

Re-visiones del pasado y narrativas de otra generación*

*Ana María Amado***

Resumen

El cine, sobre todo en su variante documental, es una de las herramientas centrales de la memoria, destinada a definir relaciones y tensiones entre relatos y figuras que tanto en su contenido como en sus modos de representación expresan subjetividades, consolidan identidades, fijan estrategias, delimitan acuerdos o establecen políticas de la memoria colectiva. Algunos documentales argentinos dedicados a revisar el pasado emplazan la memoria como cifra de la experiencia personal y estética. Con el análisis de estas operaciones formales, el trabajo pone en evidencia modos y formas de relatos generacionales sobre el pasado, revisando simultáneamente las estrategias de cine documental en relación con lo que podría llamarse identidades políticas de la nueva generación.

Abstract

Cinema –especially the documentary film genre– is one of memory’s main tools. Such tool is aimed at defining relationships and strains between stories and figures which, both in terms of their content as well as in their means of representation, express subjectivities, consolidate identities, chart strategies, delimit agreements, or determine the policies of collective memory. Some Argentine documentary films devoted to revisiting the past define memory as the sum of personal and aesthetic experience. By reviewing these formal operations, this paper evidences ways and forms in which generational tales recount the past, while at the same time it simultaneously reviews documentary film strategies in relation to that which could be called political identities of the new generation.

* La investigación de la que este trabajo da cuenta, se inscribe en el marco del Proyecto internacional (Argentina-México) e interinstitucional (UAM-X/UBA/UNC/ U de C) “Democracia, comunicación y sujetos de la política en América Latina contemporánea”, con financiamiento del Conacyt, núm. 42715-S.

** Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Dirección electrónica: amado3@fibertel.com.ar

Cómo hacerte entender, cómo hacerme entender a mí, a los hijos y nietos que no conocieron esta vida anterior, ahora olvidada, envenenada por las herencias de tu época. Lo más terrible es lo eternamente pretérito...

(Monólogo final del personaje del “Artista”, en *Hitler: un film alemán*, de Syberberg.)

Testimonios del trauma

El cine argentino en las últimas dos décadas acogió con distintos géneros y operaciones de representación, las vivencias traumáticas del pasado reciente. La efervescencia testimonial sobre esos acontecimientos coincide, precisamente, con el auge del documental como género filmico destinado a inscribir la imagen y el discurso de los afectados, se trate de familiares de las víctimas, de sobrevivientes de la tortura en centros clandestinos o de ex activistas de algunas de las organizaciones revolucionarias de los setenta en plan de revisión política de lo actuado. Según cuál sea el punto de vista, en una versión y otra circulan narraciones, descripciones, testimonios, documentos, y si desde mediados de la década pasada¹ asomó como protagónica la voz de los familiares de las víctimas desaparecidas, el interés actual del documental –además de la tendencia a mapear la realidad de la crisis–, se focaliza en la revisión de la militancia de los setenta a cargo de los sobrevivientes, en continuidad con la vía abierta por la literatura testimonial.²

¹ La circulación mediática de discursos de “arrepentidos” (confesiones de verdugos como Scilingo, Ibáñez, la autocrítica del ejército formulada por Balza, etc.) coincidente con la irrupción pública como organización de los hijos de los desaparecidos en el vigésimo aniversario del golpe militar en marzo de 1996, son algunos de los detonantes de una renovación y expansión social de la cuestión de la memoria de los traumáticos años setenta.

² Desde distintos registros se dirigen a la revisión de hechos brutales de represión, como los fusilamientos en la cárcel de Trelew en 1972 (*Trelew*, de Mariana Arruti, 2003). O la exhumación de los restos del Che Guevara en Bolivia por el equipo de antropólogos forenses argentinos, registrada en una “ficción” documental entre pesadillesca y paranoica (*Contr@site*, Daniele Incalcaterra, 2003). Ex militantes del ERP se avinieron a participar

En la expansión y divulgación de lo testimonial se sustentan densas tramas simbólicas ligadas a la interpretación de la memoria como el ejercicio estratégico de una poética. El cine, sobre todo en su variante documental, es una de las herramientas centrales de esa práctica, destinada a definir relaciones y tensiones entre relatos y figuras que tanto en su contenido como en sus modos de representación expresan subjetividades, consolidan identidades, fijan estrategias, delimitan acuerdos o establecen políticas de la memoria colectiva.

Los pasajes testimoniales y la distribución de las imágenes-recuerdo ya no están a cargo de personajes inventados como sucedía en las ficciones políticas del cine de los setenta, que organizaban el pasado con la nitidez de las reconstrucciones históricas o la cronología narrativamente disciplinada del *flashback*. La densidad dramática que destiló el acontecer político, en todo caso, ya no soporta vestirse de ficción, mimando la realidad o acumulando rasgos típicos para componer escenas creíbles de los momentos críticos de la historia. Por tanto, en lugar de organizar trabajosamente lo “real” dentro de las ficciones, gran parte del cine contemporáneo que podríamos llamar *político*, elige acercarse directamente a los hechos desde el dato que atestigua su existencia. Con la premisa testimonial como una de las vías de organización de relatos tendidos a la revisión del pasado, a la

con sus testimonios en el revisionismo del pasado militante que realiza el cine, complementando de algún modo (ahora con sus voces literales, su cuerpo, sus caras, su apariencia) los documentos escritos sobre esa organización. Así, *errepé* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004) utiliza el expediente de tipo coral con testimonios de ex combatientes, abierto en los años noventa por activistas montoneros en *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1994) y *Montoneros: una historia* (Andrés Di Tella, 1992). En esta vertiente testimonial, la creencia en la palabra y su poder asertivo antes que evocador, es el procedimiento más utilizado por los documentalistas locales, sobre todo cuando se trata de discursos de militantes que pretenden ejercer algo parecido a una autocrítica sobre el accionar de las organizaciones armadas en los setenta. Los testimonios verbales suelen alternar con imágenes rescatadas de los archivos de canales de televisión, o programas radiales, material que por la carencia histórica de estrategias o políticas archivísticas oficiales o privadas en el país, apela a su valor de hallazgo desde la sola perspectiva de su exhibición. Y obviamente, transforman al documental que los contiene en un testimonio en sí mismo. El tema (cuya resolución, creo, es política y ética en varios sentidos de ambos términos) es si esto resulta suficiente para disimular o postergar la precariedad en términos estéticos que asoma paralela a su valor documental.

indagación de huecos indecibles en las identidades o de las maniobras asesinas y violentamente exclusoras de los poderes, los documentales políticos argentinos de los últimos años parten de la exposición melancólica del trauma y la herida.

La proliferación de relatos sobre el terrorismo de Estado y sus dramáticas consecuencias activó diversos procedimientos para relevarlos, entre éstos los del cine, con el peso específico de su complejo dispositivo que habilita tanto el decir como el mostrar, aunque la materia que se debe abordar en este campo se resista a menudo a la representación desde sus costados inenarrables. Es conocido que el descomunal poder de las imágenes del cine para evocar el horror se potencia cuando sus fuentes son catástrofes históricas. Pero esta cuestión alude no sólo a los límites del *mostrar* cuando la violencia ofrece su cara más brutal, sino también al problema no menos complejo del valor, oportunidad o legitimidad de la palabra testimonial en su registro visual o sonoro. Los escritos acerca de la representación del Holocausto –histórica, filmica o literaria–, siempre actuales entre nosotros, giran no sólo en relación con el debate entre verdad y hecho, referencia y representación, historia y ficción, ética y política, sino incluyen las condiciones de autorización de los discursos testimoniales de los sobrevivientes y, junto con ellos, la validación de los registros documentales o los archivos fotográficos y filmicos que los contienen. En este terreno es donde se juegan los esfuerzos del documental filmico, empeñado en articular la inevitable demanda entre documentación y estética y cuyos atributos formales y artísticos integran especificidad histórica dentro de la representación. Si tal combinación de factores es la condición de la relación de este género con la política y la historia, esa relación se resuelve, como describe Nelly Richard para otras prácticas artísticas, en la particular tensión entre los contenidos (la referencialidad social, los significados históricos) y la forma (la autorreflexividad significativa, las poéticas de la imagen), para armar “la relación –de encaje o de desencaje– entre el ‘arte’ y la ‘política’ pero, sobre todo, resolver la densidad crítica de lo político en el arte”.³ Dilema que, puede decirse, alcanza su máximo rigor y

³ Nelly Richard, *Revista de Crítica Cultural*, núms. 29-30, noviembre de 2004.

expresividad en los documentales de autores como C. Lanzmann (*Shoa*), Syberberg (*Hitler, un film alemán*) y Pasolini.⁴

Algunas películas argentinas dedicadas a revisar el pasado son consecuentes en inscribir la tensión de una temporalidad doble, emplazando la memoria como cifra de la experiencia personal y estética en ese nudo inevitable que liga, en nuestro país, tragedia e historia.⁵ Con el análisis de esas operaciones, mi intención es poner en evidencia modos y formas de relatos generacionales sobre el pasado, revisando simultáneamente las estrategias de cine documental en relación con lo que podría llamarse identidades políticas de la nueva generación, en la medida en que uno de los campos de batalla de esas identidades es la memoria como repositorio de conocimientos y sitio donde interrogar aquello que los constituye como experiencias.

⁴ Para referir la historia desde el sello de sus conflictos, Pasolini, por ejemplo, reveló la lógica misma de estas tensiones entre estética y documental, entre lo figural y lo mimético en *Apuntes para una Orestíada africana* (1969), película en la que analiza los sentidos y consecuencias de la independencia de algunos países africanos en los setenta a partir de las claves provistas por la tragedia. Si bien toda la obra cinematográfica de Pasolini se edifica con el uso de una dialéctica que incluye la demostración y simultáneamente, la negación de toda certeza, en *Apuntes* lleva hasta el extremo ese mecanismo. Intercambiando y superponiendo figuras y personajes trágicos con gente común del campo o de la ciudad, traza una línea de continuidad implícita entre los cambios de la política ateniense que inspiran la obra de Esquilo y el África modernizada de aquella década. O, dicho desde la consigna benjaminiana de que no hay un documento de civilización que no sea a la vez un documento de barbarie, Pasolini conduce a aceptar que un momento de celebración como es el nacimiento de la patria, no puede despojarse de las luces y sombras del pasado con su carga ancestral de pérdidas o de inevitables herencias.

⁵ Ciertas realizaciones ficcionales y documentales del cine nacional de estreno comercial que desde los noventa hasta el presente abordaron las consecuencias del terrorismo de Estado se relacionan con una experiencia mayor o menor de sus autores con el terror, entre ellas *Un muro de silencio* (1992, Lita Stantic), *Garage Olimpo* (1999, Marco Bechis), *Hijos* (2002, Marco Bechis), *Los rubios* (2003, Albertina Carri) y *En ausencia* (2002, Lucía Cedrón). Más allá del rasgo autobiográfico, el inventario resulta escueto frente a la copiosa producción del nuevo cine argentino, cuyas narraciones limitan su alcance temporal a un presente afectado de diversas maneras por la crisis, pero en el que no ingresan escenas del pasado sino excepcionalmente (*Kamchatka*, 2002, Piñeyro o *Ciudad del sol*, 2003, Galletini, entre otras). A aquella lista pueden agregarse *El ausente* (1990, Rafael Filipelli), que tematiza la memoria como ejercicio de autobiografía y *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996), dedicado por el autor a los hijos de desaparecidos, ambas con una estética fragmen-

El ensayo edípico

El cine documental admite la paradoja de que la reconstrucción del pasado y su memoria pueden ser accesibles por medio de modos íntimos de representación, como los que ponen en práctica, por ejemplo, los testimonios y las intervenciones estéticas de los hijos de los desaparecidos, cuyo contenido excede la materia del duelo privado y solicita ser percibido como capital histórico. Ellos forman parte de una generación que en la cultura actual privilegia expresarse desde lenguajes artísticos –videos, música, pintura, diseño gráfico, animación, fotografía, teatro– y utiliza las imágenes como herramientas insustituibles para encauzar las ficciones o documentos testimoniales sobre su experiencia con el horror. Concebidas como homenaje y a la vez puesta al día del vínculo genealógico, sus obras no disimulan su raíz afectiva, pero dejan entrever, de modo directo o figurado, menos una adhesión incondicional con la ideología de sus padres, que una voluntad de distancia y afirmación de sus propias opciones en el presente. A partir de su relación personal con el trauma histórico, estas prácticas estéticas y críticas abren otras constelaciones de sentido para las nociones de subjetividad y experiencia. La identidad personal y la identidad generacional, por tanto, están en el origen de las intervenciones de una generación que con diferentes búsquedas sobre la forma y la representación apelan a la memoria de un pasado histórico que no conocieron, pero que sin embargo reconocen como fuente donde consolidar lazos de filiación.

Entre los títulos y autores cada vez más numerosos sobresale, por la relevancia de sus respectivas búsquedas formales (quizás también por su circulación en circuitos de estreno comercial, no accesible en todos los casos), la producción de un puñado de artistas y cineastas mujeres. *Los rubios*, de Albertina Carri, *Papá Iván*, de María Inés Roqué,

taria y dirigida a subrayar los vínculos afectivos y a la vez trágicos que sostiene el presente en lo personal y social con los acontecimientos de la historia.

De carácter no ficcional sino testimonial –aun cuando resultan difusas las categorías destinadas a inscribir el género documental– figuran *(h)historias cotidianas* (2001, Andrés Habegger) y *Papá Iván* (2000, María Inés Roqué), entre una numerosa producción audiovisual apoyada en lo testimonial autobiográfico.

En ausencia, cortometraje ficcional de Lucía Cedrón, los ensayos fotográficos de Lucila Quieto,⁶ son obras que pueden interpretarse como un testimonio abierto a los dilemas de la memoria personal al poner en escena, desde su posición de hijas, un simulacro edípico en nombre de la memoria del padre o de los padres muertos a raíz de la violencia política de los setenta.⁷

Con poéticas diferentes, estas autoras esbozan un homenaje biográfico pero que paradójicamente desprograman en el transcurso de la misma obra, al reemplazarlo por el estado de su propia memoria. De modo experimental Carri, o con las herramientas más tradicionales del documental testimonial Roqué, los diferentes procedimientos estéticos de ambas inscriben en lo formal los términos conflictivos de un vínculo filial marcado por una temprana y definitiva separación. A su vez, la ficción autobiográfica que evoca la violenta irrupción de los represores en la casa familiar, de Lucía Cedrón (*En ausencia*) y el *collage* de fotos en los que Lucila Quieto yuxtapone su imagen y la de otros huérfanos de guerra con sus padres a la misma edad (*Arqueología de la ausencia*, 2001-2002), desde el título cargan de significado ese lugar que la desaparición dejó vacante. El régimen –ético y estético– de la representación elegido en cada caso no restituye ni colma el vacío con ningún efecto de presencia (“Frente a la historia ‘real’ y la memoria, un filme documental, si es honesto, solamente puede registrar ausencia”, dice Thomas Elsaeser).⁸ Sin embargo plantean, por medio de relaciones y referencias complejas, un desacomodo generacional frente a la silueta (menguada en su heroísmo) de los padres.

⁶ *Los rubios* (Argentina, 2003), guión y dirección de Albertina Carri; intérprete: Analía Couceyro. *Papá Iván* (Argentina-México, 2000), guión y dirección de María Inés Roqué, *En ausencia* (Argentina-Francia, 2002), cortometraje de ficción, guión y dirección de Lucía Cedrón. *Arqueología de la ausencia* (2000-2001), exposición fotográfica de Lucila Quieto, (Buenos Aires, Turín, Bologna, Milán, Roma y Madrid 2000-2001).

⁷ He desarrollado un análisis extenso acerca de cada una de estas obras en “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en Amado, A. y N. Domínguez, *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

⁸ Thomas Elsaeser, “One Train My Be Hiding Another”, en Linda Below (ed.), *Topologies of Trauma*, Nueva York, Other Press, 2002.

La cuestión de los legados generacionales y las herencias tiene entre nosotros antecedentes específicos que afectan aún, trágicamente, una trama extensa de identidades en la nueva generación, aunque parece asomar también en otros contextos sociales. En un reciente número de *Trafic*, la crítica Catherine Grenier alude al modo recurrente en que diversas formas de arte se ocupan del tema de la transmisión, “que sacude hoy a una sociedad de hijos, sin padres y sin progenitura”. (“¿Dónde están los padres?, ¿quiénes son los hijos hoy y qué se les transmitió?”, son algunas de las preguntas que rescata de películas, pinturas e instalaciones de realizadores y artistas franceses.)⁹

De las películas de Carri y Roqué se decantan interrogantes parecidos, derivados de los planteos que formulan las realizadoras desde su posición doble de hijas y testigas, dirigidos particularmente a los setenta e inscritos como trasfondo de relaciones formales y referencias temáticas. En María Inés Roqué asoma la figura de la traición asociada al padre y su generación cuando recoge, con la literalidad del documental testimonial, algunas versiones épicas de la guerra (“Yo necesitaba un padre vivo antes que un héroe muerto”, concluye). Albertina Carri, por su parte, acomete un manifiesto y reiterado desplazamiento de imágenes y voces de vínculo directo con el pasado que, paradójicamente, no deja de solicitar para armar su evocación. Carri construye esta tensión en *Los rubios*, extremando los recursos del género documental para agudizar, por un lado, lo “real” con el cruce de referencias (testimonios de vida y militancia, textos teóricos del padre y narración propia, citas de poetas y filósofos). Por el otro, –y apegada a la idea de que la memoria es obra de ficción, por lo cual la deshace a cada paso– agudiza la oscilación entre fábula y realidad con el montaje de los recursos más heterogéneos (relato puesto en abismo, una actriz en representación o repetición de la propia Carri, reparto de funciones de la narración, figuración inestable del espacio y lugares, etcétera). Estos signos evidentes de una privación nunca resuelta (que aluden a la dificultad o imposibilidad de Carri de recordar a sus padres, secuestrados y desaparecidos cuando ella tenía tres

⁹ C. Grenier, “Crise de la transmission et refondation de l’origine”, *Trafic* 52, 2004.

años) edifican un texto de escucha y de ausencia. Un texto filmico que privilegia la escucha antes que la visión, la inserción de un no ver incluso en el ver, volcado a la dificultad de seguir los avatares de recordar ahí donde esa tarea tiene “lugar”: en territorios de la intimidad, de la subjetividad.¹⁰

Las hijas escuchan sobre la historia que fulminó a sus padres y las razones con las que ellos y su generación unían compromiso, causa y dogma. Pero en sus propios relatos traducen esa lengua heredada a la propia, fundada en una estética de la contradicción. Su elaboración no entraña una respuesta melancólica –marca “tonal” de gran parte del nuevo cine argentino–, sino una afirmación, poética y política a la vez, en tanto desplazan el retrato de los padres del centro del sistema representativo y abren la posibilidad de una comunidad fraternal (“mundo horizontal de las multiplicidades contra el mundo dualista y vertical del modelo y de la copia”), quizás híbrida y anárquica pero conquistada, con pelucas rubias o sin ellas, en el combate de la comunidad paterna.¹¹

Memoria y posmemoria

Sin autoproyección excesiva ni romantización del pasado, el piso afectivo que inspira los retratos de los hijos sobre sus padres militantes, y a su vez los relatos de los padres sobre su idea de compromiso con la época cuando su discurso tiene a los hijos como interlocutores, redefine la idea de generaciones como construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía. En principio, con la disparidad que sus respectivos testimonios sobre la historia ponen en evidencia.¹²

¹⁰ Amado, A., “Órdenes de la memoria...”, *op. cit.*

¹¹ Jacques Rancière, “Deleuze y la literatura”, *Matraca*, núm. 12, segundo semestre, San Pablo, 1999.

¹² Esa disparidad de relatos y de interpretaciones generacionales frente a acontecimientos históricos o traumáticos que comprometen la biografía estuvo, antes que en el cine, en la narrativa literaria. Es el tema que recorre *El Dock*, novela de Matilde Sánchez (1994), con los relatos cruzados entre un niño huérfano tras la muerte de su madre en una acción guerrillera y la amiga de aquélla que intenta darle una versión de los hechos. Toda

“¿Para qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían unas tras otra?”. “Porque creíamos verdaderamente que íbamos a hacer la revolución, no pensábamos que nos iban a matar a todos”. Este diálogo se desarrolla en una escena que reúne a varios hijos de ex militantes montoneros muertos o desaparecidos en la zona Oeste de Buenos Aires (las localidades de Morón, Haedo), con algunos de los pocos sobrevivientes de la feroz represión en ese territorio durante el terrorismo de Estado en los setenta. El *médium* es un documental cuyo título, *El tiempo y la sangre*,¹³ condensa el par de elementos que anuda toda transmisión entre generaciones y que tomado al pie de la letra (tiempo, sangre), parece anticipar las secuencias dramáticas de lo familiar biográfico. Sin embargo, la cadena sugerida entre temporalidad y biología, ciclo histórico y descendencia, sucesión y linaje, excede aquí la materia narrativa y asoma como el molde o la fórmula con la que el dispositivo fílmico traduce un ejercicio de memorias plurales, de memoria y posmemoria en su confluencia con la historia, la violencia y la política.

Si la tendencia de la producción documental es privilegiar un determinado enunciado de la memoria, la conjunción de temas, perspectivas y protagonistas en *El tiempo y la sangre*, con los discursos yuxtapuestos, sucesivos o enfrentados de ex guerrilleros y de hijos de esa generación, señala su singularidad en ese panorama. Un rasgo que caracteriza, además, la ejecución misma del proyecto, motorizado por la escritura y la producción de Sonia Severini –una activista política de los setenta que impulsa el proyecto de volver al territorio de su militancia en el conurbano bonaerense en busca de los restos mínimos de memoria por rescatar, entre vecinos y compañeros de la batalla que protagonizaron en los setenta–; y dirigido por Alejandra Almirón, la joven realizadora que escucha, presencia, registra y finalmente organiza con materiales múltiples esa experiencia.

la narración gira alrededor de la racionalidad de las respectivas argumentaciones. En la década del ochenta, siempre en la narrativa literaria, el tema asomó en las páginas de *Lenta biografía*, Sergio Chejfec, entre un hijo y el pasado de un padre inmigrado de Polonia cuya familia fue exterminada en Auschwitz.

¹³ *El tiempo y la sangre* (Buenos Aires, 2004), dirección: Alejandra Almirón, idea original: Sonia Severini.

Ambas se inscriben en la película como personajes, pero en lugar de la presencia o el *dictum* asertivo de un Fernando Solanas o un Michael Moore, por caso, estas dos mujeres tienen vocación elusiva: Almirón se permite una aparición fugaz en el inicio; la única imagen plena de Severini la muestra en su juventud, en una breve escena de una película hogareña de un festejo familiar, junto a su marido desaparecido y luego es apenas entrevistada de espaldas a lo largo de la película. Sostienen en cambio sus voces en *off* de comentario para introducir interpretaciones alternativas, conducir la encuesta, formular preguntas, cuestionar toda conclusión parcial o resistir la necesidad de cierre.

Esa superposición de *voes* disímiles, de autoría compartida y diseminada a lo largo del documental, regula la inscripción de otras intervenciones testimoniales. La de los sobrevivientes, con su voluntad de salir del lugar de víctimas, con la defensa de los ideales que sostenían la opción de las armas y con el ensayo simultáneo de una autocrítica. La de los huérfanos, con su versión paralela sobre aquellas experiencias de sus padres, en el doble registro del respeto y de la interpelación. Los veteranos cuentan sus hazañas, errores u omisiones; los hijos, las consecuencias trágicas de ese accionar, cuando describen escenas de terror en las que sus ojos infantiles fueron testigos del secuestro y desaparición de sus padres. Las narrativas sobre el trauma padecido en el pasado (cercano y protagonizado por unos, distante y desconocido para otros) obedecen a un guión desigual en *El tiempo y la sangre*, que de este modo se constituye en un documento de memoria de los sobrevivientes y de posmemoria de los descendientes.

Tomo el término “posmemoria” de Mariane Hirsch –conciente del riesgo que el prefijo *pos* puede implicar en relación con la memoria– para designar a aquella que se despliega desde una distancia generacional y desde otra conexión personal con la historia. Hirsch desarrolla esa noción en relación con los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, pero la considero adecuada para describir la memoria de otras segundas generaciones de eventos y experiencias culturales o colectivas de índole traumática.

Postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma no sea mediatizada, sino que ésta se conecta al pasado más directamente.¹⁴

Posmemoria, por tanto, sería la que caracteriza las experiencias de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso por las historias de la generación previa y labradas por sucesos traumáticos que (por lo general) no pueden ser ni comprendidos del todo ni re-creados; o re-creados bajo sus propias versiones y condiciones.

En *El tiempo y la sangre* ese intercambio desigual se ejecuta con la multiplicación de testigos. Hay testigos inmediatos de los setenta, los testigos de las armas, de la muerte alrededor. Y a la vez una generación joven que confronta, que está ahí para plantarse explícitamente como testigos de esos testigos directos de la época, con preguntas frontales en lo que concierne a su vida (“¿Para qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían una tras otra?”) y menos atentos en lo que toca a la historia (asisten mudos al despliegue pedagógico sobre la jerga militante y la disposición sacrificial de sus mayores). Por consiguiente surgen dos relatos, el de la militancia en el Oeste, los motivos de la lucha, de la represión y las desapariciones a cargo de los testigos sobrevivientes y el relato de los otros testigos, en plural (están los testigos hijos y la realizadora/narradora que se sitúa en la misma franja generacional) y, finalmente, el testigo que no puede hablar porque está muerto, realidad que más allá de las alternancias o solapamientos, coloca a todos ante la evidencia del límite, ante la imposibilidad absoluta de reemplazarlo.

La secuencia no lineal de los testimonios –entrecortados por citas filmicas, filmaciones caseras, imagen inestable y montaje acelerado, entre otras operaciones que delatan el dispositivo ficcional de la trama documental, pero que también inscriben materialmente el modo espasmódico y discontinuo con que la nueva generación recibe los

¹⁴ Marianne Hirsch, *Family frames. Photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Mass., 2002, p. 22.

relatos— acumula información fragmentaria y desordena la linealidad de las secuencias. Voces, rostros, miradas, movimientos y trayectos incesantes, saturación de elementos hasta la anulación misma del sentido pleno, son operadores y a la vez distribuidores que trastornan la cronología de las versiones antes que simplemente comunicarlas. La elección formal de no unir las piezas sueltas y exhibir balbuceos y contramarchas como parte del ejercicio de recordar, la dificultad misma de la relación del lenguaje con la historia, cuando es desde la memoria herida que se lo aborda, definen por la elipsis y la supresión una ética y una estética para referir los costados más traumáticos de la violencia.

Imágenes y políticas de transmisión

Recordar es actualizar, hacer presente (según la trama de intereses y de símbolos disponibles) la huella que los hechos dejaron en la memoria privada. Trazas, inscripciones lo suficientemente perdurables como para que puedan ser recuperados después, a la distancia. El experimento de Almirón y de Severini pone entonces a prueba el recuerdo privado, vacilante, contradictorio y en ocasiones perplejo de algunos actores de la vanguardia armada que el golpe de 1976 interrumpió con la ejecución de un genocidio generalizado. Ahí la figura de Severini, en su papel de narradora, logra integrar diferentes géneros de una narrativa autobiográfica que condensa la intersección brutal entre intimidad y memoria histórica. Para su proyecto de revisión del pasado convoca a ex compañeros y compañeras vivos, a los hijos de los desaparecidos, a su propia hija y, finalmente, a los muertos, algunos de ellos recuperados en imágenes de expansión y felicidad adolescente en filmaciones caseras registradas en súper ocho. A cambio de la consabida iconografía provista por el archivismo institucional sobre lo histórico, confisca otra versión con pietaje doméstico.¹⁵

¹⁵ Se trata de una película en súper 8 que la familia Kuhn filmó a lo largo de la (breve) vida de tres hijos varones, todos ellos desaparecidos y evocados por Severini (quien encontró este documento en su investigación previa a la película), como compañeros de militancia en el Oeste (entrevista con Severini).

A diferencia de *errepé*, por ejemplo (el documental de Gustavo Corvi y G. de Jesús, 2004, con testimonios de cuadros guerrilleros de alto rango del ERP, entre otros documentales recientes con militantes de organizaciones armadas de los sesenta y setenta) donde la propuesta explícita es hablar desde lo político ideológico, lo político estratégico, desde los modelos de revolución bajo la guía de un lenguaje institucionalizado, la narración entrecortada de *El tiempo y la sangre*, inscribe y confronta significados de voces individuales. Voces que se expresan desde fuera de la institución, capaces de concretar imágenes de desesperación y muerte neutralizadas por la amenaza del lenguaje de la política. Como se sabe, fuera del litigio argumentativo de índole política, litigio atento sobre todo a las diferencias entre *logos*, hay que inventar un escenario donde recrear una serie de consideraciones sobre lo que es razonable o irrazonable, lo que es sensato o resueltamente subversivo.

En la conmoción que provoca ese premeditado regreso al pasado hay una puesta en común de la lengua de la pérdida, en la que se comprometen de modo diferente ojos y oídos, la voz y la escucha. Así, los hijos se erigen como testigos determinantes, a la vez que como interlocutores de un recuerdo ajeno. Si en el relato de las mayores escenas de distinto tenor arman un mosaico heroico e idealista sobre la gesta revolucionaria que motorizaba su accionar juvenil en el pasado, los hijos prolongan el relato de sus consecuencias, en tanto testigos de los violentos secuestros de sus padres y damnificados por la tragedia de su ausencia y desaparición.¹⁶

El tiempo y la historia, componentes imprescindibles del relato, aparecen inscritos en esa doble interlocución. Hay un presente desde el cual la memoria de los sobrevivientes despliega los motivos y las acciones de su compromiso militante del pasado, en la narración de una historia cuyo desenlace ya conocen. Pero que cuando se refiere al

¹⁶ En el examen realizado por Alejandra Oberti de los testimonios de mujeres ex combatientes en organizaciones armadas de los años setenta, aparecen notorias dificultades, por ejemplo, para narrar su experiencia frente el apremio de los hijos que les exigen algo más que medias palabras para poner en orden su trayectoria biográfica. Véase "La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente", en A. Amado y N. Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

pasado ajusta su temporalidad a un presente furibundo, justificado por la noción de futuro (tiempo en el que conjugaban, según explican, la utopía de un mundo justo con la decisión de tener hijos en pleno fragor de la guerra).

Los veteranos, como sobrevivientes, participantes, testigos y agentes de la historia, ensayan cómo contarla desde las anécdotas íntimas, desde la ironía o el humor con el que ligaban en su juventud la intensidad del afecto o la banalidad cotidiana junto a la conciencia social y la acción colectiva (el retrato del militante *dandy*, que se niega a testimoniar sobre las armas, pero sí recuerda que su jefe de zona le hizo renunciar “a un sobretodo largo y lindo de González, de la mejor sastrería de Buenos Aires, y mis pantalones oxford verdes con camisa negra para poder militar en el barrio”; o la mala conciencia de aquel ex combatiente al que jefes montoneros con moral de clase tan rigurosa como María Antonia Berger y Ricardo Haidar descubrieron jugando tenis. Resoluciones sosegadas, en suma, de los debates entre “situación de clase” y “posición de clase” que en *errepé*, por ejemplo, son sustituidas íntegramente por la lengua dura del encuadramiento). Los testimonios de *El tiempo y la sangre* responden a la política de la melancolía con que la generación de los setenta suele expresar alguna forma de autorreparación. El destino mismo del heroísmo militante aparece atado, en sus relatos, a un ideal amenazado y en camino directo al despeñadero, que sus palabras intentan describir con la fuerza y el dramatismo de una verdadera tragedia histórica.

Frente a ellos o con ellos, una escucha marcada por lo generacional y también por la genealogía –entre otros hijos, en la película participa María, hija de Sonia–, que reinscribe la disparidad de épocas, de saberes, de culturas y de generaciones. Si “la tarea de recordar hace de cada uno su propio historiador”,¹⁷ el pasaje desde la memoria a la historia de cada generación compromete a cada grupo generacional a redefinir su identidad revitalizando su propia historia. Las técnicas de lo visible constituyen desde siempre un recurso contra el olvido en su poder de instalar presencia, en su capacidad de restitución virtual de (personas, historias) ausentes. El extra de presencia y tiempo

¹⁷ Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”, *Representations* 26, verano de 1989.

en la película de Almirón es provisto por la inserción de largas secuencias de películas hogareñas con la imagen de los desaparecidos en su juventud, su infancia o adolescencia vitales y plenas. Y por las fotografías del álbum familiar, una de las grandes fuentes de visibilidad de íconos irremplazables del rito doméstico, como lugar de encuentro con lo definitivamente ausente. Instrumento particular de recuerdo tendido entre generaciones, las fotos de familia ofrecen un espacio de convivencia mutua de temporalidades en su poder de evidencia de la inscripción de los hijos en la cadena familiar de la historia. La certidumbre de los cuerpos en su presencia, el emplazamiento doméstico de las escenas, las constituye (en el sentido de Barthes) como bastiones de duelo y certificado de pérdida.

La posmemoria, obsesiva y también inexorable, apela a lo visual para una narrativa propia que desdibuja los referentes (en sus causas, en su temporalidad específicas) y se despreocupa de lo mimético. La violencia y la sangre emergen en la intensidad de los rojos de las pinturas de María, el terror en sus violentas composiciones fotográficas, la desaparición de su padre mediante una animación donde la que lo esfuma en el aire es la Mujer Maravilla. Con la ficción animada, las hijas inscriben como arte el imaginario infantil, en plan de construcción de un mundo mágico poblado de los fantasmas del pasado. Al igual que en *Los rubios*, donde la palabra de testigos directos de la vida familiar de Carri en los setenta compiten con un puñado de juguetes animados que reinventan las escenas (incluida la del secuestro de sus padres por extraterrestres), los rostros de las decenas de muertos evocados por Severini parecen cobrar vida en los trazos de los dibujos animados con que los traduce su hija.¹⁸

Antes que ejercicios metafóricos insertados como ficción en el documental (o de operaciones compensatorias de duelo asociadas a la

¹⁸ María Giuffra realiza actualmente un cortometraje de animación sobre la “ficción” de origen oficial del expediente policial/militar localizado recientemente sobre la muerte de su padre Rómulo Giuffra, desaparecido en febrero de 1977, en el cual las autoridades firmantes lo califican de homicida, lo identifican, incluyen sus huellas dactilares y finalmente dictaminan su entierro como NN (de una entrevista con Sonia Severini). Este juego demencial con el destino del cuerpo y con la identidad misma de un secuestrado es aludido con humor irónico por varios hijos reunidos, en un pasaje de *El tiempo y la sangre*.

representación), estas poéticas de la imagen ensayan traducir lo intestimoniable del circuito de relatos y versiones. O quizás atestiguar a su modo sobre las “lagunas” que los testimonios encierran, lagunas que a menudo suelen menoscabar o destituir la autoridad del sobreviviente, pero no para dejar de lado la “presencia sin regreso” que cada testimonio necesariamente contiene.¹⁹

Figuras de la historia

Walter Benjamin, aunque obsesionado por el rol que desempeña lo visible (en la resurrección de los muertos y también en su relación con la imagen y las técnicas de la imagen), concede un lugar central a la voz al trazar la figura del narrador. Esa figura que regresa de experiencias de guerra y de muerte con la intención de testimoniar, pero que ya no puede hacerlo porque participó demasiado directamente de la escena del matar y morir, supone la presencia implícita en esa escena de una *escucha*: una escucha amenazada por el fin de la transmisión que supone el silencio del narrador, por la falta de testimonios en los cuales decantar enseñanzas, sabiduría. La figura de un escucha, entonces, similar a la de un testigo silencioso y depositario virtual de una narración en suspenso, o quebrada, pero que no deja de aguardar los relatos acerca de un tiempo pasado, que queda extraviado y al cual sólo la violencia del lenguaje podría traer a la rememoración de los vivos. El escucha aparentemente sólo escucha, pero para Benjamin es el único que asume cobijar y guardar los secretos dolorosos de una época destrozada, traducida laboriosamente en relatos y escrituras que ayuden a recobrar la narración perdida. “El escucha es el testigo que teje callado el tapiz de la época”, dice, sugiriendo que este testigo encontraría su propia biografía en los relatos que aguarda.

El testigo del testigo, precisamente, es la escena que implanta el documental de Almirón y Severini: una tercera persona que va al encuentro del relato (por ahora), sólo del relato. Esto es, que hace consciente para siempre lo ausente: un tiempo, un pasado, la violen-

¹⁹ Véase Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

cia, la muerte. El escucha es entonces esa figura tercera en la cadena de una poshistoria, que es elegido para guardar memoria de lo aciago, para pensar la catástrofe y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del “haber estado”. Para distanciarse, en suma, de esa extraña experiencia del sobreviviente que en el fondo es el habitante de una historia concluida. El sobreviviente es irremplazable en su experiencia, pero está sujeto a la paradoja de no representar otra cosa que a sí mismo. En cambio, el escucha se hace poseedor de lo definitivamente ausente, que es la historia para, de alguna manera, proseguirla.

En la película este vínculo se edifica en la presencia de esa joven generación compuesta por los hijos, a su modo sustraídos de la historia, hijos que no atravesaron esa historia, que estuvieron ausentes de la experiencia de la generación de sus padres, pero que están destinados a ser mediadores sobre la “veracidad” (a falta de otro término) del recuerdo y el olvido que los involucra.

Si con el *Ángel de la historia* Benjamin creó la imagen (melancólica) de la visión no transmitida de las ruinas y la catástrofe –esa contemplación de la barbarie queda congelada en su mutismo, en lo no comunicado–, debió agregar otra figura en tensión con aquella, la del narrador, de cuya experiencia de sobreviviente se espera un relato, un relato que permita acceder a lo incomunicable, que narre la historia, que no tendrá nunca los contornos precisos de las ruinas que vio el Ángel con sus ojos absortos, sino los de una historia, otra historia. La historia que recién puede reabrirse en el escucha cuando, con otra noción del tiempo (de pasado y de futuro), puede inscribir la posibilidad de una memoria y asegurar una transmisión.

En *El tiempo y la sangre* se sugiere que no sería una escucha estéril la de estos testigos situados por fuera de la escena de los acontecimientos (posición que compartimos, como espectadores y destinatarios exteriores del documento testimonial que es el film mismo). Sería esta una escucha capaz de entender, de reconstruir el discurso de los testigos directos –discurso hecho todavía de retazos y fragmentos–, una escucha dispuesta a suplir los silencios, de añadir sus voces y sus versiones a la narración de la historia (la de los setenta y la “guerra”) ahí donde ésta se vuelve invisible o demasiado densa en la comunidad de la muerte.