

8.2. MEMORIA Y OLVIDO. SOBRE LOS DOCUMENTALES REALIZADOS POR HIJOS E HIJAS DE DESAPARECIDOS

Melissa Mutchinick

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).

Resumen

Sobre la base de la pregunta acerca de cómo conformar una memoria desde el vacío, desde la ausencia de recuerdos, nos proponemos revisar los documentales estrenados recientemente, *El (im)posible olvido* (2016) de Andrés Habegger y *El padre* (2016) de Mariana Arruti, para exponer ciertos interrogantes que insisten ser revisitados, en torno a la cuestión de la memoria, el olvido, la historia y la imagen.

Palabras clave

Cine documental – Memoria – Olvido – Imagen – Historia

“Muy pronto desperté de este olvido. Apresuradamente, puse en su lugar una memoria, un desasosiego” (Barthes, 2008).

¿Cómo conformar una memoria desde el vacío, desde lo que no está? Esta es una pregunta que se repite con insistencia en el cine argentino hecho por los hijos e hijas de desaparecidos por la última dictadura cívico militar (las desapariciones forzadas de personas por esta última dictadura se registran desde 1973, comenzando unos años antes del golpe militar, efectuado por las fuerzas armadas, el 24 de marzo de 1976, y se continuaron hasta por lo menos los años 1980). Observamos la repetición de este interrogante en sus documentales, por lo menos desde comienzos del 2000 (fecha que puede estar relacionada con las edades que alcanzaron estos hijos e hijas, en la que las preguntas, ausencias y silencios que marcaron sus vidas desde la infancia, pudieron ir materializándose en sus producciones audiovisuales).

Algunos documentales en los que este interrogante sobrevuela, bajo modalidades y perspectivas bastante diferentes, son *(H) Historias cotidianas* (2001), de Andrés Habegger; *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué; *M* (2007), de Nicolás Prividera; y las más recientes *Cuatreros* (2016), de A. Carri; *El (im)posible olvido* (2016), de A. Habegger y *El padre* (2016), de Mariana Arruti.

Según Claudia Feld, el cine documental “les permite a estos hijos e hijas explorar sus propias memorias, realizando al mismo tiempo un trabajo de búsqueda de su identidad y de dificultosa elaboración del duelo por sus padres desaparecidos.” (Feld, 2010: 5). No

están centrados en la denuncia pública, sino más bien en la búsqueda personal, estableciendo, como refiere Ana Amado, una narrativa autobiográfica con una “insistencia temática en ellos mismos, en el nombre propio, la memoria, el nacimiento” (Amado, 2009: 167).

Son construcciones desde la ausencia, fabrican su propia memoria a través de jirones, rastros, pequeñas huellas. Se construyen a sí mismos a partir de fragmentos. Y ejercen al mismo tiempo un modo de participación política y militante.

Paralelamente, a partir de fines de los noventa y sobre todo a comienzos del 2000, observamos un crecimiento de las escuelas de cine, que revitalizan una mirada donde el hacer y el pensar el cine, donde el hacer y el pensar con y en imágenes, van de la mano. Junto a esto, se da un contexto en donde la renovación del discurso sobre la última dictadura cívico militar argentina, activa en la escena política y social del país complejos y profundos debates. La participación en estos debates, de al menos las dos generaciones que siguen a aquella generación “diezmada” por el genocidio militar, impulsa una revitalización de la militancia política. Sobre este entramado político social, es que consideramos que estos films abren un vasto campo de reflexiones posibles.

No pretendemos en estas líneas abarcar todos los debates que posibilitan, ni establecer de ellos una cuestión general y unificada, a penas sí poner en escena algunas cuestiones, preguntas y heridas que sin duda siguen abiertas. En otras palabras, que están presentes y que dan cuenta de que los hechos de aquel pasado oscuro, lejos están de haberse cerrado y menos aún de ser clausuradas.

Sobre la cuestión de lo inconcluso de la historia, Walter Benjamin cita la carta de Max Horkheimer del 16 de marzo de 1937, donde éste refiere que: “La constatación de lo inconcluso es idealista si no incorpora lo concluso. La injusticia pasada ha sucedido y está conclusa. Los golpeados han sido realmente golpeados... Si se toma lo inconcluso con toda seriedad, entonces hay que creer en el juicio final... Quizás respecto de lo inconcluso exista una diferencia entre lo positivo y lo negativo, de modo que únicamente la injusticia, el horror y el dolor del pasado sean irreparables [...] Esto es válido en primer lugar para la existencia individual, en la que no es la dicha, sino la desdicha, la que está marcada por la muerte” a estas palabras de Horkheimer, Benjamin agrega que: “El correctivo a este planteamiento se encuentra en aquella consideración según la cual la historia no es sólo una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso.” (Benjamin, 2005:473).

En otros términos, los interrogantes que pueden suscitar estos films, bien pueden ligarse con los que formula Georges Didi-Huberman en torno a cómo construir la memoria de los pueblos, sobre todo, cuando se ha querido matar, borrar o negar todo rastro, todo vestigio que permita acceder a ella (Didi-Huberman, 2014). Pues, como plantea Judith Nieto López: “ni con silencio, ni con mandatos conducentes al olvido se restablecen los pueblos de sus padecimientos. Convienen elaboraciones tanto de los duelos personales como de los nacionales, colectivos; los dos últimos se realizan

cuando ha habido un reconocimiento tras el cual se asume la responsabilidad de los malestares ocasionados, una saludable forma de menguar el peso de una memoria incapaz de deshacerse del persistente pasado” (Nieto López, 2013: 91).

De este modo, la pregunta por el quién soy, se extiende al qué somos como pueblo, y por consiguiente a la memoria de los pueblos.

Sin dejar de atender a la diversidad, en cuanto a las estrategias discursivas, estéticas y productivas, presentes en estos documentales, surgen sin embargo algunos interrogantes capaces de abarcarlos. En cuanto a estos, han suscitado un amplio caudal de escritos, tanto desde lo periodístico y los medios de difusión masiva, como desde lo académico, en múltiples campos (históricos, filosóficos, estéticos, artísticos, sociológicos, psicológicos e incluso jurídicos), ocasionando algunos aportes más que interesantes a continuar la reflexión iniciada, o bien a abrir nuevos interrogantes.

Atendiendo a lo ya escrito sobre el tema, resulta sin embargo pertinente encarar, o reencausar, ciertas preguntas que no pierden vigencia y llaman a ser revisitadas, sobre todo en contextos que intentan dar por saldadas las ausencias, apelando a una falsa reconciliación bajo nuevas formas de amnistía y un discurso negacionista que resurge una y otra vez. En este sentido, “implicarse en el ejercicio de pensar acerca de la memoria es pensar la historia, es remitirse a un pasado del cual aún están vivas sus huellas, las cuales a diario nos recuerdan que algo ha sucedido, en una historia, en la nuestra, que no merece olvidarse, que hay que mantener vigente.” (Nieto López, 2006: 80). Por eso, como plantea Régine Robin, “todavía es preciso que los soportes materiales de la memoria resistan, porque todo es frágil” (Robin, 2012: 22).

Ahora bien, ¿Qué interrogantes están contenidos en estos documentales? ¿Qué otros abren? ¿De qué pueden dar cuenta? ¿Qué lugar ocupan en lo que hace a la memoria de un pueblo? ¿Cómo se entrelaza el drama individual con los acontecimientos históricos del horror? ¿Cómo acceder desde la historia personal a una memoria colectiva? ¿Cómo hacer de ello una experiencia?

Y, por otra parte, ¿Cómo estos films renuevan preguntas en cuanto al discurso del Yo y lo autorreferencial?, ¿Qué nuevas versiones y visiones del documental y del ensayo posibilitan?

Nos proponemos aquí no tanto pensar respuestas posibles a estas preguntas, sino más bien exponerlas. Lo haremos a través de la revisión de aquellos documentales estrenados recientemente, *El (im)posible olvido* (2016) y *El padre* (2016), como así también poniéndolas en relaciones transversales con abordajes más amplios en torno a las nociones de memoria, olvido, historia e imagen.

En *El (im)posible olvido*, Andrés Habegger emprende un recorrido tras la búsqueda, de recuerdos y de datos, de los momentos previos a la desaparición de su padre, Norbreto Habegger, militante de la Juventud Peronista, del que lo último que tiene es el conocimiento, más que el recuerdo, de haberlo visto por última vez en México, país donde el director estaba exiliado con su madre, a la edad de 9 años; y el hecho, en tanto dato, de haber sido visto con vida por última vez en el aeropuerto de Río de

Janeiro, en agosto de 1978, donde fue secuestrado en un operativo conjunto entre los gobiernos militares de Argentina y Brasil (conocido como “Plan Cóndor”).

En *El padre*, Mariana Arruti intenta recuperar la figura de su padre muerto en circunstancias poco claras, en un supuesto accidente ferroviario, en 1973, y del que no guarda ningún recuerdo. A través de aparentes archivos familiares, el testimonio de quienes lo conocieron y escenas ficcionalizadas, va conformando una memoria tentativa.

Una de las cuestiones principales que marcan a estos dos films es la persistencia temática en cuanto a la tensión entre memoria y olvido. Tensión que no sólo es manifiesta en la discursividad audiovisual, sino que es inscripta en sus propios cuerpos, poniéndose en escena en el intento por recuperar una memoria perdida, olvidada. Retorna en ellos la pregunta por el quién soy, a la que encontramos una posible respuesta en las palabras del escritor Jorge Luis Borges: “Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos” (Jorge Luis Borges). Ahora, ¿Qué ocurre cuando esta memoria se presenta inaccesible? ¿Cuándo los recuerdos, o el propio acto de recordar está imposibilitado? ¿Cómo construir identidad si la memoria está, sino atrofiada, impedida? Como lo plantea Paul Ricoeur, no es posible, en esos términos, concebir la memoria separada del olvido, “La memoria, a este respecto, se define, al menos en primera instancia, como lucha contra el olvido [...] El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna” (Ricoeur, 2004: 532).

La propuesta inicial de *El (im)posible olvido*, incluso, se sostenía en esta tensión, de un modo más conceptual que personal, según lo indica su propio director: “Me interesaba investigar el olvido como contraparte de la memoria, pero en un principio el proyecto era más conceptual” (Pagina12, 6-11-2016).

A través de los archivos y del relato de otros, de quienes sí recuerdan, Habegger y Arruti intentan establecer un equilibrio entre memoria y olvido. En el acto cinematográfico, responden a la pregunta que se formula Ricoeur: “¿no debería la memoria negociar con el olvido para encontrar a tientas la justa medida de su equilibrio con él?” (Ricoeur, 2004: 532).

El método que siguen en este acto cinematográfico puede leerse en los términos de Michel De Montaigne: “construir la obra a partir de la duda, mediante el vagar constante por el laberinto de la memoria” (Quintana, 2007: 127). De allí que podemos establecer la relación con el cine ensayo, pues ambos establecen “una reflexión ensayística sobre el yo del autor, en un ensayo en torno a un medio de expresión y sobre todo en una experimentación sobre la capacidad de ese medio como máquina visual orientada a dar forma a los fantasmas perdidos en la memoria” (Quintana, 2007: 139), no para dar una visión verdadera ni acabada sobre las cosas, sino su propia visión, fragmentada e incompleta.

Como declaraba Michel De Montaigne en 1580, estableciendo el concepto de *ensayo*: “la medida de mi visión, no la medida de las cosas” (Weinrichter, 2007: 13).

Para dar su visión, cada uno ejerce un recorrido particular, personal, que irá marcando la estructura del film; es un recorrido que hacen *a tientas* y que se va desarrollando en el propio acto de filmar y de montar. Habegger usa las imágenes que suelen ser “de descarte”, exhibiendo más el proceso y la búsqueda, que el resultado. A modo de tanteo, crea ciertos paralelismos entre la construcción bajo la que va tomando forma la película, alguna posible, con la construcción de su propia memoria; para dar cuenta de “algo”, a sabiendas de la imposibilidad de una memoria absoluta, que lo recuerde todo. “Al fin y al cabo, la memoria es la ilación de recuerdos y olvidos unidos con un sentido. Lo mismo que una película”, dice Habegger (Página 12, 6-11-2016).

Tal como lo que plantea Regine Robin, Habegger “escribe” con imágenes “sobre un fondo de rotura y recolección de trozos, de partículas, de fragmentos y de indicios. Mosaico de referencias y de citas, no en el eclecticismo sino en una yuxtaposición, consciente de la imposibilidad de la totalización” (Robin, 2012: 18).

Por otra parte, las relaciones que establece entre la imagen archivo (fotografías de él con su padre en el circo, en plazas y en las pirámides de Teotihuacán, por ejemplo) y la imagen “actual” (los registros en super 8 que realiza hoy, en esos mismos lugares) conforman una suerte de superposiciones de capas de tiempo que se contienen el uno al otro, en un tiempo que es siempre presente, y que terminan por sustituir los recuerdos faltantes. Así es como Gilles Deleuze entiende la memoria, según él “es la membrana que, de los modos más diversos [...], hace corresponder las capas de pasado y los estratos de realidad, unas emanando de un adentro siempre ya ahí, los otros adviniendo de un afuera siempre venidero, ambos socavando un presente que no es más que su encuentro.” (Deleuze, 1987: 274). De algún modo, lo que Habegger busca es una imagen, “esa que considera la única forma de sostener la memoria”, según lo enuncia José Luis Visconti (2016).

El recorrido de Mariana Arruti, por su parte, está marcado tanto por recuperar una imagen de su padre como por desentrañar un misterio. La imagen de su padre, en tanto imaginario, está cubierta por silencios, ocultamientos y tabúes (similar a lo que la historia oficial hizo de los sucesos de los años previos a la dictadura, según observa Visconti (2016)). La imagen material que tiene de él son fotografías de su juventud en Monte Hermoso o con sus compañeros del Partido Comunista (o al menos esas son las que nos da a conocer). Otras imágenes en super 8 presentan una niña con su padre en su cumpleaños número 4, caminando junto a él hacia el mar, saludando a cámara y otras escenas de un cotidiano familiar, supuesto material de archivo. Sobre estas imágenes irrumpe en off su voz de adulta: “Era septiembre del 73, y no me acuerdo nada de él”, ese mismo año nos anuncia que su padre muere. Paralelamente, se presentan imágenes en un registro digital de alta calidad, donde Arruti reconstruye, a través de la finccionalización, sus recuerdos de la infancia en casa de una pareja amiga de su madre. A través de esta técnica de montaje entre palabra e imagen-imagen,

modifica el valor y la potencia de una y otra, estableciendo estrategias que Antonio Weinrichter define como propias del ensayo: un “uso alegórico del material de archivo, el montaje expresivo, la dialéctica de materiales, la convivencia de imágenes factuales “objetivas” con un discurso subjetivo, y una línea de argumentación tentativa, no lineal, resistente a la clausura” (Weinrichter, 2007: 13).

Tanto Habegger como Arruti, más que establecer conclusiones, ensayan reflexiones. Más que responder las preguntas que despiertan, para devolver un argumento completo y “cerrado”, plantean problemas e interrogan (Rascaroli, 2007). Y, bajo el gesto autorreferencial, ejercen una “reflexión teórica sobre el propio medio, sobre el propio acto de filmar” (Quintana, 2007: 134), al mismo tiempo que sus historias personales se expanden a una reflexión sobre nuestra historia, sobre la memoria y el olvido, sobre el lugar de la imagen y el de la representación, “temas que se cruzan y constantemente se funden” (Quintana, 2007:132).

¿Qué problemas despiertan? ¿Sobre qué se interrogan? En este punto la imagen pasa a ocupar un lugar central, a ocupar el vacío de lo olvidado, de los recuerdos ausentes o inaccesibles a la memoria. De algún modo viene a reemplazar, con la huella documental (Ricoeur, 2004), la pérdida de la huella psíquica, aquella que mantiene la idea de olvido reversible, incluso de inolvidable (según Ricoeur, es el olvido de reserva; en este sentido muchos recuerdos que se creen perdidos para siempre no estaban borrados definitivamente, sino que solo se habían vuelto inaccesibles).

Y la huella documental de mayor potencia para recuperar una imagen perdida, no es otra que la imagen: fotográfica, fílmica o electrónica (archivos del acervo familiar), e incluso inventar el archivo si hace falta, para lograr la huella. La imagen se convierte en el elemento con el que intentan llenar los huecos, los vacíos, de una memoria que se escapa. Escribe Udo Jacobsen: “Veo el vacío y detrás de él están las imágenes y detrás de las imágenes estamos nosotros y detrás de nosotros las sombras de otras imágenes” (Jacobsen, 2011: 6). Buscan a través de la imagen material, la posibilidad que se dé “el retorno de un resto de pasado arrancado al olvido” (Ricoeur, 2004: 536). En Arruti serán las imágenes reconstruídas en super 8 de ella y su padre en la playa; en Habegger las fotografías de él con su padre reactualizadas. Está presente aquí la referencia continua que hace Habegger sobre Chris Marker: “...no tenemos memoria sino gracias a las imágenes, pedazos de recuerdos acumulados entre el presente y el pasado, fragmentos que guardan en secreto la esencia de nuestra identidad [...] Me pregunto cómo recuerdan las personas que no filman, que no fotografían, que no graban... Mi memoria son esas imágenes y muchas veces la sustituye” (Marker, en Montecinos, 2012: 189). Lo que nos conduce nuevamente a Jacobsen cuando interroga: “¿Acaso volver a la vida esas imágenes, tan amorosamente resguardadas o tan traumáticamente escondidas, sea un derecho que nos hemos arrogado por amor a aquellos que alguna vez estuvieron frente al objetivo?” (Jacobsen, 2011: 15).

Una última pregunta nos surge aquí, ¿para qué contar la historia personal? ¿Qué pueden aportar a la historia general? Volvemos a Ricoeur para pensar estos interrogantes:

“Contamos historias porque finalmente las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración” (Ricoeur 1995: 144-145), pero es necesario a la vez que los actores sociales de esa historia recuperen “su poder originario de narrarse a sí mismos” (Ricoeur, 2004: 572). Estos filmes no claman venganza, como refiere Ricoeur, pero sí la necesidad de salvar la historia del olvido, tal vez para cerrar un duelo personal, pero también, y sobre todo, como garantía de una memoria colectiva que no permita que la historia vuelva a repetirse.

Bibliografía

AMADO, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.

BENJAMIN, Walter (2005), *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.

BARTHES, Roland (2008), *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.

DELEUZE, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

FELD, Claudia (2010), “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”, Buenos Aires.

JACOBSEN, Udo (2011), *La vida nos estremece. A propósito de Jay Rosenblatt*. Valparaíso: Fuera de campo.

MONTESINOS, Jaime Abad (2013), “El tiempo, la memoria y el compromiso. Chris Marker, un viaje a través de las imágenes” en *Sesión no numerada. Revista de letras y ficción audiovisual*, nº 3, pp 180-202. España: Universidad Complutense de Madrid.

NIETO LÓPEZ, Judith (2006), “El deber de la memoria la imposibilidad del olvido. Alcances ético-políticos” *Reflexión Política*, vol. 8, núm. 15, pp. 80-92. Bucaramanga, Colombia: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

QUINTANA, Ángel (2007), “Al principio fue el verbo, notas sobre el cine ensayo” en

WEINRICHTER, A. (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra.

RASCAROLI, Laura (2007), “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments” en *Framework49, #2*, Detroit: Wayne State Univ. Press.

RICOEUR, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México-Argentina: Fondo de Cultura Económica.

RICOEUR, Paul (1987), *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato*. Madrid: Cristiandad.

ROBIN, Régine (2012), *La memoria saturada*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

WEINRICHTER, Antonio (2007), “Introducción” en W.A (Ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra

Páginas web

PÁGINA 12 (6 de noviembre, 2016), “Tuve un padre. Lo descubrí con las cartas y la película” Entrevista a Andrés Habegger. [En línea]

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-40473-2016-11-06.html>

VISCONTI, José Luis (2016), “Imagen de padre: sobre el imposible olvido”. [En línea]

<http://www.hacerselacritica.com/imagen-de-padre-sobre-el-imposible-olvido-por-jose-luis-visconti/>

VISCONTI, José Luis (2016), “En busca de la voz olvidada”. [En línea]

<http://www.hacerselacritica.com/en-busca-de-la-voz-olvidada-por-jose-luis-visconti/>

Filmografía

(H) *Historias cotidianas* (2001), Andrés Habegger.

Los rubios (2003), Albertina Carri.

Papá Iván (2004), María Inés Roqué.

M (2007), Nicolás Prividera.

Cuatreros (2016), Albertina Carri.

El (im)posible olvido (2016), Andrés Habegger.

El padre (2016), Mariana Arruti.