba del discurso del Holocausto sosteniendo que el neo-colonialismo y el imperialismo realizaban un Genocidio de los pueblos indoamericanos. Planteando la identificación con la supervivencia a la persecución, "Kamchatka" se aleja de la glorificación del exilio y se apropia del discurso del Holocausto, que a partir de los años ochenta tuvo un giro radical: antes criticaba a los judíos que marcharon "como ovejas al matadero" y glorificaba la lucha de los combatientes en los ghettos contra los alemanes, ahora reivindica las pequeñas demostraciones de heroísmo de quién se aferró a la vida en las peores condiciones, como ejemplifica "Si esto es un Hombre" de Primo Levi.¹¹

Id., "Viejos republicanos españoles y joven democratización latinoamericana: imagen de exilados en películas de Argentina y Chile - La historia oficial y La frontera", **Espéculo - Revista On Line de Estudios Literarios**, 15 (2000), http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/tzvi_tal.html

¹⁰ Por ejemplo la escena inicial de "La Historia Oficial" (Puenzó, Argentina, 1985), donde la fotografía del acto de apertura del año lectivo en un colegio secundario incluye elementos iconográficos propios de la representación del Holocausto judío en el cine mundial. Ver: Andreas Huyssen, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", **Public Culture** 1 (2000): 21-28; Víctor Díaz Gajardo, "**Fragmentación cultural y memoria histórica**" http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/victor_diaz.htm

¹¹ **Primo Levi** (Turín, 1919 - 1987) nació en el seno de una familia judía asentada en Piamonte. En 1941 se graduó como químico, una actividad que compaginaría posteriormente con su actividad literaria. Tras participar en la resistencia del norte de Italia, fue capturado y deportado al campo de concentración de

Cine y adolescencia alegórica

En lugar de los héroes adultos que intentan develar aspectos del conflicto social, "Kamchatka" expone las memorias de un niño. No es un texto monumental en su extensión o en el alcance de las narrativas, sino historia íntima de personajes individuales cuyas vidas están signadas por los conflictos familiares, amistades, los estudios. Ofrece al espectador focos de identificación donde la memoria individual se articula con la colectiva y da cuenta de sucesos que afectaron a la sociedad a través de la mirada no adulta.

Para la mayor parte de los espectadores, que no vivieron el Proceso, las imágenes de los sucesos que las películas difunden son la materia prima con la que el sujeto construye su memoria y su identidad. Las películas son el punto de confluencia entre historia y memorias, donde el sujeto toma posición frente a los discursos, en ese interminable proceso de construcción y reconstrucción de su identidad personal y colectiva, de modo que las imágenes del pasado se refieren alegóricamente a los procesos de la memoria en la sociedad.¹²

La alegoría es un modo de representación ligado a los orígenes de la cultura occidental, florece en momentos de crisis social, cuando discursos emergentes buscan expresarse sin transgredir los límites que la hegemonía impone. Los textos alegóricos estimulan a pensar los conflictos sociales. La alegoría en el cine no es un género o un estilo, sino un modo de representación caracterizado por la dialéctica entre la tendencia a construir una imagen coherente de la realidad social y la fragmentación estética producto de la imposibilidad de lograrlo. El montaje dialéctico de los planos y/o la banda de sonido, la desarticulación del orden lineal en la narrativa, la construcción de puntos de vista variados en lugar de la homogeneidad habitual en el cine clásico, son algunos de los recursos estéticos que otorgan al film alegórico un

Auschwitz. Tras la liberación del campo, en 1945, y un azaroso periplo por el este de Europa, Levi regresó a Turín, donde publicó su primer testimonio sobre los campos de exterminio nazis, *Si esto es un hombre* (1947).

carácter enigmático que lo distingue. La forma productiva de encarar el film alegórico no es verificar su intencionalidad, sino comprender el trabajo de estimulación a la lectura alegórica que realiza. El espectador recurre a códigos extra-cinematográficos provenientes de la cultura y de la historia, ideológicos. La lectura alegórica del film es una práctica intelectual donde se combinan el texto, el contexto y la intertextualidad, contribuyendo al desarrollo del sujeto crítico.¹³

La visión del personaje infantil que aún no a sido comprometido con los deberes y obligaciones del ciudadano adulto posibilita representar, a veces en modo crítico y otras pedagógico, aspectos de la vida social que la hegemonía ideológica ha "naturalizado" y transformado en la "lógica cotidiana".¹⁴ El desarrollo psicosexual del protagonista de "Kamchatka" caracteriza el trabajo ideológico respecto a la memoria que la película realiza.

Estética y despolitización

El proceso de iniciación en los films, entre la inocencia y el saber, sugiere reflexionar sobre los conflictos fuera del texto. "Kamchatka" ofrece una reconstrucción nostálgica del pasado traumático mediante la estética realista convencional en el cine hegemónico, que no dificulta la recepción ni estimula a producir una lectura crítica. La fotografía sin distorsiones expresionistas y sin efectos de iluminación discordantes con lo habitual, los decorados reproducen la percepción habitual del mundo real. El montaje concatena escenas construyendo un eje narrativo linear de fácil comprensión, sin recurrir a efectos de "montaje dialéctico", historias paralelas o metáforas construidas con planos inconexos con la narrativa: el uso simbólico de imágenes esta motivado por el avance de la peripecia; la banda de sonido acompaña las imágenes en forma mayormente sincrónica.

¹² Ver: Stuart Hall, "Introduction: Who Needs Identity?", in: **Questions of Cultural Identity**, eds. Stuart Hall and Paul Du Gay, SAGE, 1996, pp. 1-17.

¹³ Ver: Ismail Xavier, "Allegory and History", in: **A Companion to Film Theory**, (eds.) Robert Stam and Toby Miller, Oxford University Press, 1998, pp. 333-362.

¹⁴ Los procesos ideológicos hegemónicos llevan a aceptar el orden existente como "natural", ocultando su carácter social, político, conflictivo. Ver: Roland Barthes, "The Image's Rhetoric", in **Image-Music-Text**, Hill and Wang, New York, 1977, pp. 32-51; Victor Turner, "Ideology", in: **British Cultural Studies: An Introduction**, ed. Graeme Turner, Routledge, London, 1992, pp. 197-215.

El realismo es un estilo que produce imágenes de acuerdo a convenciones de representación en que los espectadores reconocen el mundo real. El efecto ideológico del realismo cinematográfico atribuye a las imágenes un carácter de "verdad" histórica, basada en el discurso hegemónico.¹⁵

"Kamchatka" practica ese realismo reconstruyendo el microcosmos claustrofóbico de una familia perseguida, carece del carácter enigmático que estimula la lectura alegórica, reviste un carácter falso de "verdad histórica", que oculta el trabajo ideológico.

En el film existen aspectos autobiográficos: Marcelo Piñeyro era un estudiante de cine de 23 años activo en la Juventud Peronista, cuando el golpe militar de 1976 lo empujó al exilio en Brasil, donde comenzó su carrera cinematográfica en las producciones comerciales hechas bajo la mirada vigilante de la dictadura. De retorno en Argentina trabajó en publicidad televisiva y comenzó a dirigir sus propios films en 1993. En pos del éxito del film, el argumento fue novelado y publicado por Marcelo Figueras, guionista de la película que era niño durante la dictadura. El film se relaciona con la literatura testimonial que difunde las memorias personales de las dictaduras, pero la versión literaria de "Kamchatka" ejerce una estrategia comercial habitual en las productoras multinacionales, donde la película es transformada en logotipo para promover ventas de productos de consumo. La memoria personal de los participantes en la producción debe ser tomada en cuenta como fuente de inspiración de imágenes, pero la naturaleza social y económica de la producción cinematográfica y su destino al mercado masivo nos conduce a optar por la lectura histórica y cultural del texto.

"Kamchatka"

La narrativa es un largo flashback introducido y cerrado por la voz infantil de quién en el presente del film (2002) debe tener alrededor de treinta y cinco años. No aparece en pantalla como adulto que recuerda sino como niño en los sucesos del pasado. El efecto de la voz "off-screen" ha sido designado

"acusmático": la voz incorpórea, a veces explotada como representación de lo sobrenatural. La voz definida como "acusmétrica" premoniza la próxima aparición de su dueño, atribuyéndole poderes y conocimiento por encima de los de otros personajes.¹⁶

La teoría del cine basada en el "estadio del espejo" estudiada por el psicoanálisis de Jean Lacán y la concepción de la ideología de Louis Althusser, considera la situación del espectador analógica a la del bebé, que hasta aproximadamente los 18 meses de edad está limitado en su movilidad, no puede cambiar de posición para ver las diversas fuentes de sonido que oye. Durante ese lapso, caracterizado por la cercanía a la madre, adquiere un conocimiento Imaginario del mundo circundante. Posteriormente, la voz del padre y el aprendizaje de las reglas del lenguaje, lo introducen a las normas y las leyes que caracterizan el estadio Simbólico, para finalmente incorporarse durante la niñez al estadio de lo Real. El "estadio del espejo" y "la voz del Padre" son metáforas que expresan la importancia de las imágenes y la asimilación de los códigos sociales en la formación del sujeto.

De acuerdo a esta teoría, el espectador acomodado en la butaca y su mirada centrada en la película, vive una regresión afectiva y cognitiva que posibilita la reproducción en su mente de la ideología difundida por la película, construyéndolo como sujeto a-crítico. "Kamchatka" induce una situación regresiva en el espectador por su misma naturaleza cinematográfica y también induce identificación con el punto de vista infantil del relator, instituyendo como "verdad" la memoria nostálgica falta de conciencia política y social del protagonista, coincidente con el grueso de la cultura argentina que prefiere dejar de recordar el Proceso.¹⁷

¹⁵ Ver: Colin MacCabe, "Realism and the Cinema: notes on some Brechtian Theses", in **Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature**, Manchester University Press, Manchester, 1985, pp. 33-57.

¹⁶ Michel Chion, "The Acousmètre", in Id., **The Voice in the Cinema**, Columbia University Press, New York, 1999 pp. 16-29.

¹⁷ Doanne, Mary Ann, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", in: **Movies and Methods – Volume 2**, ed. Bill Nicholls, University of California Press, 1985, pp. 565-576; Jean Louis Baudry, "Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", in **Movies and Methods – Volume 2**, ed. Bill Nicholls, University of California Press, 1985, pp.531-543.

La narrativa es transmitida desde el punto de vista de Harry, un niño cuyo verdadero nombre no se menciona, así como los nombres de los padres y el hermano no se sabrán. La información es mínima: padre abogado que atiende causas de derechos humanos y madre profesora universitaria despedida por el régimen militar. Pocos días después del golpe militar de 1976 deciden esconderse ante el cerco de "desapariciones" que se va cerrando a su alrededor. El espectador nunca sabrá si eran militantes políticos o estaban vinculados a la lucha armada. El film explota la tendencia del espectador a identificarse con el perseguido, construyendo un mundo ficcional donde los buenos son perseguidos, los malos son perseguidores; los padres eran una pareja bella, feliz y humana mientras que los perseguidores son una ausencia aterradora, nunca vistos.

La familia es representada desde el punto de vista inocente de quién es consciente del peligro, pero no del significado político de los sucesos, así como Harry es consciente del amor de la existencia del amor carnal entre los padres, pero no llega a descubrirlo con su mirada, la convención cinematográfica que representa el momento traumático del saber. La película deja al espectador sin saber los aspectos íntimos e ideológicos de los perseguidos, así como la hegemonía argentina prefiere no recordar. El reemplazo de los nombres por apodos o por los genéricos mamá y papá convierten al núcleo familiar en metáfora de la argentinidad, caracterizada como clase media intelectual, y también rememora la destrucción de la identidad del "desaparecido" testimoniada por los sobrevivientes, otro aspecto del discurso del Holocausto.¹⁸

La película construye un sistema de metáforas basados en citas intertextuales de la cultura popular, otorgando al espectador gratificaciones intelectuales como "valor agregado" al proceso emotivo que la película produce. Harry es el apodo que el protagonista toma del escapista circense Harry Houdini, premonizando que no hay solución mágica. Junto con sus compañeros de escuela el protagonista ve un film educativo sobre la célula y la

herencia genética, que el relator convierte en metáfora del deseo de sobrevivir refugiándose en la esperanza simbolizada por Kamchatka, territorio imaginario en el juego de estrategia que padre e hijo comparten.

Harry es aficionado a la popular serie norteamericana de televisión "Los invasores", de cuyo protagonista es tomado el apodo elegido para el padre. Los extraterrestres decididos a dominar el planeta simbolizan la conquista de la sociedad por el ejército, una metáfora de arraigo popular basada en la historieta "El eternauta" (Hector Oesterheld - Francisco Solano López, 1957), donde la invasión es alegórica al golpe militar de 1955. La transmutación de un producto cultural autóctono por la imagen hollywoodense se repite cuando los padres bailan a la luz de las estrellas música romántica norteamericana, representando la relación de pareja argentina en un icono del kitch global.

Otro ejemplo de asimilación de códigos cinematográficos norteamericanos es el tono patriarcal frecuente en películas de Hollywood. Harry es cómplice del padre en observaciones críticas sobre la madre, a quién apodan "la roca" por su falta de flexibilidad "femenina". Ambos le exigen dejar de lado posturas científicas en los diálogos cotidianos. La narrativa reivindica el vínculo generacional abuelo-padre-hijo, mientras que la madre y la abuela son agentes del acercamiento entre los hombres pero carecen de cadena generacional propia

El texto construye también en metáforas ocasionales, como el juego en que el hermano ata a Harry mientras escuchan el discurso radial del ministro de economía, sugiriendo que el futuro de la nueva generación queda atado a la deuda externa que el Proceso generó; el padre exige "cortar" con el recuerdo del pasado de identidad legítima mientras corta leña a hachazos, simbolizando la violencia implícita en los sucesos, una imagen reflexiva del trabajo ideológico sobre la memoria que el film ejecuta en el presente.

¹⁸ Ver el efecto en el film "La vida es bella" (Benigni, Italia, 1997) y en: Jacobo Timmerman: **Prisionero**

Las metáforas que usan productos norteamericanos para construir la memoria de sucesos nacionales, negocian simbólicamente la identidad argentina actual, sometida al ataque mediático del imperialismo cultural global. Los hechos recordados son locales, pero los símbolos utilizados y el modo de representación son globales, así como en la producción participa capital español y la distribución internacional está a cargo de la empresa Buena Vista, de la multinacional Walt Disney. En ese proceso de hibridación del texto cinematográfico se pierde el significado político del pasado, reducido a la nostalgia. La identidad del espectador es modelada por la ideología activa en el film, acomodándolo al papel de consumidor a-crítico, infantilizado, de los productos simbólicos monopolistas.

Conclusión

El proceso de maduración y conocimiento que atraviesa el protagonista de "Kamchatka" construye una alegoría de la memoria argentina: Harry no descubre las causas de la tragedia familiar. La película idealiza un pasado de "buenos y malos", primando una visión idílica y despolitizada de la sociedad y del marco familiar, coherente con los productos de la industria cultural global de la que el film es parte y cita.

La favorable recepción del film y la distribución en el extranjero, indican su adecuación a la hegemonía local integrada en el sistema global. La política es "aquello de lo que no se habla", un código que ha caracterizado a la cultura argentina durante mucho tiempo. La visión del pasado es construida mediante una estética convencional que no estimula la capacidad crítica del espectador, constituyéndo una alegoría al discurso hegemónico de la memoria.

Bibliografía

Althusser, Louis, "The State and the Ideological Apparatus of the State", in: Id., **Lenin and Philosophy**, Monthly Review Press, London, 1971, pp. 127-186.

Barthes, Roland, "The Image's Rhetoric", in **Image-Music-Text**, Hill and Wang, New York, 1977, pp. 32-51.

sin nombre, celda sin número, El Cid, Buenos Aires, 1982.

Baudry, Jean Louis, "Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", in **Movies and Methods** – Volume 2, ed. Bill Nicholls, University of California Press, 1985, pp. 531-543.

Bickford, Luis, "Human Rights Archives and Research on Historical Memory: Argentina, Chile and Uruguay", **Latin American Research Review** 2 (2000): 160-182.

Burke, Peter, "History as Social Memory", in: **Memory, History, Culture and the Mind**, ed. Thomas Butler, Blackwell, Oxford, 1989, pp. 97-113.

Chion, Michel, "The Acousmètre", in Id., **The Voice in the Cinema**, Columbia University Press, New York, 1999 pp. 16-29.

Cine Latinoamericano-Diccionario de Realizadores, eds. Clara Kriger y Alejandra Portela, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1997.

Comolli, Jean Luc and Narboni, Jean, "Cinema/Ideology/Criticism", in: **Movies and Methods**, ed. Bill Nicholls, University of California Press, Berkeley, 1976, Vol. 1, pp. 22 – 30.

Díaz Gajardo, Víctor, "Fragmentación cultural y memoria histórica"
http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/victor_diaz.htm

Doanne, Mary Ann, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", in: **Movies and Methods** – Volume 2, ed. Bill Nicholls, University of California Press, 1985, pp. 565-576.

Ferro, Marc, **Cinema and History**, Wayne University Press, Detroit, 1986.

Hall, Stuart, "Introduction: Who Needs Identity?", in: Questions of Cultural Identity, eds. Stuart Hall and Paul Du Gay, SAGE, 1996, pp. 1-17.

Horkeneimmer, Max y Adorno, Theodor, **Dialéctica del Iluminismo**, Ed.Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

Huyssen, Andreas, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", **Public Culture** 1 (2000): 21-28.

MacGabe, Colin, "Realism and the Cinema: notes on some Brechtian Theses", in **Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature**, Manchester University Press, Manchester, 1985.

Nerone, John, "Professional History and Social Memory", **Communication** 2 (1989): 89-104;

Nora, Pierre, "Between History and Memory: Les lieux de Mémoire", **Representations** 26 (1989): 7-25.

Paoloantonio, María di, "Pedagogical Law and Abject Range in Post-Trauma Society", **Cultural Values** 4 (2001): 445-476.

Roniguer, Luis y Sznajder, Mario, **The Legacy of Human-Rights Violations in the Southern Cone – Argentina, Chile and Uruguay**, Oxford University Press, Oxford and New York, 2000.

Rosenstone, Robert, **Visions of the Past - The Challenge of Film to Our Idea of History**, Harvard University Press, Cambridge and London, 1995.

Sánchez González, Juan, "Sobre la Memoria, el Pasado presente en los medios de comunicación", **Historia Actual On-Line** 4 (2004)
<http://www.hapress.com/prn.php?tp=48>

Sarris, Andrew, "Notes on the Auteur Theory in 1962" in **Film Theory and Criticism**, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford University Press, New York and Oxford, 1999, pp. 515-518.

Sorlin, Pierre, **The Film in History - Restaging the Past**, Basil Blackwell, Oxford, 1980;

Sznajder, Mario, "Legitimidad y poder políticos frente a las herencias autoritarias: transición y consolidación democrática en América Latina", **EIAL** 1 (1993): 27-56.

Tal, Tzvi, "San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character", **Film & History** 34 (2004): 21-30.

---, "Imaginando dictaduras - Memoria histórica y narrativa en películas del Cono Sur", **Letras** 16 (2000): 257-296.

---, "Viejos republicanos españoles y joven democratización latinoamericana: imagen de exilados en películas de Argentina y Chile - La historia oficial y La frontera", **Especulo - Revista On Line de Estudios Literarios**, 15 (2000),
http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/tzvi_tal.html

---, "Del cine-guerrilla a lo grotésico - La representación cinematográfica del Latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje", **EIAL**, 1 (1998) 39-54.

Timmerman, Jacobo, **Prisionero sin nombre, celda sin número**, El Cid, Buenos Aires, 1982.

Turner, Victor, "Ideology", in: **British Cultural Studies: An Introduction**, ed. Graeme Turner, Routledge, London, 1992, pp. 197-215.

Wollen, Peter "The Auteur Theory" in: **Film Theory and Criticism**, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford University Press, New York and Oxford, 1999, pp. 519-537.

Xavier, Ismail, "Allegory and History", in: **A Companion to Film Theory**, eds. Robert Stam and Toby Miller, Oxford University Press, 1998, pp. 333-362.