

El silencio de otros: Momentos de verdad, entre documentalismo y arte.

Cristina Moreiras-Menor
University of Michigan
moreiras@umich.edu

Abstract

The Silence of Others is structured around three key points that combine: 1) a strong commitment to a highly creative and original aesthetic; 2) a political and ethical project of restitution and justice that, however, goes beyond the political (without denying it) to open up to a realm of the infrapolitical, or, we could say, to the abyssal encounter of its protagonists with existence and death through individual memory (the experience of the most intimate) and mourning (the experience of the inassimilable); and 3) an archival memory (historiography), which includes scenes drawn from historical archives and the act of bearing witness to horror (the public recounting of the experience of horror and tragedy) that aims to educate, inform, and give historical value to the experience of violence. These three nodes (the aesthetic, the ethical, and the historical) give rise in the documentary narrative to four different but related fields of reflection: politics, or the impulse toward action that governs

and calculates; aesthetics, which concerns primarily the essence of the image, its strength, and its potency; the philosophy of law, or that which, following Jacques Derrida, seizes the very possibility of the experience of justice; and infrapolitics, which leads us to question existence and being, moving away from the constructions of thought about subjectivity. Jacques Rancière, a thinker of politics and aesthetics; Hito Steyerl, a thinker of the documentary image as a potential space for the emergence of “the” truth; Jacques Derrida, a thinker of justice, law, and the legal system; and Gareth Williams, along with other infra-political thinkers concerned with existence, establish and guide, with varying depths, this reflection on *The Silence of Others*, a 2018 documentary by Almudena Carracedo and Robert Bahar that is responsibly driven by the incalculable, and thus infrapolitical, desire to bring the experience of justice to the fore, and what it holds of failure but also of existential hope.

Keywords: Truth, archive, documental, experience, mourning, infrapolitics, aesthetics, ethics, history

Resumen

El silencio de otros se estructura a partir de tres puntos nodales que combinan, 1) un fuerte compromiso con una estética altamente creativa y original; 2) un proyecto político y ético de restitución y justicia que, sin embargo, excede lo político (sin negarlo) para abrirse a una registro de lo infrapolítico o, podríamos decir, del encuentro abismal de sus protagonistas con la existencia y la muerte vía la memoria individual (la experiencia de lo más íntimo) y el duelo (la experiencia de lo inasimilable); y 3) una memoria archivista (la historiografía), que incluye escenas extraídas de los archivos históricos y del acto del testimonio del horror (el relato público de la experiencia del horror y la tragedia) que aspiran a educar, informar y darle valor histórico a la experiencia de la violencia. Estos tres nodos (lo estético, lo ético y lo histórico) dan lugar en la narrativa documental a cuatro diferentes pero relacionados campos de reflexión: la política, o el impulso a la acción que gobierna y calcula; la estética, a la que concierne principalmente la esencia de la imagen, su fuerza y su potencia; la

filosofía del derecho, o aquello que, siguiendo a Jacques Derrida, arrebató la posibilidad misma de la experiencia de la justicia; y la infrapolítica, que nos lleva a preguntarnos por la existencia y por el ser alejándonos de las construcciones de un pensamiento sobre la subjetividad. Jacques Rancière, un pensador de la política y de la estética; Hito Steyerl, pensadora de la imagen documental como espacio potencial de la emergencia de “la” verdad; Jacques Derrida, pensador de la justicia, el derecho y la ley; y Gareth Williams junto a los pensadores infrapolíticos preocupados por la existencia, fundan y guían, con mayor o menor profundidad, esta reflexión sobre *El silencio de otros*, un documental de Almudena Carracedo y Robert Bahar del 2018 que responsablemente se atraviesa por el deseo in-calculable, y de ahí, infrapolítico, de traer a escena la experiencia de la justicia y lo que esto tiene de fracaso pero también de esperanza existencial.

Palabras clave: Verdad, archivo, duelo, documental, experiencia, infrapolítica, estética, ética, historia

"La belleza de las imágenes nunca es un fin. No es más que la recompensa de una fidelidad a la realidad que se quiere expresar y a los medios de que se dispone para ello."

Jacques Rancière

"El poder de un documental descansa en el hecho de que está previsto que pruebe lo impredecible dentro de estas relaciones de poder-por tanto, debe ser capaz de expresar lo que es impredecible, inefable, desconocido o incluso monstruoso-y por tanto crear la posibilidad de cambio"

Hito Steyerl

"Una experiencia, como su nombre indica, es una travesía, pasa a través y viaja hacia su destino para el cual la experiencia encuentra el pasaje. La experiencia es posible porque encuentra su pasaje. Ahora bien, en este sentido, no puede

haber experiencia plena de la aporía, es decir, experiencia de aquello que no permite el pasaje. Aporía es un no-camino. La justicia sería, desde este punto de vista, la experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia"

Jacques Derrida

"Tal giro se esfuerza por abordar la tarea de pensar desde dentro de lo inhabitual, que comienza con el desmantelamiento de la primacía de la política sobre la existencia, que sólo puede generarse mediante la reevaluación del pensamiento y la experiencia de la existencia como ser-para-la-muerte

Gareth Williams

Documentalidad y verdad

La estela estética, ética y política que *El silencio de otros* dejó abierta cuando se estrenó en 2018, encuentra una prolongación significativa en el cine de ficción. Cuando Pedro Almodóvar decidió realizar *Madres paralelas* incorporando de forma protagónica el tema de la memoria histórica y las fosas comunes del franquismo, ya debía intuir cuando se estrenó en el año 2021, que su gesto excedería el terreno estrictamente cinematográfico y se inscribiría en un campo de disputas políticas y memoriales. Uno de los puntos más controversiales fue, sin duda, el tratamiento de un tema tan políticamente cargado y tan demonizado por los medios y los críticos de cine desde el ya acostumbrado melodrama almodovariano. La productora de los hermanos Almodóvar había producido unos años antes un documental que arrasó en la España pre-COVID y que fue un éxito fulminante también internacionalmente: *El silencio de otros*. Se trata de un documental que presentaba sin ambigüedad de ningún tipo, desde la combinación del realismo y la creación estética, una crítica profunda a la Ley de Amnistía de 1977, por la que se indultaban todos los delitos cometidos durante la guerra y la dictadura, y a la Ley de Memoria Histórica de 2007, según la cual "se reconocen y amplían derechos y

se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura” (Ley de Memoria Histórica 52/2007). La Ley de Amnistía, también norma jurídica, bajo cuyo amparo ya no se pueden investigar los crímenes cometidos bajo el franquismo, tenía como objetivo la reconciliación entre víctimas y verdugos de la dictadura a partir de un pacto del olvido que resumió Xabier Arzalluz en el Parlamento con las palabras “un olvido de todos para todos” (*El silencio de otros* (Carracedo & Bahar 2018, 00:06:31). Su claro objetivo era que el nuevo régimen democrático que se estaba consensuando tuviera éxito, lo que llevó a los partidos políticos que trabajaban en la transición a la democracia a indultar todo delito político perpetrado antes del 15 de diciembre de 1976 (Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía). Esta ley no solo cerró radicalmente toda posibilidad de discusión sobre crímenes de lesa humanidad cometidos bajo el franquismo, sino que de facto les negó su existencia histórica y jurídica, dando entrada así a una realidad ominosa y fantasmal que gobierna todavía hoy la experiencia y la vida de una gran parte de la población española, de aquella que había sido víctima del terror, o de aquellos cuyos familiares habían sido objeto de ese terror o de desaparición entre 1936 y 1976. En este sentido, podemos recordar la reflexión de Barrios Lara cuando recuerda, parafraseando a Benjamin en *El libro de los pasajes*, que “Cada época produce su fantasma: el del delirio en la poesía en los griegos, el de la ilusión de la perspectiva en la pintura del Renacimiento y la del espectro en la modernidad capitalista. Un espectro que no es verdad ni mentira, que es representación a condición de no serlo, que es tiempo a condición de ser instante, pero ante todo es movimiento y duración” (145). Más de 40 años después del comienzo de la democracia, todavía una España no reconciliada se da con la cabeza en la pared intentando comprender el silencio y la negación a los que los ha sumido la historia de la democracia en el país.

Almodóvar, en su excelente filme *Madres paralelas* hace guiños importantes

a las familias de los desaparecidos y a los niños robados del franquismo, así como también a ese pacto del olvido que se ha hecho ley y norma jurídica desde 1977. Estos guiños no funcionan solo como alusiones temáticas, sino que prolongan y reinterpretan, desde el melodrama, la estela estética, ética y política del documental *El silencio de otros* (2018), producido por su propia compañía. De este modo, *Madres paralelas* incorpora al registro melodramático —a través de la intensidad emocional, las genealogías femeninas y los afectos como motor narrativo— la memoria traumática historizada en el documental, convirtiendo la ficción en un espacio donde lo íntimo y lo político se entrecruzan y se refuerzan mutuamente. Tal diálogo entre ambos géneros atestigua el compromiso de Almodóvar no solo como productor, sino como agente cultural y creador que interviene activamente en los debates contemporáneos sobre memoria, justicia y restitución. *El silencio de otros* se funda, en efecto, en el deseo de restituir la condición humana de quienes fueron borrados de la historia bajo la Ley de Amnistía; y Almodóvar, con un gesto altamente político y afectivo, avala y amplifica ese deseo al trasladarlo al terreno de la ficción y hacerlo llegar a un público amplio y diverso.

Este desplazamiento desde el documental hacia la ficción —desde *El silencio de otros* hasta *Madres paralelas*— no implica, sin embargo, una clausura del problema de la memoria histórica ni una resolución del conflicto entre derecho, justicia y duelo. Antes bien, pone de relieve que aquello que la ficción melodramática puede amplificar en el registro del afecto tiene su condición de posibilidad en un trabajo previo de confrontación directa con la historia, la ley y sus silencios. Es en ese terreno —el del documental— donde la pregunta por la verdad, la justicia y la existencia se formula de manera más radical, al quedar expuesta sin la mediación de la ficción y sin la promesa de una reconciliación narrativa.

Por ello, este ensayo vuelve ahora a *El silencio de otros* no para leerlo únicamente como antecedente cultural de *Madres paralelas*, sino como un

texto cinematográfico que, en sí mismo, articula una reflexión profunda sobre la política del olvido, la producción de la verdad y la experiencia del duelo bajo el imperio de la ley. Es desde esta vuelta —desde este retorno al documental como lugar de pensamiento— que se hace necesario explicitar el marco teórico desde el cual se abordará su análisis.

Los cuatro epígrafes con los que empiezo este ensayo nos acercan a cuatro campos de reflexión diferentes pero relacionados: a la política, o el impulso a la acción que gobierna y calcula; a la estética, a la que concierne principalmente la esencia de la imagen, su fuerza y su potencia; la filosofía del derecho, o aquello que, siguiendo a Derrida, arrebatada la posibilidad misma de la experiencia de la justicia; y a la infrapolítica, que nos lleva a preguntarnos por la existencia y por el ser alejándonos de las construcciones de un pensamiento sobre la subjetividad. Rancière, un pensador de la política y de la estética; Steyerl, pensadora de la imagen documental como espacio potencial de la emergencia de “la” verdad; Derrida pensador de la justicia, el derecho y la ley; y Gareth Williams, junto a los pensadores infrapolíticos, preocupados por la existencia. Estas cuatro referencias fundan y guían, con mayor o menor profundidad, esta reflexión sobre *El silencio de otros*, un documental de Almudena Carracedo y Robert Bahar de 2018 que responsablemente se atraviesa por el deseo incalculable, y de ahí, infrapolítico, de traer a escena la experiencia de la justicia y lo que esto tiene de fracaso, pero también de esperanza existencial.

Digo que el documental de Carracedo y Bahar se ve atravesado por un deseo incalculable en la medida en que el filme se inicia como proyecto político —representar, dar testimonio, dar voz, traer a la presencia, transformar— y, en el despliegue de sus escenas y tomas, deriva hacia la exposición del afecto más íntimamente extraño con el que se confronta el ser humano: la experiencia misma como aquello de lo que se (nos) desposee, precisamente, a manos de la ley. El filme, veremos, expone, entonces, que la justicia franquista y post-franquista y todo lo que a ella le acompaña, supone un ejercicio de destitución

radical, tal y como nos anticipa María Martín al comienzo, cuando nos relata donde está la fosa común en la que se encuentra su madre: “Lo injusta que es la vida. No la vida. Los humanos son muy injustos”. Esta destitución o desposesión de toda posibilidad de justicia, es lo que me gustaría rastrear en este ensayo para mostrar que *El silencio de otros* inscribe en su registro cinematográfico un índice infrapolítico que la convierte en un texto de pensamiento sobre la existencia y libera al sujeto histórico de una identidad (subjetiva), en este caso, la de víctima.

Serán tres escenas de *El silencio de otros* las que me permitan iniciar una reflexión sobre la producción del concepto de verdad en el documental, objetivo fundacional —al menos en apariencia— del género fílmico que aquí nos ocupa. De manera notoria, el documental combina un fuerte compromiso con una estética altamente creativa y original —que en ocasiones podría parecer alejarse de la realidad bajo un intenso esteticismo de la imagen— con un proyecto político y ético de restitución y justicia que, como se verá a lo largo del filme, excede lo estrictamente político (sin negarlo) para abrirse a una experiencia de lo infrapolítico.

Con ello me refiero al encuentro abismal con la existencia y la muerte a través de la memoria individual (la experiencia de lo más íntimo a mí), de la memoria archivística (la historiografía), del acto del testimonio (el relato público de la experiencia del horror y la tragedia) y del duelo, entendido como la experiencia de lo inasimilable. Será, precisamente, el duelo aquello que *El silencio de otros* asuma como su tarea de memorización: un proceso que permite a las víctimas —al dar voz al testimonio del horror y al deseo de “encontrar justicia”—, así como a la propia película, en tanto documento de reflexión histórica y política, encontrarse con el compromiso ineludible que implica “la responsabilidad de una herencia”.

Esta responsabilidad de hacerse cargo de la herencia es lo que Derrida trabaja en su ensayo *Fuerza de ley*. Allí leemos:

El sentido de una responsabilidad sin límites, y por tanto necesariamente excesiva, incalculable, ante la memoria. De ahí la tarea de recordar la historia, el origen y el sentido y, por tanto, los límites de los conceptos de justicia, ley y derecho, de los valores, normas, prescripciones, que se han impuesto y han sedimentado, quedando desde entonces más o menos legibles o presupuestos. En cuanto lo que nos ha sido legado en más de una lengua con el nombre de justicia, la tarea de una memoria histórica e interpretativa está en el centro de la deconstrucción. [La tarea del historiador es] la responsabilidad ante una herencia que es al mismo tiempo la herencia de un imperativo o de un haz de mandatos (45).

Los directores del filme articulan esta responsabilidad a través de lo que considero la expresión de la inconmensurabilidad del duelo y de una comprensión responsable e infrapolítica según la cual el duelo no consiste en la aceptación de la pérdida, de la mortalidad ni del horror de la historia materializada en la experiencia de los sujetos sociales, sino, sobre todo, en la posibilidad última de acoger hospitalariamente el lenguaje del fantasma; es decir, la temporalidad que el fantasma abre en la experiencia de la historia y que, en consecuencia, permite “aprender a vivir”, como nos recuerda Derrida en *Espectros de Marx*. En este sentido, *El silencio de otros* traza un recorrido que va desde lo histórico-político (vía testimonio y archivo) hasta lo existencial-infrapolítico, donde se reconoce e inscribe en las fisuras cinematográficas, a través de su juego temporalizador y estético, el desasosiego inquietante (que es, a la vez, el encuentro con lo más íntimamente mío), el saber-se ser para la muerte. En ese saber que emerge del filme, se encuentra el registro infrapolítico; es decir, el registro de la destitución radical a la que el sujeto-ser es sometido en el juego del derecho y la ley.

Las tres escenas a las que me referiré ponen en juego tres tipos de imágenes y, por tanto, tres modos de composición fundados en distintos deseos de expresión.

En primer lugar, la imagen archivística, que confronta la mirada espectadora con la materialidad de los acontecimientos históricos, informando, datando y narrativizando con el fin de apuntar —desde la ley del aparato científico que sostiene la construcción historiográfica— a la emergencia de una verdad insoslayable, objetiva e irrefutable. A partir de esta imagen archivística y documentalista, el filme reconstruye la historia reciente española, desde el estallido de la Guerra Civil hasta la aprobación e institucionalización, como norma de memorialización, de la ley del olvido, inaugurada en —e inaugurando— el período conocido como la Transición.

En segundo lugar, la imagen testimonial, en la que se revela la experiencia en primera persona de un acontecer que busca hacerse visible tanto jurídica como históricamente. Esta imagen introduce en la escena un secreto, es decir, una desaparición contundentemente presente en la experiencia del presente histórico, que interpela afectivamente al espectador mediante el uso intensivo del primer plano y de la empatía que este suscita. En este sentido, se pone en juego aquello que Gilles Deleuze afirma en su teoría de la imagen cinematográfica: “la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro” (citado por Barrios 157).

Por último, el sentido del filme incluye necesariamente una reflexión sobre su componente estético, que da lugar a una imagen creativa y artística, saturada de color, de decisiones técnicas en la toma, la perspectiva y el sonido, así como del uso de una voz en off —la de la directora— íntima y cercana, y de un montaje que exige una interpretación activa por parte del espectador. Se trata de una producción del afecto que opera, nuevamente, a través de la empatía. En definitiva, es a partir de “las relaciones posibles entre tipos de montaje y tipos de toma que las imágenes producen su sentido” (Barrios 149; énfasis en el original). En este cruce, el filme articula tanto una intensa estetización de lo político como una intensa politización de lo estético, en la que la mirada de la espectadora queda incorporada como parte integral de su

dispositivo.

Esta articulación entre estética y política no se agota, sin embargo, en el espacio del documental ni en su eficacia interna como dispositivo crítico. Por el contrario, la estela que *El silencio de otros* abre —en su modo de hacer visible la historia, de producir afecto y de interpelar a la mirada espectadora— se prolonga más allá de su propio registro formal, desplazándose hacia otros géneros y otras formas de narración cinematográfica. Es en este punto donde resulta pertinente atender a cómo esa misma problemática de la memoria, el duelo y la justicia reaparece, transformada, en el ámbito de la ficción. De hecho, mientras que *Madres paralelas* reinscribe la memoria traumática en el registro de la ficción y del afecto, *El silencio de otros* se sitúa en el terreno del documental para confrontar directamente la historia, el derecho y la justicia.

En este sentido, el filme de Carracedo y Bahar explora una parte concreta de la realidad histórica del franquismo, la que concierne a los torturados y desaparecidos por el régimen de Franco, así como a los efectos persistentes de esa violencia en los supervivientes y en los familiares que, incluso en democracia, permanecen atrapados en un duelo inconcluso. Por otro lado, y no de forma menos significativa, el documental presenta la crónica del presente, entre los años 2010 y 2016, cuando las víctimas y sus familiares inician la querrela argentina, es decir, la reclamación ante los tribunales argentinos para que se abra una investigación judicial de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el franquismo. El proceso legal reclamaría, según nos muestra detalladamente el filme, no solo la investigación de tales crímenes, sino la identificación de sus protagonistas, su aparición ante los tribunales de justicia y su sanción. Por otro lado, la querrela argentina persigue la destitución de la norma jurídica que inaugura la Ley de Amnistía según la cual se prohíbe investigar y juzgar cualquier crimen perpetrado antes de 1976, como quiso hacer el juez Baltasar Garzón en 2009. Este intento de llevar a los tribunales el franquismo como régimen ilegal y terrorista supuso que Garzón

fuera fulminantemente destituido de sus cargos y expulsado de la judicatura española: la postdictadura había impermeabilizado sus acciones a partir de aquella Ley de Amnistía.

En contraste con estas realidades judiciales, el documental, a partir de la inscripción en el ámbito cultural de una imagen que toca lo real y lo incendia (Didi-Huberman), toma acción restituyendo la existencia de unos hechos y unas personas borrados, registrando la dignidad de la víctima y solicitando justicia para los expulsados de la Historia por el poder del Estado. En este sentido, la imagen documental actúa como aquello que Didi-Huberman describe como un espacio donde “arde” una “señal secreta”, un “síntoma”, una crisis no apaciguada (28), y que, “lejos de ser un mero recorte de lo visible, constituye una huella, un rastro... ceniza mezclada de varios braseros” que “arde con lo real a lo que, en un momento dado, se ha acercado” (35). Es precisamente esa combustión —ese resto ardiente de la memoria— lo que permite que el documental restituya la existencia negada y vuelva inteligible la demanda de justicia. El documental produce, en este contexto, una reflexión exhaustiva y muy dura sobre la Ley de Amnistía de 1977 que protege a los criminales del franquismo, los oculta y los ampara de la extradición y la acción de la justicia, y del pacto de memoria que los protagonistas de la transición, entre los que se encuentran algunos de esos criminales, instalan como fundación de la nueva democracia española. Torturas, robos de bebés, desaparecidos y fosas comunes son la materia que compone la trama histórica del documental. De este modo, a partir de estos elementos realistas que enhebran la narrativa testimonial y biográfica de *El silencio de otros*, la Ley de Amnistía y el pacto del olvido se convierten en materialidad —esto es, en el lugar donde, siguiendo a Derrida, la memoria solo puede hacerse legible bajo la forma espectral de una materia atravesada por la ausencia— que convoca una intensa y efectiva disección. Dicha disección se produce a partir de la disyunción temporal que emerge de la convivencia entre el testimonio, el archivo histórico y una imagen

altamente estética.

El documental de Carracedo y Bahar, “enteramente absorbidos por su arte”, está, como señala Rancière, interesado en “expresar la realidad tal como los hombres la viven” (2011, 11). En este sentido, y como el propio Rancière recuerda a propósito de Béla Tarr, el objetivo de *El silencio de otros* no es transmitir mensajes pesimistas ni producir imágenes bellas en sí mismas. Por el contrario, se trata de que “la belleza de las imágenes nunca [sea] un fin”, sino “la recompensa de una fidelidad a la realidad que se quiere expresar y a los medios de que se dispone para ello... El cine es un arte de lo sensible. No solamente de lo visible” (2011, 11). En mi opinión, es precisamente a este tipo de cine al que nos confrontan Carracedo y Bahar. El documental se asienta sobre una serie de premisas imprescindibles para exponer esta herida nacional a los espectadores y, sobre todo, para permitir que dicha herida recupere su índice de existencia histórica al ser expuesta a su secreto. Este gesto devuelve a sus protagonistas —los ausentes de la historia, que solo la atraviesan desde su condición de desaparecidos y desde el duelo de sus herederos— una categoría existencial que los reinscribe como sujetos de la historia y como seres-para-la-muerte (Heidegger).

Desde este entramado de imágenes, silencios y afectos, se abren una serie de preguntas que atraviesan el filme y que orientan la reflexión que aquí se despliega. Preguntas que se alojan en el silencio de la imagen, en su secreto, en su belleza estética y en las palabras de sus protagonistas, y que remiten a la compleja imagen documentalista —fundada en la verdad, la objetividad y la representación— que *El silencio de otros* pone en juego. Lo que está en cuestión es la efectividad de esa imagen: la manera en que produce su condición histórica, su razón existencial, es decir, la inconmensurabilidad que va trazando en su radical heterogeneidad, su verdad; la imposibilidad de la justicia en el tiempo vacío y homogéneo impuesto por el discurso del derecho; y su razón ética, la promesa de una justicia por venir.

Estas cuestiones pueden formularse del siguiente modo: ¿cómo alcanza la imagen documental la efectividad de un proyecto inicialmente fundado en la conmensurabilidad de un deseo —la querrela argentina— y de qué manera excede o desborda esa politicidad inicial? Dicho de otro modo, ¿se abre la imagen documentalista de *El silencio de otros* más allá de su politicidad y de su razón ética de restitución hacia un registro infrapolítico?

En esta lectura, el filme de Carracedo y Bahar logra traer al orden de lo simbólico —de lo dicho y lo mostrado, de lo discursivo y lo visual— las trazas de ese real que subyace tanto a la historia colectiva del horror del franquismo como a las historias singulares de los ciudadanos españoles. Se trata de un horror acontecido pero perdido para la presencia histórica: aquella parte de la experiencia que abisma la posibilidad narrativa bajo el dolor y la ansiedad de la pérdida y que nunca llega a ser reconocida como existente, al quedar sometida a la obliteración que los pactos de olvido ponen en marcha desde políticas de reconciliación y pacificación erigidas como única posibilidad democrática y, sobre todo, como única posibilidad de duelo colectivo.

Después de más de cuarenta años, este proyecto artístico y político fundamentado en valores éticos de verdad y justicia, confronta el silencio de la historia, ya inscrito radical y violentamente en las estructuras democráticas contemporáneas, para mostrar la falsedad y la injusticia sobre la que se construye el aparato democrático español. En su imagen documental se rompe la ficción originaria sobre la que se instala la transición a la democracia española, esa que asegura una total independencia de los valores democráticos de la ideología franquista. Rompe el silencio que se instala a partir del año 1977, ese que se hace ley y poder constituyente y gobierna la vida pública y política de la España contemporánea. En alguna medida, pone en la superficie la necesidad imperiosa de transmitir a generaciones posteriores, ignorantes de la historia de violencia que todavía hoy afecta las vidas de miles de españoles, la verdad histórica sobre la que se funda la democracia española y, con ella,

los valores de justicia y de libertad sobre las que las instituciones judiciales y de derecho actúan. Finalmente, el documental logra transmitir de forma efectiva un proyecto de restitución de la justicia y de la verdad y, quizá de manera más decisiva, la posibilidad de hacer el duelo a los propios muertos: no para darles una segunda muerte —aquella que la historia ya les ha infligido—, sino para recibirlos como fantasmas convivientes y, con ello, recuperar la dignidad perdida a manos del silencio. Es en este gesto donde el filme alcanza su dimensión infrapolítica, al abrir un espacio en el que la experiencia del duelo no se reduce a la reparación jurídica ni a la clausura simbólica, sino que se inscribe como forma de existencia compartida con aquello que persiste desde la ausencia. Se trata, en última instancia, de sustraer a los muertos de una muerte que no les pertenece singularmente —aquella producida bajo el imperio de la desmemoria obligada y de la negación de la experiencia— y de confrontar, desde la imagen, la violencia fundacional de la ley del olvido. Esto significa que el documental produce, a través de sus imágenes y de su relato, un espacio de potencia transformadora en el que la justicia no se presenta como una resolución alcanzable, sino como aquello que permanece siempre e inevitablemente por venir. Un espacio, en términos derridianos, donde “la justicia [es] una fuerza infinita e incalculable, rebelde a la regla, ajena a la simetría, heterogénea y heterótropa” (*Fuerza de ley*, 50), y donde, en consecuencia, toda decisión quede atravesada por su propio resto indecible:

En toda decisión, en todo acontecimiento de decisión, lo indecible queda atrapado, alojado, al menos como un fantasma, aunque se trate de un fantasma esencial. Su fantasmaticidad deconstruye desde dentro toda la seguridad de la presencia, toda certeza o toda pretendida criteriología que podría asegurarnos la justicia de una decisión, el acontecimiento mismo de una decisión. (*Fuerza de ley*, 57)

Es precisamente en este punto —en esa suspensión donde la decisión nunca

se cierra sobre sí misma y donde el fantasma permanece alojado en el corazón de la ley— donde *El silencio de otros* sitúa su gesto documental. El filme no “representa” la justicia ni la restituye como presencia plena, sino que la hace aparecer como exigencia que insiste, como resto que no puede ser absorbido por el orden jurídico ni clausurado por el relato histórico.

Desde esta lógica, la tarea que el documental asume no consiste en resolver el duelo ni en suturar la herida, sino en exponerla como desposesión constitutiva: como una radical destitución existencial que los sujetos históricos incorporan a su ser y que la imagen presenta, no como contenido transparente, sino como su secreto abismal. El duelo aparece así no como cierre ni reconciliación, sino como proceso de incorporación hospitalaria del fantasma, de aquello que ha sido partido, negado o expulsado, pero que continúa insistiendo en el presente. Es en esta insistencia —en esta temporalidad espectral que la imagen mantiene abierta— donde el documental inscribe su potencia infrapolítica.

Imagen dialéctica y verdad histórica

La película nos introduce, desde esa imagen que arde y toca lo real, en una reflexión sobre la producción de la verdad, lo que explica la elección del documental como modo de expresión. Se trata, en última instancia, de pensar la manera en que la imagen produce y contiene la verdad como un “instante de peligro”: una constelación capaz de concentrar el estallido que revela la “verdad histórica” y su cognoscibilidad, alejándose así de la idea de una verdad atemporal (Benjamin 465).

El silencio de otros encuentra así su potencia —su proyecto de verdad— en la construcción documental de una imagen que, siguiendo a Benjamin, puede pensarse como dialéctica. Esta imagen se articula mediante un montaje igualmente dialéctico, que combina la cronicidad histórica, la plasticidad artística y la acción del testimonio para producir, desde esa triangularidad,

un momento verdadero que arde —en su belleza y en su pensatividad— allí donde toca, tanto desde su politicidad como desde su registro infrapolítico y existencial. Como afirma Walter Benjamin, el montaje de la imagen dialéctica no captura, sino que muestra: “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible empleándolos” (462).

Esta imagen-montaje toca así de manera intensa tanto la racionalidad como la afectividad del espectador: no solo la de una mirada ya habituada a desconfiar del silencio de la Historia y de las políticas del olvido en una España que se resiste a admitir que el pasado continúa viviendo en la experiencia presente, sino también la de aquel otro que ignora su pasado más inmediato y los orígenes de la democracia española más allá de la ruptura consensuada de 1977 por los llamados “padres” de la democracia.

El filme construye esta imagen dialéctica —aquella en la que la cognoscibilidad y el sentido emergen, y en la que el saber existencial solo se manifiesta en el instante de su propia contemporaneidad (el tiempo espectral de Derrida, la contemporaneidad a sí del presente vivo y el tiempo pleno del ahora de Benjamin)— mediante una discursividad acorde con el relato de los desechos de la historia. Lo hace a través de tres momentos, o imágenes documentalistas, que se articulan en un montaje que “rompe con el naturalismo histórico vulgar [para] captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia” (Benjamin 463). Estos momentos remiten a tres tipos de imágenes que quiebran ese naturalismo histórico vulgar para aproximarse, precisamente, a aquello que ha quedado relegado como desecho de la historia.

Se trata de la estructura del montaje dialéctico benjaminiano que, en un giro a contrapelo, hace emerger la historia “desechada” mediante la constelación y el despertar, ya no como un mero inventario que desatiende la

humanidad del ser, sino como una composición que la restituye. Estas son las tres imágenes a las que me referí al comienzo de este ensayo: la imagen de archivo, la imagen testimonial y la imagen artística, que, siguiendo a Rancière llamaré imagen pensativa.

El primer momento se articula en torno a la imagen de archivo que el filme de Carracedo y Bahar pone en circulación. A través de ella, el documental presenta el relato histórico de la guerra y de sus consecuencias, resumiendo de manera clara y pedagógica el recorrido que va desde el golpe militar de Franco hasta la decisión de los dirigentes de la Transición de instaurar un pacto del olvido como ley y norma jurídica, concebido entonces como fundamento de la paz en el nuevo periodo democrático. Los espectadores confrontamos en estas secuencias históricas, extraídas de los archivos nacionales, momentos clave de la guerra, de la violencia de la que se nutre la posguerra, la resistencia y el apoyo al régimen en los años 60, la muerte del dictador, la esperanza que abre esta muerte en la ciudadanía, la decisión parlamentaria que inaugura el pacto del olvido, la ignorancia educativa a la que está sometida la nueva sociedad democrática en torno a su pasado y, finalmente, el silencio generalizado al que se han sometido los años de la dictadura. El montaje de estas secuencias utiliza la estrategia de la referencialidad, de la imagen en blanco y negro que nos asegura la veracidad oficial de la historia y de donde se debería extraer la evidencia de verdad histórica. Sin embargo, el montaje de Carracedo y Bahar visibiliza también los lapsus temporales y la construcción “a contrapelo” de la historia de España desde 1936 hasta la transición española que va presentando la voz en off, mostrando muy efectivamente “las lagunas archivadas” que ponen en escena la evidencia de su “naturaleza agujereada” y de la hegemonía de un relato atemporal y vacío de sentido. Tal y como Didi-Huberman señaló:

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica —o una ‘arqueología’ en el sentido de Michel Foucault—, debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy prolífico que sea, con

los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios. Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada...El archivo suele ser gris, no solo por el tiempo que pasa, sino también por las cenizas de todo aquello que lo rodea y que ha ardido. Es al descubrir la memoria del fuego en cada hoja que no ha ardido cuando tenemos la experiencia... de una barbarie documentada en cada documento de la cultura” (17).

La imagen construida por Carracedo y Bahar señala —a través de las tomas de la sala del Parlamento y de las calles desbordadas por las protestas sociales— las violentas continuidades entre la dictadura y la instauración de la transición democrática, que aparecen así como el momento del olvido: aquel que, bajo el imperio de la ley, establece que los crímenes de la dictadura nunca existieron (Ley de Amnistía de 1977). Las imágenes que se presentan del Parlamento ya democrático del “Pacto del olvido” se acompañan de las siguientes palabras de Xabier Arzalluz:

Es simplemente un olvido. Una amnistía de todos para todos. Un olvido de todos para todos. Una ley puede establecer el olvido. Pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad. Hemos de procurar que esta concepción del olvido se vaya generalizando porque es la única manera de que podamos darnos la mano sin rencor. (Carracedo & Bahar, 2018, 00:06:29)

Estas palabras, incorporadas al filme a partir de los archivos históricos de RTVE, se vuelven visibles a través de la oscilación de la cámara entre medios planos del orador y planos generales de los políticos. Este vaivén visual expone el silencio de los representantes y enfatiza en la espectadora un afecto ominoso, reforzado por la recurrencia de un gran plano de la ciudad a oscuras, que condensa el clima de desolación y de silencio que esas palabras instituyen. Es así como se anuncia la entrada en “la noche” de la historia por venir. La voz en off comienza su reflexión apuntando al hecho de que este pacto del olvido marca a las siguientes generaciones como ignorantes de la historia. Mediante

un montaje dialéctico que yuxtapone distintos tipos de escenas de protesta social durante los años de la transición —y que, a modo de imagen persistente, impide a la espectadora desligarse de las imágenes de la guerra y la dictadura, vinculándolas así con el origen del presente transicional, su olvido, y con la Ley de Amnistía y sus efectos de silencio y censura—, la borradura se revela como un discurso que no concierne exclusivamente a las víctimas del terror. AtaÑe igualmente a la transmisión del pasado, de la herencia. Ahora, la ley establece políticamente la imposibilidad de aceptar el legado del pasado, de las generaciones anteriores, desde una relación de hospitalidad, responsabilidad y conocimiento con ellas.

En estas escenas de archivo, el filme adquiere plenamente su registro documentalista y construye una mirada a contrapelo, situada en la intersección entre la mirada del propio filme y la de la espectadora. Se trata de imágenes que desvelan su secreto tanto en la composición de la toma como en su articulación con el montaje. Desde esta combinación de imágenes y montaje se hace visible el origen de una violencia que el Estado continúa ejerciendo sobre la historia al sostener un discurso de reconciliación, pacificación y falsa democracia, cuyo fundamento es la negación jurídica y simbólica del pasado.

Este modo de producción de verdad se inscribe en lo que Hito Steyerl denomina “documentalidad”, es decir, el punto de intersección entre gobernabilidad y producción de verdad. En su ensayo *Documentalismo como política de la verdad*, Steyerl afirma:

La documentalidad describe la penetración de formaciones políticas, sociales y epistemológicas superiores en una política específica de la verdad documental. La documentalidad es el punto donde pivotan, donde las formas de producción de verdad documental se convierten en gobierno o viceversa. El término describe tanto la complicidad con las formas dominantes de política de la verdad como una actitud crítica hacia estas formas. Aquí las estructuras de poder/saber científicas, periodísticas, jurídicas o que ejercen como autenticadoras

se conjugan con articulaciones documentales. (s. p.)

La documentalidad que Carracedo y Bahar activan en *El silencio de otros* opera precisamente como un discurso de des-velación. Por un lado, pone en evidencia la violencia de las políticas de la verdad ancladas en formas de gobierno y de sujeción —como lo muestra el célebre discurso de Arzalluz: “Una ley puede establecer el olvido. Pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad...” (Carracedo & Bahar, 2018: 00:06:36); pero, al mismo tiempo, expone la materialidad violenta sobre la que se construye la imagen documental cuando esta se presenta como portadora de una verdad “verdadera”, objetiva e inapelable.

El filme asume, así, la ambivalencia constitutiva del documental: se presenta como imagen realista encargada de contextualizar los testimonios y de mostrar los hechos como evidencias de verdad histórica, ancladas en la ocurrencia del evento. Sin embargo, el índice de documentalidad con el que los directores trabajan estas imágenes se ve retrabajado por el montaje y por una clara estetización política del archivo, de modo que la imagen se abre también a su propia mentira y a su violencia, interpelando de forma directa la mirada de la espectadora.

En este sentido, las imágenes de archivo —como el debate parlamentario sobre la Ley de Amnistía y los discursos que insisten en la necesidad de un pacto de olvido que “baje a la sociedad”— aparecen acompañadas por una voz en off que se aferra al oído de la espectadora mediante un tono íntimo y cercano. Esta voz introduce una intención pedagógica que desborda lo meramente informativo y se distancia radicalmente de la tradición del documental historiográfico: no se trata de una voz masculina, neutra, objetiva y dominante que reporta hechos, sino de una voz sinuosa, educativa, próxima, incluso algo maternal. A través de esta voz, el filme obliga a mirar la evidencia histórica también desde la afectividad, desde la vida y desde la singularidad que emerge en la relación íntima entre la mirada de la cámara y la de la

espectadora. Es en esa intimidad donde el pasado recupera su condición de experiencia actual —su tiempo pleno— y donde se abre la experiencia de lo ominoso: un espacio en el que las imágenes, al mismo tiempo que se vuelven extrañas, se reconocen como profundamente familiares.

El segundo momento, el que introduce la imagen testimonial, es quizá el más intensamente afectivo de *El silencio de otros*. Me refiero a los testimonios que sus protagonistas ofrecen sobre su experiencia como víctimas o como familiares de víctimas, y con los que justifican su participación en la querrela argentina. A través de ellos, la imagen nos aproxima a la tortura, la desaparición, la ejecución, el robo de niños y muchas otras experiencias que el aparato franquista empleó como mecanismos de vigilancia, control y dominación. Es, precisamente, en la inscripción de estas vivencias en la imagen fílmica donde se materializa el olvido. Estos testimonios se recogen en el filme mediante un proceso de grabación intensamente emocional. Se nos presentan en su forma clásica: los testigos, en medio plano y frente a la cámara, responden a la pregunta inicial —formulada desde fuera de campo— acerca de por qué participan en la querrela argentina. Sobre un fondo negro, la iluminación se concentra en unos rostros capaces de expresar el estado de sus afectos mediante palabras duras y cargadas de sentimiento, y mediante gestos dominados por la emoción que apelan, sin subterfugios, a su experiencia más íntima del horror y del sufrimiento. Surge aquí, además, la constatación de la imposibilidad del duelo cuando este se ve privado de su potencial hospitalario, de su capacidad para no dar muerte a los muertos. Las espectadoras quedan afectadas por la intensa humanidad y cercanía de estos testigos, por la extrañeza existencial que provoca la exposición de un dolor que los mantiene sujetos a un pasado borrado y sin posibilidad de futuro. Estos momentos se inician con la pregunta, en voz en off, “¿estás preparado para tu testimonio?”, mientras los testigos se preparan realizando acciones cotidianas y familiares: acomodan la ropa, ajustan las gafas, se cubren los

ojos con las manos. La cámara monta los testimonios de manera intercalada, interrumpiendo los discursos y haciéndolos comunicantes y lineales entre sí, mediante close-ups de ojos, manos o rostros en silencio. Así se construye una linealidad que conduce a la recepción de una única voz del horror —pues se trata de un horror colectivo— y que, al mismo tiempo, conserva la radical singularidad de cada experiencia.

Finalmente, el tercer momento corresponde a la imagen artística y creativa, a la imagen pensativa, estructural para el sentido último del documental. En ella —y a través de ella— *El silencio de otros* inscribe un pasaje infrapolítico que implica, en términos de Rancière, “un cambio de estatuto en las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen. Este cambio marca el pasaje de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético” (2010, 116).

Dicho pasaje, continúa Rancière, se produce a través de la pensatividad de la imagen, es decir, por su capacidad de pensar lo no pensado: “La pensatividad de la imagen es entonces la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro” (121). Se configura así una concepción de la imagen en la que su dimensión artística adquiere la potencia de transformar lo político en experiencia existencial.

El filme nos conduce hacia este pasaje —podríamos decir, de lo político a lo infrapolítico, de lo calculable a lo existencial— mediante la repetida superposición, a lo largo del montaje, de diversas tomas y perspectivas del monumento a las víctimas *El Mirador de la memoria*, de Cedenilla Carrasco, situado en el Valle del Jerte desde 2009. Este monumento acaba configurándose como un relato en sí mismo —en diálogo con lo testimonial y lo histórico— a través de planos cenitales y vistas aéreas en las que predominan tonos azules y grises, fríos y melancólicos, que producen una intensa sensación de aislamiento y soledad. De manera paralela, la voz en off narra, desde la intimidad ominosa característica del filme, la violencia sufrida por la escultura cuando un espectador le disparó y, en ese gesto, la “completó”. Al final del

documental, el monumento reaparece en una repetición diferenciada de las anteriores: los colores se transforman y la luz natural del atardecer introduce una modulación afectiva distinta, abierta ahora a una posibilidad de porvenir, a una esperanza dirigida a las generaciones futuras. Esta configuración de la imagen —claramente pensativa— es, desde luego, el resultado de una construcción artística deliberada; sin embargo, es la mirada de la espectadora la que termina por actualizar su sentido, aquella mirada que, como señala Rancièere, “otorga realidad al equilibrio entre la metamorfosis de la ‘materia’ informática y la puesta en escena de la historia de un siglo” (2010, 125).

A partir de estas tres imágenes, y de las estrategias que se despliegan en su interacción, Carracedo y Bahar confrontan la historia —tanto la del pasado como la del presente— con los fundamentos y la experiencia de la ley y de la justicia, proponiendo un relato de duelo que no se centra únicamente en la pérdida de un ser querido, ni en la de un objeto o una historia particular, sino en la destitución radical del propio ser, de su historia y de su temporalidad existencial (su ser-para-la-muerte). Surge entonces la pregunta: ¿de qué manera la imagen cinematográfica puede hacerse cargo de este conflicto existencial que atraviesa la desposesión y la inhospitalidad radical del ser?

Duelo, verdad y documentalidad

Esta triple estrategia documental —la imagen archivística, la testimonial y, envolviéndolas a ambas, la estética o pensativa— permite a Carracedo y Bahar presentar *El silencio de otros* no solo como una reflexión política, pedagógica e instrumental sobre las políticas del olvido que han sustentado la democracia bajo la promesa de ser la única vía posible hacia la paz, sino, sobre todo, como una propuesta artística en la que la política da un paso decisivo para hacer coincidir al sujeto y al objeto de la Historia, en el sentido señalado por Benjamin.

La tiranía que instaura el mandato legislativo según el cual las víctimas del

franquismo —y sus herederos— deben olvidar su propia condición las condena a una victimización perpetua. Esta paradoja, o forma específica de violencia, se hace visible en el documental a través de las tres retóricas que articulan su “momento de verdad” a contrapelo de la “verdad histórica” instituida: la historiográfica, la testimonial y la plástica o artística. En su interacción, estas retóricas (introducidas por el trabajo específico de las tres imágenes diferenciales) hacen posible una acción concreta: redimir a la víctima de su condición de víctima, permitiéndole acceder a una experiencia del duelo que no implique dar muerte a sus objetos de pérdida y, con ello, recuperar su condición de ser humano —ser-para-la-muerte— una vez restituida la dignidad que emerge tanto de la palabra de su relato existencial como de la acción jurídica de la querrela.

Esta es, precisamente, la forma efectiva del duelo hospitalario de la que habla Derrida en *Espectros de Marx* y en *Fuerza de ley*: un duelo que “da la muerte para no darla”, mediante el gesto de recibir hospitalariamente al fantasma, actualizar el presente y proyectarlo hacia un porvenir como parte de una temporalidad disyunta. En contraste, la política del olvido instaurada por la Ley de Amnistía y posteriormente reforzada por la Ley de Memoria Histórica —que institucionaliza la forma legítima de recordar la guerra civil y el franquismo— convierte estos acontecimientos en momentos de excepcionalidad no plenamente históricos, cuya producción de verdad gubernamental ha servido, y continúa sirviendo, como fundamento de la democracia española.

El silencio de otros muestra así que la verdad histórica dominante es, en última instancia, la verdad del Estado: aquella que prescribe cómo recordar, qué recordar y, del mismo modo, cómo y qué olvidar. Esta forma de producción de verdad bajo la ley y las políticas de la memoria constituye la verdad histórica de la España democrática, una verdad que condena a la Historia al silencio y a sus protagonistas a la inexistencia.

Los testimonios y el registro pedagógico de la voz en off —encargados

de articular la historia del franquismo, de la transición y de la querrela argentina— evidencian ante el espectador las consecuencias estructurales de esta ley y de esta política, tanto en el orden social y político como en la experiencia individual y colectiva del país. Por una parte, ponen de manifiesto que la soberanía democrática se erige sobre la obliteración de un segmento fundamental de la historia moderna española y sobre la promesa performativa, pero vaciada de eficacia, de una reconciliación que interpela a la totalidad del cuerpo ciudadano e institucional, aun cuando descansa en la sistemática ocultación de la verdad histórica. Por otra, muestran cómo este marco normativo afecta a los sujetos produciendo una suspensión indefinida del duelo, así como la perpetuación de un trauma personal y colectivo que cristaliza en una experiencia vital de violencia, dolor, irresolución y vacío jurídico; experiencia que, además, somete a los afectados a una condición persistente de indignidad e injusticia, ya sea vivida en primera persona o heredada de los familiares víctimas de la dictadura.

La ley —esto es, la política de producción institucional del olvido— obliga a estas víctimas a adoptar una disposición de conformidad y gratitud, en la medida en que su sacrificio sería presentado como condición de posibilidad de la reconciliación nacional. El olvido, la imposibilidad de encuentro con los desaparecidos, la pérdida irreparable de los bebés robados y la convivencia cotidiana con los torturadores —enmarcada incluso por calles que continúan ostentando los nombres de sus verdugos— se legitiman desde esa soberanía democrática que proyecta un futuro de paz y concordia. La denominada “pacificación democrática” termina así por culpabilizar cualquier forma de resistencia a esta lógica reconciliadora, inscribiendo a las víctimas en la categoría de los *indignos* de la democracia.

En este sentido, y frente a la producción de verdad del Estado, cabe preguntarse: ¿cuál es la verdad que este documental pone en circulación? ¿De qué modo logran sus directores restaurar el índice histórico, es decir,

la historicidad de los hechos desaparecidos —convertidos en deshechos de la historia— para reinscribirlos como acontecimientos? ¿En qué punto esta politicidad de la imagen vuelve a trenzarse con su inscripción infrapolítica? Con respecto a este proceso de historización y de constitución desde las cenizas de la desposesión —proceso indispensable para alcanzar una restitución justa— Walter Benjamin afirma:

Pues el índice histórico que les corresponde a las imágenes no nos dice tan sólo su pertenencia a un tiempo bien concreto: dice sobre todo que tan sólo en un tiempo concreto de su curso vienen a un punto de legibilidad... La imagen leída, eso que se halla situado en el ahora de la cognoscibilidad, lleva consigo en el más alto grado el sello propio del momento crítico, es decir, el momento del peligro que hay en el fondo de cada lectura (465).

Para Benjamin, el momento de la verdad —el instante en el que el pasado adquiere su índice histórico— es un momento crítico, aquel en que el documental abre un intersticio donde estalla la legibilidad de la imagen, su fulgor cognoscitivo. Es allí donde la documentalidad (su realidad propia), la plasticidad (su originalidad creativa) y el testimonio (su pasaje a la acción) convergen para devenir el momento exacto de la realización espectacular. Se trata, sin duda, de *momentos de verdad* —y no de la verdad total—; pero solo a través de esos momentos, como recuerda Steyerl citando a Didi-Huberman, “puede articularse el caos de lo horroroso y lo diabólico”. Son instantes, nos dice, que irrumpen de manera imprevista, “como oasis en el desierto” (Steyerl, 3).

En un panorama saturado por la acción política y su ineficacia —basta observar el estado del mundo—, el filme de Carracedo y Bahar ofrece el respiro de un momento de potencia transformadora. El momento de verdad que irrumpe en *El silencio de otros* se vuelve legible y cognoscible gracias a su documentalidad —a su apertura hacia aquello que excede la verdad

instituida— y nos desplaza más allá de la ineficacia política para confrontarnos críticamente con la existencia: la Historia no es el pasado. La Historia no es lo que el Estado, o sus representantes, deciden que debe ser. La Historia es la experiencia del horror que acompaña cotidianamente a los silenciados y a sus herederos, quienes continúan viviendo bajo el yugo del terror de la dictadura, hoy y ahora, por haber sido condenados —bajo la soberanía de una ley que prescribe el olvido como proyecto de temporalidad histórica oficial— a la forma más violenta de desmemoria.

El documentalismo de este filme alcanza sus momentos de verdad, nunca una verdad absoluta, en el intersticio que se abre a la mirada espectral, entre su real y su imagen. El punto ético del documentalismo, nombrar la verdad histórica y restituir la condición de ser humano a sus protagonistas, se encuentra, entonces, en la intención y en la necesidad de visibilizar un momento de verdad que desbarata radicalmente la verdad total (un “olvido de todos para todos”) producida por el Estado a modo de ley: Nos dice Steyerl: “El carácter urgente del documental reside entonces en el dilema ético consistente en dar testimonio de un hecho que no puede ser comunicado como tal, sino que contiene elementos necesarios tanto de verdad como de ‘oscuridad’” (s.p). La forma documental y, la documentalidad de *El silencio de otros*, se presentan en su urgencia ética de visibilizar las consecuencias de la Ley de Amnistía y las políticas del olvido que prescribe esa ley, junto a sus consecuencias jurídicas, para así mostrar la pervivencia contemporánea del horror fundado por el golpe de estado de 1936, su continuación durante el franquismo, y su participación radical en los fundamentos de la soberanía democrática que se inicia en 1978, con la nueva constitución. El momento histórico verdadero es, en consecuencia, la más radical actualidad que tiene su despertar en ese intersticio del documentalismo en el que se encuentra con la mirada espectral.

Donde la historia toca la mirada

Carracedo y Bahar ofrecen, en su sofisticado documental, una imagen pensativa —una imagen “llena de pensamientos no necesariamente pensados” (Rancière)— como posibilidad de hacer visible aquello que ha sido sustraído a la mirada y al pensamiento, otorgando estatus de verdad histórica a experiencias y acontecimientos anulados o expulsados por el relato historiográfico dominante. No lo hacen, sin embargo, desde el consabido “érase una vez” de la historiografía, cuyo relato no cita la historia. Como recuerda Benjamin, “escribir historia significa por tanto citar la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto” (478). Este gesto de arrancamiento adquiere forma en el documental a través de una imagen que provoca el momento del despertar: el instante del reconocimiento en el que las cosas revelan su rostro verdadero. O, en palabras del propio Benjamin, “el ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar” (488), ese instante —casi surreal— en el que se entrelazan la conciencia onírica y la conciencia vigilante.

Como he tratado de mostrar, los directores alcanzan ese momento mediante una imagen que circula “entre el arte y el no-arte, entre la actividad y la pasividad” (Rancière 2010, 106), entre la crónica de la violencia histórica, el testimonio y la invención artística. Su inteligibilidad no está dada de antemano, sino que se produce en la mirada espectadora, que debe hacerse cargo de la relación entre estas imágenes y sus narrativas. Tal imagen debe, según Rancière recordando a Barthes, “repudiar todo saber, toda referencia a lo que, en la imagen, es objeto de un conocimiento, para dejar que se produzca el afecto del traslado” (2011, 10).

Este montaje de imágenes y textos, de pensamientos pasivos y activos, expone de manera suspendida una realidad vital constituida desde la experiencia de un tiempo descoyuntado, que apunta simultáneamente al presente, al pasado y al porvenir. En esa temporalidad dislocada conviven

afectos traumáticos que fundan y orientan la experiencia contemporánea, mostrando sin ambigüedades que la desmemoria sobre la que se erigen los procesos democráticos es tan violenta como el pasado que pretende ocultar. De algún modo, el documental “cuenta naturalmente la historia de la distancia entre la promesa de las palabras y la realidad con la que chocan los actos... [y] la denuncia de las promesas falaces se presenta como estímulo para actuar en pos de otro futuro” (Rancière 2011, 10).

En este sentido, y a través de un dispositivo que combina imagen de archivo, testimonio oral y plasticidad artística —en cuyos intersticios emerge la imagen pensativa y el registro infrapolítico de la mirada sobre la existencia—, *El silencio de otros* se afirma como un documental realista en el que el material “habla” y hace “ver” la verdad. Su imagen garantiza el diálogo entre el momento de verdad documental que estalla en la mirada espectadora y la realidad histórica, produciendo así una propuesta de justicia radical y de ética universal que desmantela la “verdad política” —ese “olvido de todos para todos”— sobre la que el proyecto democrático español se erige y se reproduce hasta el día de hoy. Como señala Benjamin, “cuando la Historia brota en una imagen”, esta no es una manifestación subjetiva, sino “la expresión en forma de imagen de un lugar real” (Benjamin, citado por Steyerl).

Por ello, puede afirmarse que el documental pone en escena, de manera sostenida y dinámica, una imagen dialéctica infrapolítica. Produce así una figura —materializada emblemáticamente en la estatua herida por la bala y, de ese modo, “completada”— que entrelaza un proceso histórico inacabado, un duelo ligado a la experiencia del dolor y la pérdida, y un presente marcado por la destitución y la indignidad. Este gesto se inscribe en un realismo que, como señala Rancière, toma distancia de los encadenamientos causales y de la linealidad narrativa para oponer “las situaciones que duran” a “las historias que se encadenan y pasan a lo siguiente” (2011, 11). La imagen realista-documentalista de Carracedo y Bahar introduce así una disyunción radical en

la temporalidad historiográfica y se nutre de una imagen figurativa y pensativa capaz de hacer legible —bajo su gesto de desvelamiento— la experiencia rota de un tiempo existencial, el tiempo del ser-para-la-muerte. Bajo la condición del duelo inacabado y de la experiencia ominosa del retorno constante, esa disyunción se abre a la espectralidad y clama por una justicia histórica de aquello que permanece roto, pero todavía presente. El momento de verdad que emerge en *El silencio de otros* es, por ello, “lo inefable, lo desconocido o incluso monstruoso... [pero aquello que crea] la posibilidad de cambio” (Hito Steyerl, s/p). Es a ese instante al que nos confrontan los testimonios y las acciones —la querrela— de María, Aurora, el Chato y de todos los demás testigos y víctimas.

A modo de conclusión, quisiera detenerme en una escena central del filme que funciona como cierre. El monumento a las víctimas del franquismo aparece por tercera vez, ahora como lugar de encuentro y de memorias cruzadas —como sugieren los versos de la canción: “aquí están y vuelven los hijos de España”—, como espacio de conocimiento que estalla en una apertura al porvenir. La plasticidad de la imagen es ahora cálida, casi luminosa, incluso en el anochecer. La cámara recorre, desde múltiples ángulos, el Mirador de la memoria: las cinco figuras vigilantes, los niños que las tocan —encarnación de la experiencia viva de las nuevas generaciones—, los adultos que observan o explican. La disposición plástica de esos cuerpos de barro, trabajada mediante la luz, los movimientos aéreos de la cámara, el paisaje circundante, la alternancia entre el conjunto escultórico y sus fragmentos, configura una imagen pensativa que mantiene a la espectadora en suspenso y que, al mismo tiempo que disloca la temporalidad histórica del relato documental, le devuelve su radical historicidad. A través de su intensidad afectiva, la imagen envuelve el presente de la mirada espectadora, allí donde se abre la condición de posibilidad de la verdad y donde el sentido estalla.

La historia deja así de ser un objeto inerte, fijado en un pasado clausurado,

para inscribirse en una actualidad experiencial que toca y arde en la mirada de quien mira. En esa suspensión temporal —entre la crónica documental, el archivo histórico y la plasticidad de la imagen— el pensamiento funda la posibilidad del despertar del conocimiento y de la esperanza de justicia. El filme concluye con una imagen sostenida del monumento, ahora habitado por visitantes que lo recorren y lo tocan. Pareciera que las figuras pudieran, finalmente, quebrar ese silencio de otros, quizá en el gesto mínimo de la niña que introduce el dedo en el agujero de la bala. Ese gesto de contacto y visibilización contiene, en toda su potencia, la posibilidad del conocimiento: el estallido del momento de verdad y la promesa no sometida de justicia y memoria.

El silencio de otros se afirma, así, como un grito —desde el documentalismo y desde el arte— que interpela al relato democrático de la España contemporánea y lo obliga a enfrentarse con la verdad que se oculta tras sus silencios. La violencia del silencio no concierne únicamente a la guerra civil y al franquismo, cuyos efectos siguen siendo devastadores, sino, de manera decisiva, a la violencia aún ejercida por la Ley de Amnistía. El documental confronta, finalmente, la persistencia de un pensamiento no pensado sobre esa ley, que continúa dejando “atado y bien atado” el futuro de generaciones que crecen ignorantes de su pasado y atrapadas en la indignidad de unos principios judiciales estructuralmente falsarios.

Obras citadas

Almodóvar, Pedro. *Madres paralelas*, 2021. Film.

Barrios Lara, José Luis. “La afección en disputa. La imagen pulsión y el montaje afectivo en Gilles Deleuze y Didi-Huberman.” *Revista de Filosofía*, año 53 (número 151, Julio-Diciembre): 2021: 143-186. <http://dx.doi.org/10.48102/rdf.v53i151.107>

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Akal (Vía Láctea 3), 2005.

Carracedo, Almudena y Robert Bahar. *El silencio de otros*, 2018. Film.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la*

- nueva Internacional*. Editorial Trotta, 2012.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad*. Editorial Tecnos, 2018.
- Didi-Huberman, George, Clément Cheroux & Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Ley de Memoria Histórica de 2007*. BOE-A-2007-22296, 26 Dec. 2007, pp. 1-11, <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296>
- Ley de Amnistía Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía. (1977). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 250, de 20 de octubre. BOE.es.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Bordes Manantial, 2010.
- Rancière, Jacques y Béla Tarr. *Después del final*. El Cuenco de Plata SRL, 2011.
- Steyerl, Hito. “Documentalismo como política de la verdad.” <http://www.blogsandocs.com/?p=396&pp=3>
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages. Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. Fordham University Press, 2020.