



## Lucrezia Adamo

Universidad de Córdoba (España)

<https://orcid.org/0000-0002-7842-6226>  
email: z12adadl@uco



### EL USO DE FUENTES AUDIOVISUALES COMO DOCUMENTO PARA LEER LA HISTORIA: EL CASO DE LA VIDEO INSTALACIÓN “PANTELLERIA”

*THE USE OF AUDIOVISUAL SOURCES AS A DOCUMENT FOR READING HISTORI: THE CASE OF THE VIDEO INSTALLATIO “PANTELLERIA”*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i06.06>  
e-ISSN:3020-5727 . Núm. 6 -- Año 2024. pp: 113-131

Recibido el : 17-04-2024  
Aceptado el : 29-07-2024

Como citar este artículo

Adamo, Lucrezia (2024). *El uso de fuentes audiovisuales como documento para leer la historia: El caso de la video instalación "Pantelleria"*. VAINART,(6),113-131. <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i06.06>

**Resumen:**

La reciente exposición en la Bienal de Venecia de 2022, que tuvo como protagonistas a los artistas Masbedo con una instalación de video titulada “Pantelleria 2022”, nos permite reflexionar, a 80 años del desembarco en Sicilia, sobre la importancia del estatus de la imagen como testimonio de guerra. La instalación de video, partiendo de datos de archivo, recupera un hecho aparentemente secundario en la historia de la Segunda Guerra Mundial, pero fundamental para los habitantes de Pantelleria: la grabación de un “combat film” filmada por cineastas que acompañaban a las tropas angloamericanas en junio de 1943. Independientemente de su finalidad, estos documentos nos permiten dos tipos de análisis: uno relativo al papel de las imágenes como documento en el estudio de la historia, y otro para reflexionar sobre el pasado desde un punto de vista temporalmente desplazado en el presente, con el fin de convertirlo en terreno de debate y comparación

**Palabras Clave:** Pantelleria; Masbedo; Video instalación; Memoria; Imágenes.

**Abstrac:**

The recent exhibition at the Venice Biennale 2022, which featured the artists Masbedo with a video installation entitled ‘Pantelleria 2022’, allows us to reflect, 80 years after the landing in Sicily, on the importance of the status of the image as a testimony of war. The video installation, based on archival data, recovers an apparently secondary event in the history of the Second World War, but fundamental for the inhabitants of Pantelleria: the recording of a ‘combat film’ by filmmakers accompanying the Anglo-American troops in June 1943. Regardless of their purpose, these documents allow us two types of analysis: one concerning the role of images as documents in the study of history, and the other to reflect on the past from a temporally displaced point of view in the present, in order to turn it into a terrain for debate and comparison.

**Key words:** Pantelleria; Masbedo; Video installation; Memory; Images

## CONSIDERACIONES PRELIMINARES

¿Qué sería de la Historia sin el uso de imágenes? Un retrato, una estatua, una inscripción, un tapiz o, más recientemente, una fotografía, una película, un vídeo pueden representar “pruebas” históricas a la altura de las más tradicionales, ayudándonos a comprender mejor acontecimientos y contextos cercanos o lejanos. Las imágenes a menudo golpean más que las palabras, se quedan dentro y acompañan nuestras vidas. “La palabra escrita es abstracta”, nos dice Gisèl Freund, “pero la imagen es un reflejo concreto del mundo en el que cada uno vive” (Freund, 1974). Italo Calvino ya razonaba sobre este tema en 1985, cuando en sus *Lecciones americanas* (la de la visibilidad), escribía que «el problema de la prioridad de la imagen visual o de la expresión verbal [...] se inclina decididamente del lado de la imagen visual (Calvino, 1993, p.97); toda historia, según el autor, tiene que contar con el poder de las imágenes.

Desde los albores de la prehistoria, el hombre ha necesitado manifestar su ser al mundo a través de un vestigio: pensemos en el papel decisivo de las imágenes rupestres, que, aunque de forma estilizada, nos narran acontecimientos cotidianos a los que hemos atribuido valores rituales y apotropaicos. El historiador del arte Francis Haskell, en su libro *Historia y sus imágenes*, utilizó las imágenes de las catacumbas romanas como fuentes para la historia del cristianismo primitivo. Los ejemplos aportados por conocidos historiadores del arte, desde Johan Huizinga hasta Aby Warburg y Jacob Burckhardt, muestran cómo las imágenes y los textos avanzan en paralelo. Como ejemplo para todos, el renombrado Instituto Warburg fue uno de los primeros en promover y fomentar este método, poniendo en pie de igualdad las imágenes y las fuentes escritas. Más que fuentes, el pasado, como decía Gustaaf Renier, nos deja “huellas” a las que recurrimos como “pruebas para verificar”, dando forma y sentido a los hechos históricos. Con la invención de la fotografía primero y del cine después, seguidos del desarrollo de otros medios afines (radio, televisión, audiovisual, etc.), se nos ha permitido ser testigos presenciales de ciertos acontecimientos históricos del siglo XX. En esta contribución, limitaremos nuestra investigación a un solo tipo de imagen, el audiovisual, conscientes de que aún son muchas las críticas expresadas por los

historiadores, llegando a hablar de la “invisibilidad de lo visual”<sup>1</sup>. Hans Belting señaló cómo las imágenes, a pesar de su omnipresencia en la cultura contemporánea, escapan a menudo a nuestra atención consciente. En nuestra sociedad, ya saturada de imágenes, muchas de ellas se vuelven “invisibles” en el sentido de que no se tienen realmente en cuenta ni se comprenden. Este concepto refleja la complejidad de las interacciones entre las imágenes y la percepción humana, así como su ubicuidad en nuestra vida cotidiana. De hecho, no hay que cometer el error de creer que estos nuevos medios nos muestran una realidad irrefutable, algo absolutamente objetivo, como se creía en los primeros tiempos de la fotografía o el cine. Las principales dudas metodológicas que plantea a la historiografía el estudio de una película o de una fotografía pueden resumirse en tres puntos: existe una dificultad para traducir el lenguaje icónico en lenguaje verbal y para examinar las imágenes con herramientas verbales; en el cine no puede haber una verdad absoluta porque toda una serie de elementos son siempre manipulables a través de la puesta en escena y el montaje; en el cine existe también una intencionalidad que no siempre es fácil de identificar, pero casi siempre vemos la película desde una perspectiva muy precisa, la del director o el autor. Si «todo es una fuente para el historiador» en palabras de Le Goff, muchos historiadores «no habrían podido completar sus investigaciones en campos relativamente nuevos [...] si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales [...]» (Burke, 2017, p. 17). Por lo tanto, los nuevos medios también pueden ser útiles para comprender ciertos hechos históricos y contribuir, junto con otras fuentes, a una mayor conciencia de lo que se estudia. Las narraciones audiovisuales con contenido histórico, ya sean documentales o películas, se relacionan con la investigación histórica de una forma completamente distinta a las fuentes escritas. Si, en efecto, una narración oral o escrita, una vez divulgada en el debate público, puede generar memoria, una imagen, una fotografía, pero más fácilmente una película, genera testimonio (Halbwachs, 1996; Wieviorka, 1999; Delage, 2006). Un rasgo característico del audiovisual es, pues, su capacidad para seducir al espectador con imágenes, sonidos y palabras que le devuelven del pasado al presente en el que vive. La gente que va al cine o enciende la televisión para informarse está motivada por la curiosidad y, desde luego, no espera un relato detallado y preciso de lo que

<sup>1</sup> El concepto fue desarrollado principalmente por Hans Belting, historiador del arte y de la teoría de la imagen. En su obra “An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body”, Belting explora la naturaleza cambiante de las imágenes en el contexto cultural, social e histórico.

está ocurriendo: el interés por un acontecimiento es proporcional a su novedad e inversamente proporcional a su duración. Se teme que este eterno presentismo anule la distancia con el pasado; sin embargo, señala Jean-Louis Comolli, se trata de un pasado que se representa en nuestro presente, pero que hace «directamente visible lo que no se ve: el paso del tiempo sobre los rostros y los cuerpos» (Comolli, 2006, p. 144). Sin duda, el presentismo tiende a nivelar la experiencia histórica hacia la dimensión del momento presente, ya que crea la impresión de observar directamente el pasado. Sin embargo, es uno de los elementos de la construcción de una película que aporta importantes ventajas expositivas y que puede compensarse con la utilización adecuada de otros factores. Esta ambigüedad debe examinarse en la práctica de las imágenes para ver si puede recomponerse y eludirse. El relato audiovisual se manifiesta a menudo en un marco emocional y eventual, sumergiéndose en los detalles minuciosamente narrativos y a menudo anecdóticos. Aunque este enfoque capta la atención por su inmediatez y emoción, corre el riesgo de relegar a una posición marginal los procesos subyacentes y los fenómenos a largo plazo. ¿Cuál es el resultado? Una experiencia más cercana a la identificación voyeurista que a una verdadera reflexión sobre el pasado. Existe el peligro de perder la percepción de la distancia temporal, situando los acontecimientos en un eterno presente, privándonos así de la profundidad y la comprensión que sólo puede ofrecer una visión más amplia. A menudo, el aspecto emocional de una imagen se presenta como una antítesis del rigor racional de la historiografía, que se dedica a analizar objetivamente su objeto de investigación. Sin embargo, profesionales del documental como Jean-Louis Comolli y Chiara Ottaviano nos recuerdan que la emoción es un elemento válido del conocimiento, dotado de un valor intrínseco propio (Ottaviano, 2008. pp. 105-125; Comolli, 2006, pp. 89-97 y 145-156).

Contrariamente a considerarla únicamente como un rasgo perturbador, la emoción es intrínseca a la memoria y, en consecuencia, a la propia historia. Representa una fuerza poderosa en la esfera audiovisual. Mientras que la historiografía tradicional arraiga la narración del pasado en la suma de hechos, nosotros nos planteamos la pregunta crucial: ¿debería este enfoque formar parte únicamente del audiovisual? Una investigación empírica de una videoinstalación específica puede aportar respuestas concretas a esta pregunta, explorando la posibilidad de ahondar en los procesos históricos a través del poder de las imágenes.

## ESTUDIO DE LA FUENTE AUDIOVISUAL

En su acepción habitual, el audiovisual suele utilizarse como adjetivo, por ejemplo, discurso audiovisual o como sustantivo: “lo audiovisual”, un término genérico que engloba todos aquellos productos materiales que se utilizan para producir, almacenar, transmitir, reproducir, etc., aquellos discursos compuestos tanto de imágenes como de sonidos. Hay dos elementos clave en el concepto de lo audiovisual: por un lado, la unidad discursiva de sonidos e imágenes y, por otro, su registro y posibilidad de reproducción y/o transmisión. Lo que está en juego no es sólo un conjunto de técnicas, sino también un nuevo lenguaje, una nueva forma de manejar la información, una nueva cultura y, por tanto, una nueva pedagogía: un descubrimiento propiciado tanto por el fracaso de una entendida como ayudas como por el debate cultural provocado por McLuhan en los años Setenta. Poco a poco, fue madurando la conciencia de que nuestra cultura se enriquecía no con herramientas técnicas, sino con un lenguaje múltiple y particularmente poderoso, capaz de reapropiarse, a un nivel tecnológico superior, de la riqueza de la comunicación oral y del contacto directo con la experiencia: ahora podemos comunicar más allá de las palabras, ofreciendo al receptor tal cantidad de información visual y sonora, para hacerle vivir, de una forma que sigue siendo vicaria, la experiencia que queremos contarle.

Una tarea especialmente ardua en el análisis de nuestro trabajo será evitar una lectura anacrónica, tratando en cambio de situar la fuente en el contexto temporal en el que surgió. En sintonía con el planteamiento de Ortoleva, proponemos superar los dos principales enfoques metodológicos: el que considera la fuente audiovisual como proyección de una mentalidad colectiva, mero receptor pasivo de un pensamiento colectivo; el que la ve como un verdadero agente histórico, un actor activo en relación con una masa pasiva (Ortoleva, 1991). El texto filmico puede desempeñar un doble papel: por un lado, actuar sobre la sociedad contribuyendo a modificar el pensamiento colectivo; por otro, ser un espejo fiel de la sociedad, reflejando sus necesidades y aspiraciones. Estas dos lecturas no sólo pueden, sino que deben complementarse y complementarse. Otro aspecto que examinaremos es el uso público de la historia, considerado positivamente en la medida en que fomenta una profunda democratización del consumo y la producción historiográfica. En

línea con la lección de Ortoleva, el historiador contemporáneo Giovanni De Luna propone una visión de la creación estética y social como una encrucijada: «el cine es un punto de encuentro entre dos direcciones; por un lado, toma materiales del universo social, los procesa, los reformula por otra, utiliza esta práctica para comunicarlos, para hacerlos comprensibles a sus espectadores» (De Luna, 1993, p. 217). Hoy en día, todo historiador se enfrenta al estimulante reto de este nuevo uso público de la historia y, para responder eficazmente, debe adaptarse a una nueva relación dialéctica con los medios de comunicación.

Presentada en la Bienal de Venecia de 2022, la videoinstalación “Pantelleria” es el resultado del trabajo del dúo de artistas italianos Nicolò Massazza y Iacopo Bedogni, conocidos como Masbedo<sup>2</sup>. Remitiéndose a la *gesamtkunstwerk* wagneriana, su producción se ha caracterizado desde el principio por una mezcla de lenguajes que relacionan imagen, sonido y palabra. En la obra de Masbedo es fácil ver en filigrana el trabajo realizado entre principios de los años Setenta y la primera mitad de los Ochenta por Harun Farocki. Interesado por las transformaciones introducidas por los medios electrónicos tanto en la experiencia de la guerra como en la sociedad civil, es a partir de la Guerra del Golfo cuando Farocki propone una reflexión sobre las imágenes producidas por máquinas de guerra teledirigidas, la ampliación del campo visual humano y la integración de múltiples fuentes de información en la visualización del campo de batalla. En el famoso documental “In War at a Distance” (2003), Farocki, interesado en cómo se desarrolló la Guerra del Golfo y cómo esta alteró la visión, los pensamientos, los fantasmas, los gestos y las emociones de quienes participaron en ella (Didi-Huberman 2010, pp. 103-104), nos recuerda que no se trata de una ausencia, sino de una exclusión intencionada de los elementos antropomórficos del encuadre. Estos no añaden ninguna información relevante para la consecución del objetivo militar; por el contrario, constituyen una especie de ruido de fondo, una “molestia” perceptiva en la transmisión y recepción de la señal visual. Además, la presencia de muerte en las imágenes produciría la indignación de quienes, que, tras un telediario, se detenían en ellas. La historia de las representaciones audiovisuales de la guerra nos enseña que las tácticas militares y los reportajes de guerra tienden a coincidir; las imágenes se producen con fines militares y su difusión y circulación

<sup>2</sup> El grupo Masbedo fue fundado en 1999 por dos artistas, Nicolò Massazza y Iacopo Bedogni. Sus creaciones oscilan entre el videoarte, la fotografía, el cine y las instalaciones multimedia. Masbedo ha colaborado con diversos artistas, cineastas e instituciones culturales. En 2009, Masbedo colaboró en la dirección de las escenas de arte contemporáneo de la película “Io sono l'amore”, dirigida por Luca Guadagnino.

pública están controladas por los militares y la política (Farocki 2004, p. 15). A diferencia de Farocki, que hace converger su trabajo artístico en una activa política de representaciones a través de la cual sondeaba el funcionamiento de lo visible y sus múltiples subdivisiones y configuraciones dentro de las prácticas sociales, con el duo Masbedo, la historia y los relatos vuelven al primer plano. Como arqueólogos del presente recuperan una huella del pasado, que al parecer secundaria, se convierte en un *monumento* cuyas condiciones de producción histórica y, por tanto, su intencionalidad inconsciente, necesitan ser redescubiertas a través de una crítica interna. Una historia que sin imágenes no existe, porque son las imágenes, más que las palabras, las que se imprimen en la memoria. Son imágenes emocionales en las que la guerra se convierte en una forma de espectáculo, evitando la espectacularización en el respecto la dignidad de las víctimas. Esto plantea el problema ético de las imágenes, donde las imágenes que documentan acontecimientos dramáticos o violentos deben equilibrar la necesidad de informar al público con el respeto a los implicados y sus familias. En una continua colisión entre pasado y presente que cuestiona el sentido de esa repetición, y la frontera tan actual entre historia y espectáculo, entre la representación y la tragedia. Es inevitable considerar cómo las imágenes de las guerras actuales representan a la perfección esta dinámica. Esta continua colisión entre pasado y presente, entre historia y espectáculo, nos obliga a cuestionar el significado y el uso de las imágenes de guerra. Debemos preguntarnos hasta qué punto estas imágenes sirven realmente para informar y sensibilizar, y hasta qué punto contribuyen a la banalización de la tragedia humana. Además, esta dualidad revela una tensión profunda en nuestra percepción de los conflictos bélicos. Por un lado, las imágenes tienen el poder de movilizar la opinión pública, de generar empatía y en cierta medida de impulsar acciones humanitarias. Sin embargo, por otro lado, la constante exposición a estas imágenes puede desensibilizarnos, transformando el sufrimiento real en un mero espectáculo mediático.

Es crucial entonces el trabajo de los Masbedo que inducen a reflexionar sobre el papel de los medios de comunicación y sus responsabilidades en la representación de la guerra. La pregunta fundamental que debemos hacernos es: ¿qué efecto tienen estas imágenes en nuestra comprensión y respuesta a los conflictos? ¿Nos ayudan a entender mejor las complejidades de la guerra y a promover la paz, o simplemente nos adormecen ante la brutalidad del conflicto? Ellos comprenden que la imagen es un arma y no sólo un punto de paso en la



comunicación, preguntandose hasta qué punto se puede dejar libre, dejar que funcione en la cabeza y en el inconsciente de la gente. La respuesta a estas preguntas no solo determinará nuestra percepción del presente, sino también cómo recordaremos y aprenderemos del pasado..

## EL CASO DE PANTELLERÍA: ANTECEDENTES

«Pantelleria... es sin duda un hito en la historia de la aviación militar»<sup>3</sup> .

Con esta frase, el General James A. Doolittle, describió la acción militar como la más importante de la historia de la aviación. Entre el 9 de mayo y el 11 de junio de 1943, la isla de Pantelleria fue violentamente bombardeada por las tropas aliadas, obligando a las tropas del almirante Pavesi a una rendición inmediata (Barone, 2000; Dal Piaz, 2004, p. 35; Alajmo, 2003; Ferrara, 2008, pp. 133-142; Ferrara, 2017). La de Pantelleria fue una conquista necesaria, en la que el bombardeo sirvió de laboratorio para ensayar nuevas técnicas de guerra, preludio de los desembarcos que poco después afectarían primero a Sicilia y luego a Salerno y Anzio. Exactamente tres días después del desembarco aliado, el 14 de junio de 1943, los habitantes de Pantelleria fueron evacuados del centro de la ciudad. ¿El motivo? Lo contaron los propios habitantes de la isla, que desde las colinas circundantes, adonde fueron trasladados temporalmente, contemplaban impotentes la destrucción de sus hogares. Un equipo de filmación estadounidense que acompañaba a los soldados estaba dispuesto a rodar lo que ellos llamaban escenas “documentales”, pero al igual que otros documentales similares (películas de combate o combat film<sup>4</sup>) estaban destinadas principalmente a los archivos de los servicios secretos y sólo marginalmente a un uso propagandístico. Eran películas rodadas por camarógrafos militares en condiciones precarias, sin escenografía y con montaje póstumo, y por eso mismo resultan poco fiables no tanto por un defecto ideológico como por su carácter fragmentario y extemporáneo. En Pantelleria, las casas del centro que se habían salvado de los 140 bombardeos aéreos volaron por los aires: alrededor del 80% del principal asentamiento de la isla se había perdido. Según algunos

<sup>3</sup> Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Sbarco alleato a Pantelleria e incontro a Casablanca 18 C 402, Combat film / RW537, 06/1943, bianco e nero, muto, Combat film / RW537.

<sup>4</sup> Se trata de un género cinematográfico que se centra en la representación de conflictos armados y escenas de batallas. Estas películas suelen explorar las experiencias de los soldados, tanto en el campo de batalla como en su vida personal, y a menudo destacan el valor, el sacrificio, el miedo y la brutalidad de la guerra. Las películas de combate pueden variar mucho en cuanto al escenario, el periodo histórico y los conflictos específicos representados.

testigos supervivientes, se planeó un simulacro de ataque aéreo con aviones B17 y B24, que lanzaron sacos de arena mientras los artificieros estadounidenses volaban las casas, con efectos mejor dirigidos que los que habrían conseguido las bombas reales<sup>5</sup>. El castillo medieval se salvó, pero sólo porque un artificiero cometió un error; así se produjo la segunda baja estadounidense; la primera habría muerto por la cox de un legendario burro de Pantelleria, que evidentemente no había querido obedecer las órdenes del almirante (Alajmo, 2003).

Ahora intentaremos salir de la narración para utilizarlo como documento, haciéndolo interactuar en el «mundo que lo rodea y con el que necesariamente se comunica» (De Luna, 1993. pp.143-140). Si para el historiador Jacques Le Goff, el «documento es un producto de la sociedad que lo fabricó según las relaciones de las fuerzas que detentaban el poder en ella» (Le Goff, 1978) procesar el documento significa encontrar las causas que hicieron de él un monumento, es decir, un signo del pasado a través del cual una sociedad elaboró, seleccionó y construyó su propia memoria. Le Goff prosigue:

El documento no es inofensivo. Es el resultado, en primer lugar, de un ensamblaje consciente o inconsciente de la historia, de la época, de la sociedad que lo produjo, pero también de las épocas sucesivas durante las cuales ha seguido viviendo, tal vez olvidado, durante las cuales ha seguido siendo manipulado, tal vez en silencio. El documento es algo que permanece, que perdura y el testimonio, la enseñanza (por recordar su etimología) que lleva consigo debe analizarse primero desmitificando su significado aparente. El documento es un monumento. Es el resultado del esfuerzo realizado por las sociedades históricas para imponer al futuro -voluntaria o involuntariamente- esa determinada imagen de sí mismas. Todo documento es una mentira. Un monumento es ante todo un disfraz, una apariencia engañosa, un montaje. Primero hay que desmontar, demoler ese montaje, deconstruir esa construcción y analizar las condiciones en las que se produjeron esos documentos-monumentos (Le Goff, 1978, pp. 38-43).

Así la historia puede convertirse en narración, imagen e incluso testimonio, o más aún, en *memoria*, es decir, en atestación al presente de la experiencia que tuvo lugar. En su papel de narradores, los medios de

<sup>5</sup> Como otras películas de combate, ésta es el resultado de un intrincado trabajo de montaje y sonido que deja entrever la intervención de un director, y examinando las secuencias de la película muchos elementos parecen incongruentes

comunicación contribuyen a construir marcos de referencia compartidos, inyectando determinados acontecimientos y opiniones en el circuito de la realidad, sugiriendo retículas interpretativas que orientan y condicionan nuestra mirada y juicio en relación tanto con los acontecimientos pasados y presentes, como con los futuros. Su papel como “constructores de sentido” es un fuerte gesto político para reflexionar sobre las formas en que la sociedad se autorrepresenta y se enfrenta al fenómeno de la guerra, poniendo de relieve las lagunas, manipulaciones y omisiones en el tejido de la memoria: es de hecho en lo que se expulsa, se rechaza, se silencia, se oculta, en lo que necesitamos observar, entender, comprender, para llenar las lagunas narrativas y permitir un procesamiento adecuado de los datos. El sociólogo Paolo Jedlowski escribe sobre la elaboración:

La elaboración es una modalidad particular del trabajo mnésico: al funcionamiento espontáneo de los mecanismos del olvido que tienden a descartar de la conciencia lo problemático o perturbador y también a los mecanismos deliberados de la voluntad política -que tienden a modelar la memoria común al servicio de la constitución de las llamadas “buenas identidades”, constituye la confrontación consciente con lo negativo en un proceso que coincide con una asunción de responsabilidad ante la propia historia [...]. Esta asunción conlleva tanto el intento de comprender la génesis de los acontecimientos a los que se refiere como de utilizar esta comprensión como baza para orientarse en el futuro. Más que un reconocimiento cognitivo del pasado, la elaboración es una confrontación vivencial. Pero la elaboración no es una labor exclusivamente mnésica de los individuos. Para que el pasado sea elaborado, debe ser posible narrarlo, y en este sentido la legitimidad o no que proporciona el discurso público es crucial. Lo que la comunidad no reconoce permanece en silencio. Es un problema que se plantea para todos los pasados de los que puede decirse que son traumáticos de un modo u otro (Jedlowski, 2020-2021, pp. 4-5).

### ENTRE LA MEMORIA Y EL TESTIMONIO

«Estoy contando una historia vaga, ¿quieres oírla?»

La historia de “Pantelleria” de Masbedo cobra vida a través de las palabras y la voz del escritor Giorgio Vasta. Esta historia, centrada en un segundo bombardeo filmado exclusivamente para el rodaje de una película de combate,

es descrita por Vasta como algo que «nunca ocurrió y es muy cierto, no hay duda de que ocurrió, pero nunca ocurrió...».

La base de investigación de Masbedo fue un importante trabajo de investigación de archivo, entendiendo el archivo no sólo como memoria, sino como motor de una nueva interpretación contemporánea de los valores colectivos. El viaje y estancia en Pantelleria les permitió explorar los relatos y testimonios de los supervivientes, desvelando los lugares donde tuvieron lugar los hechos. El relato que surge se convierte así en una historia “terapéutica”, que pone de relieve la tensión entre la verdad y su distorsión ideológica, entre la realidad de las bombas y su representación visual. Este relato, superando los confines de la isla, se convierte en colectivo, y es gracias a la videoinstalación que han conseguido implicar de forma artística a los habitantes de Pantelleria. El sonido, las imágenes, las palabras, incluso el silencio, evocan la memoria de los lugares. En el proceso creativo de esta obra, la concepción del sonido asume un papel central, equivalente a la construcción de imágenes en movimiento. No se compone una banda sonora que acompañe a las imágenes, entendiendo el componente acústico como una “presencia” del lugar que hay que captar, reelaborar y recontextualizar para hacer dialogar las imágenes. El paisaje sonoro de Pantelleria se construye progresivamente, a partir de las diversas huellas acústicas de la isla: desde la sinfonía natural del viento, el batir de las olas del mar, hasta el rebuzno de un burro en una caverna subterránea. Se entrelazan las huellas sonoras de la presencia humana que coloniza los espacios de la isla y de la memoria, reconstruida a través del ruido sordo de las pisadas en los túneles, el muestreo del acordeón reelaborado electrónicamente y la percusión que reactiva la percepción distorsionada de los sonidos de la guerra (Ottomano, 2022, pp. 97-103). El sonido se convierte en la memoria de una guerra que se oye más que se ve, la dimensión emocional o experiencial asociada a los sonidos y su interacción con el entorno (el ruido de los aviones que se acercan, el silbido de las bombas lanzadas y el estruendo de la deflagración) que reviven junto a los datos de la “historia oficial”. La experiencia subjetiva de la guerra se funde con la realidad auditiva de la película de combate proyectada sobre los escombros y los edificios reconstruidos, así como con la realidad física y vibrante de la orquesta local. Dar voz a las “historias” significa no sólo crear un tejido de sonidos directos y manipulados, sino también construir una dramaturgia circular que parte de la situación actual de la isla, penetra en las profundidades de los recuerdos localizados en el búnker subterráneo y regresa a la Pantelleria

contemporánea. Tras las imágenes de búnkeres, bombardeos y ruinas, se produce un cambio de tono, una epifanía de algo inesperado: un baile de máscaras de los habitantes de Pantelleria. Acompañados por la orquesta local, este momento nos aleja del caos de la guerra, encontrando en la música un espacio de reactivación del pasado y de liberación en el presente. El baile de máscaras se convierte en la celebración de una vuelta a la vida y, al mismo tiempo, en el síntoma de una difracción temporal, la suspensión de pasado y presente que pretende aliviar la herida aún abierta de la destrucción. El grupo, manifestándose como tótem a través de un proceso social, se transforma en reliquias e ídolos de una especie de religión civil. Estos objetos adquieren un significado sagrado, consolidando la unidad del grupo y ascendiendo a un plano superior. En este contexto, el arte se convierte en una nueva categoría expresada a través de una colección de objetos conservados para las generaciones futuras. La transmisión de estos objetos se convierte en una intervención colectiva en la historia, un acto de construcción de una “memoria colectiva” que constituye el fundamento y la demostración de la identidad del grupo (Halbwachs, 2007). Es importante subrayar que no se pretende manipular instrumentalmente la historia; al contrario, se destaca su uso público y su importancia en la construcción y comunicación de la identidad de grupo.

Hay usos del pasado que implican directamente a la memoria y a las identidades individuales y colectivas y que pueden tener potenciales positivos, como enriquecer la conciencia histórica de los espectadores o sacar ciertos temas y cuestiones de los estrechos círculos de expertos y convertirlos en terreno de debate y confrontación, en un proceso de “democratización” de la historia (Gallerano, 1999).

A través de su obra, los Masbedo plantean al pasado el mismo tipo de preguntas que le hacen los historiadores: no sólo qué ocurrió y por qué, sino el significado de lo ocurrido para nosotros hoy. Estas preguntas no se resuelven del mismo modo que lo haría un historiador académico, sino con las posibilidades del medio visual. De ello se deduce que el papel del videoarte (en nuestro caso) no es tanto reproducir fielmente el pasado, sino más bien interrogarlo, comprenderlo y volver a presentarlo según una determinada interpretación. Si la búsqueda de la verdad, aunque sea parcial, representa la primera misión del historiador, también es cierto que escribir la historia significa contar un vacío, relatar su «elusividad» (Certeau, 1975). Esta elusividad ayuda a explicar por qué citando el pensamiento de Benedetto Croce retomado por

Antonio Gramsci en los Quaderni dal carcere «la historia es siempre historia contemporánea» (Gramsci, 2014, p.1242; Croce, 1967) y necesita, por tanto, instrumentos comunicativos y transmisivos adecuados a la época. «Las imágenes de una película contienen lo que es visible para los contemporáneos, o lo que, invisible hasta entonces, está a punto de hacerse visible» (Sorlin, 1979, p.72). Lo no visible es lo que se oculta tras el sentido manifiesto; se encuentra allí donde lo visible se difumina y donde la película cambia repentinamente de dirección, es decir, lo no visible puede definirse como lo que se percibe pero no se reconoce. De hecho, la sociedad sólo está preparada para captar ciertos aspectos de una representación determinada, otros elementos sólo se percibirán en las décadas siguientes. Es importante tener en cuenta este aspecto particular en el proceso de recepción/percepción, porque a menudo una película se lee desde un conocimiento póstumo de la época, diferente del de los primeros espectadores. Si Michel De Certeau hablaba de la relación problemática entre el discurso histórico y el pasado, Jean Chesnaux considera que el estudio de la historia es útil para servir a las batallas del presente. En su opinión, el problema de la película histórica no es la creación de una ilusión de presencia, sino aún más radical y el de no conseguir transportar a los espectadores del presente al pasado histórico que cobra vida en la película. Un documento escrito que es leído por una voz narrativa crea, debido a la sensación de presencia que aporta la voz (una especie de «revivificación»), un contacto más intenso entre el espectador y el pasado histórico. Chesnaux habla de dos tipos de relación que pueden existir entre nosotros y el pasado: uno es el de un pasado nostálgico, externo a nosotros; el otro es el de un pasado íntimo, en el que reconocemos nuestras propias metas. Pantelleria es un ejemplo de cómo el arte es capaz de reflexionar de forma no retórica sobre los pliegues y las grietas de la historia oficial, sobre los traumas colectivos, sobre acontecimientos que aparentemente entran en la esfera de lo espectacular pero que influyen en la realidad concreta. Cuando el arte tiene el poder de recordar, en el sentido de devolver al corazón, a la memoria pública, esas narraciones olvidadas, conducen a la generación de una conciencia autocrítica capaz, por fin, de impedir que estas tragedias vuelvan a repetirse.

## CONCLUSIONES

La urgencia por salvaguardar y preservar una memoria colectiva, siempre a punto de desaparecer o de ser manipulada con fines políticos y propagandísticos, es un rasgo característico de nuestra cultura y recorre toda su historia. Entre la interiorización en forma de recuerdo y la exteriorización a través de los proxies de la memoria (de la mnemotecnia a los archivos de imágenes y películas disponibles en Internet), está en juego el vínculo social con el pasado y la planificación hacia el futuro. Este equilibrio es cada vez más inestable, inclinándose del lado de la acumulación y la exención del sujeto de los procesos de memoria, precisamente por el aumento de los recursos tecnológicos. Incluso el lado activo de la memoria, su ejercicio, se encuentra “atascado” en la incapacidad de regular las relaciones con el pasado: en la desarticulación de los vínculos entre selección historiográfica y construcción identitaria, el archivo, entendido como actividad de construcción de una historia comunitaria, corre el riesgo de convertirse en un catálogo de hechos (Coviello, 2015, p. 14). Uno de los nudos problemáticos es precisamente el de la posible confusión entre el desgaste del poder testimonial de la imagen y la pérdida de una dimensión referencial atribuida a lo digital y, por tanto, exclusivamente inherente a los modos de producción técnica. Los medios de comunicación sustituyen la mediación histórica en la construcción del acontecimiento, lo reducen a actualidad, lo hacen fluir en el discurso de la noticia. Para sustraer el control del tiempo a la hegemonía de la crónica, para devolver al acontecimiento esa latencia necesaria para la construcción de una historia contemporánea, aun a costa de descartar la visión finalista y consecuencialista de la investigación histórica de los documentos, es útil tomar de Foucault el concepto de “acontecimiento”. Foucault define el acontecimiento como algo que ha sucedido, atestiguado históricamente, pero que puede concebirse como un lugar de intersección, una zona de convergencia, de varias historias. No hay una y sólo una historia, sino que hay innumerables historias, con múltiples tiempos, múltiples duraciones, múltiples velocidades que se concatenan entre sí, que llegan a cruzarse, creando así acontecimientos. Un acontecimiento no es tanto un fragmento de tiempo como, al fin y al cabo, el punto de intersección entre dos duraciones, dos velocidades, dos evoluciones, dos líneas históricas (Foucault, 1999). De ahí la oposición entre hecho noticioso y acontecimiento, entre la llamada historia oficial y las historias, los relatos que se agrupan en

torno a la primera. En las imágenes de Masbedo parece leerse el acontecimiento, que sucede y se repite, lo que implica la presencia de un observador, de un sujeto de la mirada y, por tanto, inevitablemente, la asunción de un punto de vista. El acontecimiento introduce una perspectiva anacrónica, irradiadora, que se erige como alternativa a la historia tradicional mencionada y construida sobre la sucesión de causas y efectos, cuyo principal objetivo es identificar fracturas claras, puntos de origen y final de los acontecimientos históricos. Aquí es donde entra en juego la perspectiva contemporánea:

esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él y, al mismo tiempo, se distancia de él; más exactamente, es esa relación con el tiempo la que se adhiere a él por desajuste y anacronismo. Quien coincide demasiado plenamente con la época, quien coincide con ella en todos los puntos, no es contemporáneo porque, por esa misma razón, no puede verla, no puede mantener la mirada fija en ella. En lo contemporáneo hay una cita entre épocas (Agamben , 2009, p. 20-21)

Esta distancia entre los tiempos, este rondar para mirar mejor, hace que los artistas Masbedo hayan reactualizado el pasado según los estilos y las necesidades del presente. Sobre el telón de fondo de la contemporaneidad tal y como la concibe Agamben, los destellos de esa imagen *dialéctica*, a la que Benjamin en sus *Passages*, vuelve continuamente (Benjamin, 2010, p. 516)<sup>6</sup>. Una imagen dialéctica es una imagen capaz de captar la complejidad de la realidad, la irrepetibilidad del acontecimiento, la multiplicidad de significados e interpretaciones que puede asumir. No se trata de representar la realidad de forma estática y definitiva, sino de captar su movimiento y tensión, la independencia de sus elementos, la relación entre pasado presente y futuro. La imagen dialéctica crea nuevas conexiones, captando la dimensión temporal y espacial de la vida. Las imágenes que se interponen entre el sujeto y el mundo están gastadas, maltratadas, agotadas, inútiles en una sociedad hiperconectada e hipermediatizada. Sin embargo, para habitar el mundo, hay que educarse y ejercer la mirada sobre el pasado para comprender el presente. Si la necesidad de responsabilizar al espectador de las imágenes que produce y disfruta a diario es cada vez más acuciante, las películas que vuelven a reflexionar sobre las

<sup>6</sup> “No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo que ha sido se une relampagueantemente con el ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en la quietud. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación entre lo que ha sido y el ahora es dialéctica: no es un transcurso, sino una imagen discontinua, a saltos”.



imágenes producidas por otros medios, sobre los traumas y las guerras para recordar sus efectos en el presente y construir una distancia crítica son lugares privilegiados para observar lo contemporáneo. Investigar y cuestionar el pasado, al igual que el presente, puede seguir siendo un ejercicio útil para iniciar un proceso adecuado de rememoración de los acontecimientos, para reflexionar sobre el estatus de las imágenes como testimonio de una época o un momento determinados de la historia. A través de la reelaboración o reconstrucción de acontecimientos, como en nuestro caso, no se pretende hacer interesante el pasado a través del presente, sino crear un cortocircuito continuo, entendiendo que, como decía Marc Bloch, la historia no es la ciencia del pasado, sino que es la ciencia de los hombres en el tiempo, y por tanto del pasado del presente y del futuro. Si hacer de la historia un agente de cambio es el reto de lo contemporáneo, transmitir significa intervenir colectivamente en la historia, construir una memoria colectiva que sea fundamento y demostración de la identidad de una sociedad. «La imagen es el ojo de la historia: una tenaz vocación de hacer visible». (Didi- Huberman, 2005, p. 62).

## REFERENCIAS

- Agabem, G. (2009) *Che cosa è il contemporaneo*. Nottetempo, pp. 20-21.
- Alajmo, R. (2003) *Ciak, si bombardarda*, su “L’Ultima Crociata”, anno LIII – N. 5.
- Barone, P. (2000) *La capitolazione di un grande esercito*, in “Storia Verità”, settembre-ottobre.
- Benjamin, W. (2010) *I «Passages» di Parigi*, Piccola Biblioteca Einaudi, p. 516.
- Burke, P. (2017) *Testimoni oculari: il significato storico delle immagini*, Carocci, p. 11.
- Calvino, I. (1993) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori, p.97.
- Comolli, J.L. (2006) *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Donzelli, p. 144.
- Coviello, M. (2015) *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio.*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia Digital Publishing. p.14.
- Croce, B. (1967) *Teoria e storia della storiografia*, Adelphi edizione.
- Dal Piaz S. (2004) *La sconfitta necessaria – Quanti italiani sono stati uccisi nei sabotaggi degli amici dei nemici? – Il ruolo della massoneria nell’azione di sabotaggio ai combattenti italiani nella II guerra mondiale*, in “La biblioteca di Babele editore”, p. 35.

- De Certeau M.(1975) *L'écriture de l'histoire*, Gallimard.
- De Luna, G. (1993) *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*. La Nuova Italia.
- De Luna, G. (2004) *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*. Bruno Mondadori, pp. 134 - 140.
- Delage, C. (2006) *La vérité par l'image*. Denoël.
- Didi-Huberman, G. (2005) *Immagini malgrado tutto*. Raffaello Cortina Editore.
- Didi-Huberman, G. (2010) Rimontaggi del tempo sofferto. *L'occhio della storia* 2. Mimesis/Macula, pp. 103-104.
- Farocki H. (2004), «Phantom Image». *Public*, 29, p. 15. Disponibile en [https://monoskop.org/File:Farocki\\_Harun\\_2004\\_Phantom\\_Images.pdf](https://monoskop.org/File:Farocki_Harun_2004_Phantom_Images.pdf)
- Ferrara, O. (2008) *La caduta di Pantelleria. Operazione Corkscrew in un documento riservato inglese* in [Nuova storia contemporanea](#), ISSN 1126-098X, Anno 12, N° 5. pp. 133-142.
- Ferrara O. (2017) *Pantelleria 1938-1943. Cronache dalla piazzaforte*, IBN Editore.
- Foucault, M. (1999) *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Rizzoli.
- Freund, G. (1974) *Photographie et société, Paris*. Le Seuil.
- Gallerano, N. (1999) *Le verità della storia. Scritti sull'uso pubblico del passato*. Manifesto libri.
- Gramsci, A. (2014) *Quaderni del carcere*, Einaudi editore.
- Halbwachs, M. (1996) *I quadri sociali della memoria*. Ipermedium.
- Halbwachs, M. (2007), *La memoria collettiva*. Nuova edizione critica a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande. Edizioni Unicopli.
- Jedlowski, P. (2020-2021) *Sulla Memoria storica*. Disponibile en <https://scienze politiche.unical.it/bacheca/archivio/materiale/26/Studi%20culturali%202020-21/Dispensa%20n.%202/Sulla%20memoria%20storica.pdf>
- Le Goff, J. (1978), *Documento/Monumento*. Enciclopedia Einaudi, vol. V, pp. 38-43.
- Le Goff, J. (1989), *La nouvelle histoire. Orientamenti di historiografia francese contemporanea*. Mondadori.
- Ortoleva, P. (1991), *Cinema e storia: scene dal passato*, Loescher.
- Ottaviano C. (2008), *Tra ricerca e didattica. Esperienze sul campo e percorsi di riflessione, Che storia siamo noi?* In L. Cigognetti, L. Servetti, & P. Sorlin (Eds.), *Che storia siamo noi? Le interviste e i racconti personali al cinema e in televisione*. Marsilio, pp. 105-125
- Ottomano C., V. (2022), *Una storia che non è mai accaduta ed è certissima": raccontando Pantelleria dei Masbedo*, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft - Neue Folge 39, S. 97-103.
- Sorlin P. (1979), *Sociologia del cinema*, Garzanti, p.72
- Wieviorka, A. (1999), *L'era del testimone*. Raffaello Cortina.

### Fuentes de archivos

Archivio Storico Istituto Luce, Roma. Sbarco alleato a Pantelleria e incontro a Casablanca, 18 C 402, Combat film, RW537, 06/1943, bianco e nero, muto.