

La omertà de la memoria

“Como los criminales, como los novios y como los cobradores, yo regreso siempre...” (Enrique Santos Discépolo)¹

Quisiera empezar el siguiente trabajo con una imagen: Alguien se encuentra en el interior de un vehículo y ese alguien mira a través de la ventanilla. En el interior de la misma se desliza lateralmente un paisaje de árboles que bordea el camino. Los contornos se difuminan por la velocidad. Evidentemente, alguien está viajando.

La secuencia anteriormente descrita se repite (salvo leves variaciones) en las dos producciones documentales a analizar: *Papá Iván*² y *Fotografías*³. Ambas películas también se encuentran atravesadas por el mismo eje narrativo: el relato de la figura de uno de los padres, a través de la mirada de sus hijos. En el caso de Papa Iván, la directora María Inés Roque narra la figura de su padre Julio Iván Roqué, militante montonero asesinado en 1977, y en *Fotografías* de Andrés Di Tella, en cambio, la búsqueda recae sobre la figura materna de Kamala; psicoanalista de origen hindú, que murió en la Argentina en 1994.

Ambos cineastas narran un viaje, de ahí la ventanilla con los árboles que se suceden. Un viaje que implica un desplazamiento hacia el tiempo pasado, en donde las figuras de sus seres queridos muertos, no dejen de volver una y otra vez, en la rememoración del presente.

El siguiente trabajo pretende dar cuenta de algunas estrategias que se vislumbran en estas realizaciones documentales al momento de abordar la construcción de una memoria individual. Una memoria que asume el riesgo narrativo de un *trauma*, como es el hecho de traer al presente seres queridos que han desaparecido físicamente, y por otro lado, esa terapia privada mediada por un dispositivo tecnológico transmuta hacia un trabajo de duelo.

Las imágenes narran memoria

Las dos realizaciones desde los títulos recurren a la puesta en escena de las fotografías, en el caso de Di Tella, más allá de la literalidad del título, una caja de fotografías es el punto de inicio para la narración. ¿Por qué el recurrir a las fotografías del álbum familiar? Como expresa Verón: “la fotografía con su uso privado, adquiere todo el valor significativo de *haber estado allí*: el álbum de fotografías de la familia es la materialización cargada de nostalgia del tiempo que pasa”.⁴ Este concepto se entrelaza con el vertido por Dubois: “Seguramente lo que confiere valor a estos álbumes es (...) su estatuto de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas *huellas físicas* de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que

¹ Citado por Pujol, Sergio. “Prefacio” (1996). *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires. Booket. 2006. p. 7.

² *Papá Iván*, de María Inés Roque (2000)

³ *Fotografías*, Andrés Di Tella (2007)

⁴ Verón, Eliseo. “De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía”. *Espacios públicos en imágenes*. Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps). Barcelona. Gedisa. 1997. p. 59.

miran las fotos”⁵. A partir del *haber estado allí* o *ahí*, que evidencia la imagen fotográfica, ambos realizadores construyen su relato. Las fotografías con todo su poder indicial, dan pruebas fehacientes que esas personas (capturadas en una instantánea) habitaron un tiempo pasado, y del vínculo sanguíneo que los une. Son imágenes que despiertan la memoria con toda la carga afectiva que esto significa: tensión entre presencia (de la imagen) y ausencia (física de aquel registrado). Aquí entran en juego dos dimensiones inseparables, y que el cine documental aunará con fuerza: lo verbal y lo visual “- una imagen que despierta la memoria, una memoria que despierta la imagen-”⁶. Fotografías, recortes de diario, documentos, cartas personales o cualquier otro tipo de archivo que iluminan zonas oscuras, traumáticas en la vida de un individuo, como es el recuerdo de la desaparición física de uno de los progenitores. Y este trauma, este dolor, en las películas analizadas, es puesto en palabras tanto en el recurso de la *voz en over* como en el de las *entrevistas*. Al mismo tiempo, significa que toda la experiencia traumática es aprehendida por el lenguaje. Aquello que Leonor Arfuch se refiere como: “... iconocidad performativa del lenguaje, si se me permite esta expresión, en tanto capacidad casi pictórica de *creación* y de *imaginación*...”⁷. El narrar un trauma significa entonces encontrarle imágenes y palabras a este último. Ahora bien, el concepto de narración trae aparejado la puesta en escena de una vida, “... no hay “un sujeto” o “una vida” que el relato vendría a representar (...) sino que ambos –el sujeto, la vida-, en tanto unidad inteligible, serán el *resultado* de una narración”⁸. En otras palabras la *unidad biográfica* es el resultado propio del relato⁹. En las películas seleccionadas, ambos directores realizan una selección de los diferentes momentos en la vida de un militante y una psicoanalista. De esta forma, tanto en un personaje como en el otro, no parecen presentar fisuras en sus biografías, es decir, “... temporalidades disyuntivas en la simultaneidad del recuerdo...”¹⁰. Teniendo en cuenta el hecho de que una vida esta conformada por múltiples historias, seleccionar es al mismo tiempo, delimitar, circunscribir, elegir unas historias descartando otras. Poner límites a la memoria. Al muerto se lo narra para que retorne.

El espesor de las huellas sobre las imágenes

Palabras sobre palabras, imágenes que se acumulan sobre otras imágenes. Capas sobre capas, índices sobre índices, vestigios sobre más vestigios (no nos olvidemos que el cine en sus inicios no era más que un constante depósito de fotogramas sobre fotogramas). Este acopio es lo que va otorgar espesor al relato documental. Huellas que forman un apilamiento de recuerdo - pantallas¹¹. Reescritura sobre reescrituras en retrospectiva, imágenes que al sobrescribirse sobre otras, en una

⁵ Dubois, Philippe. “El acto fotográfico”. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Editorial Paidós Comunicación. 1994. p. 75.

⁶ Arfuch, Leonor. “Memoria e imagen”. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2013. p. 64.

⁷ Arfuch, Leonor. op. cit. p. 65.

⁸ Arfuch, Leonor. op. cit. p. 75.

⁹ Debo este concepto también a Leonor Arfuch.

¹⁰ Arfuch, Leonor. *loc. cit.* p. 75

¹¹ Este concepto de huellas formando un apilamiento de recuerdos-pantallas pertenece a Raymond Bellour en relación a un análisis que hace de una obra de Thierry Kuntzel. Bellour, Raymond. “Thierry Kuntzel”. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires. Colihue. 2009. p. 41.

especie de retome de la *Nota sobre la pizarra Mágica* de Freud¹² (la referencia al texto de Freud también la tomo de Bellour) En este breve texto, Freud desarrolla la conceptualización del aparato anímico a través de la descripción de un pequeño artificio: **la pizarra mágica**. En la que encuentra "... una notable concordancia entre su construcción y la de nuestro aparato perceptivo tal como yo lo he supuesto"¹³. La "pizarra mágica" ofrece para Freud dos cualidades centrales del aparato anímico: 1) una superficie perceptiva siempre dispuesta y 2) huellas duraderas de los caracteres recibidos, reuniendo dos operaciones:

"... distribuyéndolas en dos componentes –sistemas- separados, que se vinculan entre sí. Ahora bien, según mi supuesto ya mencionado, es ese exactamente el modo en que nuestro aparato anímico tramita la función de la percepción. El estrato receptor de estímulos- el sistema P-Cc- no forma huellas duraderas; las bases del recuerdo tiene lugar en otros sistemas, contiguos."¹⁴.

Y más adelante agrega "En efecto la pizarra mágica no puede *reproducir* desde adentro el escrito, una vez borrado; sería realmente una pizarra mágica si, a la manera de nuestra memoria, pudiera consumir eso"¹⁵.

Si realmente fuera "**mágica**" escribe Freud, con esto se refiere a la posibilidad de proyectar imágenes como huellas duraderas del hombre, en otras palabras, la posibilidad de proyectar su memoria, que al igual que nuestro aparato anímico, lo hace oscilando entre el recuerdo y el olvido. Como mencioné en párrafos anteriores, la memoria no está sujeta a ningún determinado tipo de orden temporal. A diferencia del relato, y en el caso de ambas películas analizadas, que sí lo está y lo necesita para construir su *unidad biográfica inteligible*. Entonces ¿qué se rememora de la vida de un padre o de una madre?, ¿Qué necesidad surge en el interior de los realizadores al emprender este viaje en retrospectiva?: "Los hechos del pasado, podría decirse, aunque en el caso de los males, "de las desgracias", que traen una carga de violencia, sufrimiento y miedo, se impone cierta temperancia de modo tal que resulten irrepetibles pero no *insoportables* para la vida común"¹⁶. Tanto Di Tella como Roqué rememoran sus respectivos *traumas*, porque se encuentran ante la imperiosa (e inevitable) necesidad de elaborar algún tipo de respuesta, hacia esas huellas afectivas que retornan. La película de Di Tella estará atravesada por el siguiente interrogante: *¿Por qué mí madre nunca me transmitió nada de su cultura hindú?* En la secuencia del cementerio que se encuentra junto a su padre, ante la pregunta de este último de si "*¿nunca te habías interesado en la muerte, nunca te habías interesado en el cementerio?*", Andrés responde: "*nunca me había interesado tanto por la India hasta que se murió mamá*", lo cual motiva un comentario sarcástico por parte de su padre: "*too late*" (demasiado tarde). En la otra realización, su directora María Inés Roque, en cambio, plantea el interrogante, con su propia voz y de manera explícita sobre la finalización del documental: "*hice esta*

¹²Freid, Sigmund. Notas sobre la pizarra mágica. En *Sigmund Frued Obras Completas. El yo y el ello y otras obras (1923 -1925)*. Volumen XIX. Ordenamientos, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. - Buenos Aires: Amorrurtu, 2003. ob. cit., pp. 239-243.

¹³ Freud, Sigmund. *op. cit.* p. 244.

¹⁴ Freud Sigmund. *op. cit.* p. 244.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Arfuch, Leonor. *op. cit.* p. 65. Las cursivas pertenecen a la autora.

película para entender porqué había hecho lo que había hecho y quién era en el medio de todo eso y creo que más o menos lo entendí, pero por siempre me va quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento...”.

Con el recuerdo es inherente la afección en el tiempo presente (Roqué al mencionar las líneas anteriores su voz se quiebra). La imagen de la cosa ausente regresa en la realización de forma vehemente, “... retorna a la memoria con toda su violencia –la violencia de un alumbramiento- al tiempo que se muestra a sí misma, hace referencia a otra cosa: la ausencia que trae aparejada indefectiblemente la presencia”¹⁷. Lo que irrumpe de forma violenta es la cercanía de la muerte.

Palabras e imágenes. La omertà.

Las palabras y las imágenes se unen para permitir el arribo de la memoria, “Tanto por la dimensión icónica de la palabra, que hace de todo relato una pantalla proyectiva de nuestra imaginación (...) como por el carácter narrativo de la imagen”¹⁸. Aquí entra en juego una doble temporalidad de la memoria: presente y pasado. El dolor del pasado que retorna en cada uno de los entrevistados y los propios realizadores, para ser atemperado por el lenguaje en el presente. Con esto me refiero a las palabras de Andrés Di Tella, las de su padre y amigos de Kamala; como las de María Inés Roqué, las de su madre y los compañeros de militancia de su padre. Cada uno de los personajes intentará enmarcar el evento (la vida a la cual se refieren) dentro de un proceso de interpretación y respuesta, “Esto es la identificación y el enmarcado. El debate en torno a la *clase* de evento inscribe este episodio en una cadena discursiva aun mayor”¹⁹. Asumir el hecho traumático, intentar encontrar esas palabras para narrarlo y que a su vez provocan imágenes en nuestra imaginación, y por otro lado, hallar en esas otras imágenes-índices (como las viejas fotografías y archivos de videos), que disparan palabras en cada uno de los personajes. La experiencia traumática queda enmarcada así en un discurso mayor: la película de Di Tella habla sobre los conflictos de la identidad, y la de Roqué, sobre la entrega total de una vida a la militancia aun en las peores condiciones. Sin embargo como bien lo expresa Nichols “No existe un significado satisfactorio para un evento traumático: es este mismo hecho lo que produce que sea traumático”²⁰. Nunca se encuentran las palabras suficientes para explicarlo, enmarcarlo; en definitiva narrarlo. Es como si la memoria jugara con zonas oscuras en aquellos que recuerdan. Como si algo quedara sujeto a la omertà, el código de honor en el sur de Italia que prohibía hablar sobre ciertos asuntos que implican a otras personas. Esto no significa que no se lo reconozca, al mismo tiempo que se perciban sus efectos desestabilizadores en psiquis como huella afectivas. A partir de este vislumbramiento comienza lo que podemos denominar como *trabajo de duelo*. Ardua tarea que ambas películas intentan llevar adelante.

¹⁷ Arfuch, Leonor. *op. cit.* p. 66.

¹⁸ Arfuch, Leonor. *op. cit.* p. 67.

¹⁹ Nichols. Bill. “El evento terrorista”. *El cine de lo real* / Amir Labaki y Maria Dora Mourao (compiladores). Buenos Aires. Colihue. 2011. p. 146.

²⁰ Nichols, Bill. *op. cit.* p. 148.