



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

PARADOJAS DE LA REPRESENTACIÓN
ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO.
LAS RETÓRICAS DE
LA AUSENCIA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

GEORGINA RODRÍGUEZ HERRERA

DIRECTOR DE TESIS: FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA

MORELIA, MICHOACÁN

AGOSTO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

LIC. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 04** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **11 de abril del 2018**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Georgina Rodríguez Herrera** de la Licenciatura en **Historia del Arte**, con número de cuenta **414060092**, con la tesis titulada: "Paradojas de la representación entre la memoria y el olvido. Las retóricas de la ausencia", bajo la dirección como **tutor** del Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente: Mtra. María Guadalupe Matus Ramírez
Vocal: Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez
Secretario: Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Suplente: Dr. Cristian López Raventós
Suplente: Dra. Aurelia Valero Pie

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a, 18 de septiembre del 2018.


DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ
SECRETARIO GENERAL

RECONOCIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la licenciatura en Historia del Arte impartida en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.

Al Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) PE404018 titulado “Laboratorio de Historia del Arte”, por la beca recibida para el desarrollo de esta investigación.

Al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, por ser mi asesor y guía durante la realización de este trabajo, por su invaluable apoyo y sus enseñanzas a lo largo de este camino.

A los miembros de mi jurado, Mtra. María Guadalupe Matus Ramírez, Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez, Dr. Cristian López Raventós y Dra. Aurelia Valero Pie, por haber dedicado tiempo y esfuerzo en la revisión de esta tesis.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, a sus profesores, sus administrativos, a la demás gente que allí labora, por la formación académica que me han brindado y por la oportunidad de crecer como persona.

A la Dra. Mónica Pulido Echeveste, a la Dra. Eugenia Macías Guzmán y a la Dra. Rie Arimura, porque con ellas comenzó el proyecto de la licenciatura en Historia del Arte en la UNAM. A los profesores que, poco a poco, se incorporaron y continuaron con esta labor, al Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez, Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, Dra. Helia Emma Bonilla Reyna, Dr. David Gutiérrez Castañeda, Dr. Cristian López Raventós y Mtra. María Guadalupe Matus Ramírez. A ellos y a todos los profesores de asignatura por transmitir sus conocimientos y ampliar mi panorama del estudio de las imágenes.

A mis sinodales, con quienes también tuve el honor de tomar cursos o de asistir a conferencias, por haber aceptado ser parte de este proceso de titulación y por sus comentarios que me han permitido enriquecer este trabajo.

Al Dr. Mariano Mestman, a la Dra. Mariana Amieva y a la Dra. Natalia Fortuny, por su asesoría al inicio de la investigación, por las sugerencias de autores y obras que me ayudaron a orientar el contenido de algunos capítulos.

A Alejandro Frascara y Alicia Toker, por abrirme las puertas de su hogar.

A mis compañeros de clase, Claudia, Karen, Virginia, Noyule, Alfredo, Leilani, Pamela, Elena, Diego Salgado, Yaret, Amira, Christian, Cecilia, Eliasib y Diego Vargas, por los cuatro años de haber compartido aulas y experiencias, por haber transitado juntos esta etapa.

Mi más sincero y eterno agradecimiento al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, por esas primeras clases sobre las paradojas de visibilizar al no hacerlo, por haber aceptado dar seguimiento al primer proyecto de investigación y convertirse en el director de esta tesis, por la paciencia, la comprensión, el apoyo y la ayuda durante la carrera y en el proceso de elaboración de este texto, por permitir que siga aprendiendo de ti cada día.

A las personas que he conocido a lo largo de este camino, porque de cada una he aprendido.

A mi familia, por todo.

“Nada es más real que la nada”

Demócrito de Abdera

“Para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos –puesto que es verdad – no podremos hacerlo hasta el final. Pero ese imaginable tan duro, se lo *debemos*.”

Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*

ÍNDICE

Resumen.....	8
Abstract.....	9
Introducción	
.....	10
Capítulo 1	
La pantalla de la memoria en <i>El lugar más pequeño</i>.....	20
1.1 La tradición del cine militante: testigo de la revolución	21
1.2 El desarrollo de la catástrofe.....	23
1.3 La retórica de <i>El lugar más pequeño</i>	30
Capítulo 2	
<i>Tierra arrasada, ¿la memoria del olvido?</i>	39
2.1 La experiencia del terror: el contexto histórico del aniquilamiento.....	40
2.2 <i>Tierra arrasada</i> : (re)memoria de una no-memoria	44
2.3 ¿Qué vemos al ver o al no ver?	49
Capítulo 3	
Paradojas visuales: la presencia de la ausencia.....	56
3.1 Fotografía: registro de lo aparecido-desaparecido	59
3.2 Gustavo Germano y el denunciar la ausencia	61
3.3 El no-cuerpo como documento de la memoria	63
3.4 Paralelismo fotográfico: simetría, identificación y la condición de supervivencia	64
Capítulo 4	
La dialéctica fotografía-video en la reconstrucción memorial de las “nuevas voces”	69
4.1 El documental de las décadas previas.....	71

4.2 Afinidades discursivas, generacionales e identitarias en las cintas de “los hijos”	73
4.3 <i>Tiempo suspendido</i> : la paradoja de la memoria.....	87
Consideraciones finales.....	97
Bibliografía.....	104
Listado de obras seleccionadas.....	110

Resumen

En el presente trabajo se estudian los proyectos fotográficos Tierra arrasada de Óscar Farfán y Ausencias de Gustavo Germano, y los filmes Papá Iván (María Inés Roqué, 2000), Los rubios (Albertina Carri, 2003), Encontrando a Víctor (Natalia Bruschtein, 2004), M (Nicolás Prividera, 2007), Tiempo suspendido (Natalia Bruschtein, 2015) y El lugar más pequeño (Tatiana Huezo, 2011), ejemplos de manifestaciones artísticas elaboradas a partir de una ausencia y de lo que el tiempo y la memoria han hecho con ella. Son obras que indican los efectos en el presente del aniquilamiento sistemático y la desaparición forzada, fenómenos que caracterizaron las dictaduras cívico-militares establecidas en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX y que las producciones abordan al referir a los casos de Guatemala, Argentina y El Salvador.

Se indaga el sentido de estas imágenes considerándolas como objetos artísticos refutadores de la idea del (supuesto) carácter indecible e irrepresentable de la violencia extrema, pues paradójicamente la visibilizan al parecer no hacerlo. Así derivan en la conceptualización visual y material de los sistemas que pretendieron borrar y ocultar las huellas de sus acciones represivas. La hipótesis es que las obras antes listadas son también actos memoriales que entrelazan la singularidad de los recuerdos de los autores con la de los testigos que presenciaron los acontecimientos, convirtiéndose en “medios de la memoria” que, sin sustituir lo que ya no es o a quienes ya no están, muestran el vacío que tales pérdidas han dejado.

A través de la descripción y conceptualización de los conjuntos fotográficos y de las cintas, se construye una constelación de las distintas formas paradójicas de representar la ausencia. Para ello, se sitúa a cada artista en el contexto del que habla, en el que establece sus propuestas y desde donde se posiciona para narrar desde el presente los acontecimientos traumáticos del pasado. Todo ello es producto de un posicionamiento político frente a la realidad vivida y respuesta al imperativo en contra de la voluntad de negación, silencio y olvido propia de los regímenes dictatoriales.

Abstract

In this paper they are studied the photographic projects *Scorched Earth* by Óscar Farfán and *Absences* by Gustavo Germano, and the films *Dad Iván* (María Inés Roqué, 2000), *The blonds* (Albertina Carri, 2003), *Finding Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Time suspended* (Natalia Bruschtein, 2015) and *The tiniest place* (Tatiana Huezo, 2011), examples of artistic manifestations made from an absence and what time and memory have done with it. They are works that indicate the effects in the present of the systematic annihilation and the forced disappearance, phenomena that characterized the civic-military dictatorships established in Latin America during the second half of the 20th century and that the productions deal with when referring to the cases of Guatemala, Argentina and El Salvador.

The meaning of these images is investigated considering them as refuting art objects of the idea of the (supposed) unspeakable and unrepresentable nature of the extreme violence, because paradoxically they visibilize it apparently not to do it. Thus derive in the visual and material conceptualization of the systems that sought to erase and hide the traces of their repressive actions. The hypothesis is that the visual productions listed above are also memorial acts that intertwine the uniqueness of the memories of the authors with that of the witnesses who witnessed the events, becoming "means of memory" that, without replacing what is no longer or to those who are no longer there, they show the emptiness that such losses have left.

Through the description and conceptualization of photographic sets and tapes, a constellation of the different paradoxical forms of representing absence is constructed. For this, each artist is placed in the context of the speaker, in which he establishes his proposals and from where he positions himself to narrate from the present the traumatic events of the past. All this, is product of a political positioning in front of the lived reality and answer to the imperative against the will of denial, silence and forgetfulness proper of the dictatorial regimes.

Introducción

Si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación, que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes, que le dé mejor trato a los muertos, que le dé a los efímeros una suntuosa lectura a su transparencia, permitiéndoles a los vivientes una navegación segura y corriente por ese tenebrario.

Juan Goytisolo, *Nuestra música* (Jean-Luc Godard, 2004)

Plinio el Viejo, en el libro XXXV de su *Historia natural*, desarrolla el mito de Butades y su hija, donde se narra que antes de que el amante de la joven parta hacia la guerra, ésta dibuja el contorno de la sombra de su rostro, proyectado en la pared por la luz de una lámpara, esbozo que su padre rellena después con arcilla. Más allá del hecho de que se convierta en la primera imagen esculpida, el relato manifiesta el humano interés por aprehender la presencia del ser amado, anticipando la ausencia de éste. Se trata, como dice Leon Battista Alberti respecto a la pintura, de hacer que “los hombres ausentes estén presentes”, “que los muertos parezcan casi vivos”.¹ La muerte ocasiona el caso más paradigmático de ausencia, pero no el único, ya que ésta puede ser en distintos aspectos, de causas y consecuencias variadas, y espacial y temporalmente diversa. Puede tener lugar, por ejemplo, en un ámbito donde se expresa lo inhumano y lo impensable a través del aniquilamiento sistemático y la desaparición forzada de varios sectores de la población. De estos desaparecidos, “efímeros”, ¿cómo dar testimonio?, ¿de qué manera es posible resaltar su ausencia sin restituir su presencia?

Durante las últimas décadas del siglo XX, en varios países de Latinoamérica se establecieron dictaduras cívico-militares y militares que, ante la inminencia de procesos de

¹ Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte* (Madrid: Editorial Antonio Machado, 1987), 124; Leon Battista Alberti, *El Tratado de Pintura* (Madrid: Imprenta Real: 1827), 220.

liberación nacional, llevaron a cabo una campaña de desestabilización política y estrangulamiento económico que culminó con el ataque de los individuos que esos gobiernos (respaldados por el gobierno estadounidense) consideraron “comunistas”, subversivos y opositores a las ideas que se pretendían implantar; el combate consistió en el secuestro, la tortura, la desaparición y la muerte de los ciudadanos, es decir, en la ejecución de crímenes de lesa humanidad.²

En el mundo de las imágenes, ese pasado violento, pero mediato, fue retomado paulatinamente: primero, por la generación protagonista y sobreviviente de los hechos violentos, que demandaba el esclarecimiento de ellos y, por ende, justicia a las autoridades; después, las voces comenzaron a ser las de una segunda generación que no vivió los hechos, pero que sí se vio afectada por ellos. Con el inicio del nuevo milenio, las narrativas visuales de este segundo grupo se multiplicaron y adquirieron mayor importancia, pues al finalizar el siglo en el que habían ocurrido los acontecimientos, se volvió aún más imperativo no permitir el olvido de éstos. Así, durante esa época, los “hijos” comenzaron a abordar el pasado y la memoria que de él prevalecía, o bien, consideraban que debía mantenerse. Además de reflexionar sobre los sucesos que caracterizaron esos años, el objetivo de estas manifestaciones era, desde un plano estético, exponer las estrategias que habían caracterizado las dictaduras militares, acciones que se condensaban en el fenómeno de la desaparición forzada.

Durante los últimos años, casi a la par que el surgimiento de las obras artísticas, se han dado a conocer diversos estudios que las analizan y problematizan, ya sea que realicen un estudio de sus características formales y temáticas o bien, que construyan un mapeo de las similitudes que existen entre ellas. La literatura al respecto abunda, pues muchas de las investigaciones que han tomado la memoria como centro de gravedad en el estudio del pasado se centran en las imágenes y su papel en la reconstrucción de los procesos políticos y sociales ocurridos durante las décadas de los sesenta y ochenta en la región latinoamericana.

Dos son las temáticas centrales en los debates que reflexionan sobre tales obras, en especial sobre las que tratan el contexto argentino. En primer lugar, se encuentran los trabajos ensayísticos que analizan el papel del cine en la representación de la militancia y del terrorismo de Estado. Son textos que subrayan las formas en que determinadas

² Marcos Roitman Rosenmann, *Tiempos de oscuridad* (Madrid: Ediciones Akal, 2013), 17-19, 114.

películas colaboran en el proceso de transmisión intergeneracional de los acontecimientos y las experiencias de ellos; principalmente son análisis de los modos en que la memoria se construye en diversos documentales realizados por hijos de militantes y desaparecidos de la década de los setenta. Aunque también en estos trabajos se hacen revisiones de los filmes precedentes que ensayaron y pusieron en práctica dispositivos narrativos que luego son retomados por las cintas posteriores; el resultado final es la reconstrucción de las etapas donde surgen y se consolidan determinadas modalidades cinematográficas en Argentina. En este grupo destacan los libros *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* de Ana Amado, publicado en 2009; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* escrito por Gonzalo Aguilar en 2006 y, del mismo año, el trabajo en conjunto de Alejandra Oberti y Roberto Pittalunga, titulado *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Una aportación más reciente, pero en el mismo sentido, sólo que enfatizando los aspectos productivos, estéticos y receptivos de las obras, es el texto de 2014 de Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona*.

La segunda temática son los textos de análisis que, de manera más general, abordan las representaciones artísticas y estéticas producidas en relación con la memoria de las últimas décadas de la centuria pasada. Algunos de los soportes que se estudian en estos escritos son las fotografías, los monumentos, las esculturas, las instalaciones, la literatura y las manifestaciones culturales cuya base son los medios de la expresión del recuerdo: la declaración, el testimonio, la autobiografía, la fotografía, el cine, el documental y la televisión. A través de la descripción de las obras visuales, se evalúan sus estructuras, sus textualidades, sus circuitos de producción y sus efectos públicos, es decir, los modos de apropiación por parte de distintos actores y el rol de los artistas como “emprendedores de la memoria”.³

Varios de estos libros suelen ser producto de coloquios y simposios sobre los temas, por lo que principalmente se encuentran artículos que, de manera analítica, se centran en una o dos manifestaciones. Un ejemplo es el volumen preparado Nelly Richard en el 2000, *Políticas y estéticas de la memoria*, acerca de las representaciones artísticas de la desaparición; o los artículos compilados por Elizabeth Jelin y Ana Longoni en *Escrituras*,

³ Según Elizabeth Jelin, el emprendedor es “el que se involucra personalmente en su proyecto, pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo. [...] Es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad –más que de repeticiones–. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 48.

imágenes y escenarios ante la represión, de 2005. Los argumentos y enfoques teóricos, además del trabajo de análisis, que se han desarrollado para las manifestaciones que elaboran el pasado traumático de países como Argentina, Chile y Brasil, pueden ser extrapolados para el estudio de las piezas como *Tierra arrasada* y *El lugar más pequeño*, ya que es escasa la bibliografía que analiza las imágenes de los casos de El Salvador y Guatemala.

La investigación que se desarrolla a continuación se sitúa entre los dos ejes temáticos ya mencionados, pero es más cercana a la estructura del segundo. En el primer caso, los textos son retomados para contextualizar las piezas trabajadas; en el segundo, incluso se tienen objetos de investigación en común. Lo que se pretende es generar un diálogo con los estudios existentes, al mismo tiempo que otras narrativas visuales son relacionadas entre sí, problematizando las características que poseen y las dialécticas que desarrollan.

Convergencias en los objetos de estudio

Se analizan ocho ejemplos de expresiones artísticas pertenecientes al segundo grupo, a las retóricas audiovisuales de los individuos a quienes se les transmitió la memoria de los acontecimientos, ya que ellos eran muy pequeños cuando ocurrieron, motivo por el que junto con sus familias se exiliaron en otro país. Se trata de los proyectos fotográficos *Tierra arrasada* de Óscar Farfán y *Ausencias* de Gustavo Germano, y los filmes *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015) y *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011). Si bien todas refieren al contexto latinoamericano, cada una se centra en la situación de un país específico: la primera trata el de Guatemala; las siguientes, la dictadura militar en Argentina; excepto el último caso, que se ocupa de El Salvador.

Aunque cada una refiera a un marco histórico específico (pues la naturaleza de las dictaduras varió de acuerdo a la economía de la nación, la estructura social, la política imperante, su posición geográfica y sus relaciones con otros estados), los regímenes de estos tres países comparten ciertos rasgos comunes, como el apoyo estratégico y financiero de Estados Unidos; y que se caracterizan por el enfrentamiento de dos fuerzas sociales: las “legales”, compuestas por el Ejército del Estado, y las “insurgentes”, formadas de ciudadanos que se alzaron en contra de la opresión del primero y que propiciaron la

radicalización de las ofensivas de contrainsurgencia.

Guatemala y El Salvador, a diferencia de los otros países donde emergieron dictaduras militares, son de las naciones donde las diferencias sociales están muy polarizadas, por lo que, en ambas, la violencia dirigida a la facción guerrillera (conformada por los obreros, los campesinos, los indígenas y la clase media) fue aún mayor, comenzando con la lógica de opresión en el latifundio. En los dos casos, muchos de los oficiales de los ejércitos fueron entrenados por especialistas argentinos antiguerrilleros, formados a su vez gracias a la ayuda militar proporcionada por Estados Unidos. Este país ensayó en América Latina las técnicas de adiestramiento de Indochina y Argelia, de las que se apropió durante la guerra de Vietnam y que fueron transmitidas a través de numerosos ámbitos de entrenamiento militar e ideológico, entre los cuales destaca la Escuela de las Américas en Panamá.

El aprendizaje de tales enseñanzas tenía como propósito la implementación en Centroamérica de los métodos represivos utilizados en Argentina: el secuestro y la desaparición de los habitantes sospechosos de portar ideas contrarias al pensamiento político ideológico del gobierno y la obtención de información bajo tortura sistemática. Asimismo, fortalecía y consolidaba las relaciones entre los ejércitos, y de éstos con su aval financiero y estratégico (Estados Unidos a través de la CIA). En consecuencia, la internacionalización de este aparato provocó que las similitudes entre los regímenes aumentaran, a pesar de sus particularidades. Argentina, además, fue uno de los países participantes de la Operación Cóndor, el plan de acción conjunta que las dictaduras del Cono Sur (Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia) establecieron entre ellas con el objetivo de hacer desaparecer a los militantes de izquierda que se encontraran en cualquiera de las naciones pertenecientes a la alianza.

Como se observa, se integran trabajos objetivados en distintos soportes, que además se configuran a partir de dos vehículos: la palabra y la imagen. Estas últimas se vuelven indispensables en la construcción de las series y las películas porque la tensión entre ambas señala la dificultad de narrar la memoria, aun utilizando a una para complementar las carencias de la otra. Además de que se hayan elegido producciones fotográficas y cinematográficas, otro rasgo que las distingue entre sí es la distancia territorial que las separa (por un lado, aquella sobre la que versan; por otro, desde donde son producidas) y la manera en que cada uno de los autores describe la estructura social de

los países.

Las diferencias parecen ser más que las similitudes que comparten; sin embargo, se han elegido estos casos con el fin de demostrar que un mismo fenómeno (como lo es el de la desaparición forzada) puede dar pauta a un sinnúmero de materializaciones, originadas gracias a la variedad de voces que permiten establecerlas. Son, por otro lado, distintas maneras de reinventar el pasado, de abordarlo y, con ello, de plasmar la memoria que se tiene de él; porque así como no hay una sola memoria, tampoco es posible la existencia de una sola manifestación de ella. De ahí la importancia de estudiar su transmisión y su formación de sentido a través de dos tipos de visualidades.

Este trabajo se basa entonces en la siguiente hipótesis: las imágenes seleccionadas son narrativas, prácticas, discursos y producciones que, al tiempo que abordan la memoria, la resignifican por el lugar desde el que son enunciadas (como hijos de los afectados, o bien, como exiliados de su país a fin de evitar el daño del conflicto). Su singularidad radica en que se trata de retóricas paradójicas que, para hacer ver las consecuencias y los efectos de la guerra, parecen no mostrar nada; es lo que Georges Didi-Huberman consideraría “mostrar un vacío” (lo que vemos o lo que ya no veremos): realizar y mirar una “obra de pérdida”, donde “la modalidad de lo visible deviene ineluctable —es decir, condenada a la cuestión de *ser*— [...] cuando ver es perder. Todo está allí”, pero sin estarlo.⁴

Las obras, además de convertirse en actos memoriales que hablan del pasado desde un “presente democrático”, se insertan en el ámbito artístico y estético como formas retóricas subjetivas y vivenciales, que entrelazan el “yo” de sus (pocos o muchos) recuerdos individuales con el de aquellos que sí presenciaron los acontecimientos y que los llevan grabados en su memoria y en su cuerpo. Esto, con la finalidad de aludir a aquello que ya no es o a quienes ya no están, mostrando precisamente su ausencia y el vacío que con ella han dejado.

Se erigen así como producciones refutadoras de la idea de un carácter impensable, indecible e irrepresentable de la violencia extrema y el horror, aludiendo a la idea de que, si la aniquilación fue pensada, imaginada y llevada a cabo por sus responsables, entonces es posible pensarla e imaginarla. Mostrarla, sin embargo, no es una tarea sencilla, ya que, al pretender borrar toda huella, palabra o imagen que evidenciara su ejecución, se desafían los recursos de la representación. Esa misma voluntad de negación, silencio y olvido fue la

⁴ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997), 18-19.

que, paradójicamente, provocó que el visibilizar lo que había sucedido y seguía ocurriendo se volviese un imperativo. Esto, a su vez, fue modelando las posibilidades de pensar y evocar a los desaparecidos, pues, al construir los discursos (visuales y textuales) sobre la memoria del horror, se tomaba distancia del pasado con el fin de reflexionar sobre él, de contrastar lo que había sido con lo que era, los que estaban con los que quedaban. Y, a partir de ello, armar secuencias y rompecabezas donde las persistencias y ubicuidades del dolor y la ausencia se plasmaran, siempre considerando como base el ejercicio de memoria personal.

En este sentido, se entiende “representación” de acuerdo con los planteamientos del filósofo Jacques Rancière, para quien el concepto designa “una dependencia de lo visible con respecto a la palabra”, donde ambas operan en un doble sentido: como una sustitución que visibiliza lo que corresponde a otro tiempo y espacio, y como manifestación que hace ver lo que intrínsecamente está oculto a la vista.⁵ Es decir, como un juego paradójico en el que se evoca lo ausente a través de la propia falta de visibilizarlo. De igual manera, se retoman los argumentos de Henri Lefebvre que establecen la representación como algo intermedio entre la presencia y la ausencia, algo que no está en determinado tiempo y lugar, pero que se actualiza en la medida que vuelve a hacerse presente; la paradoja es que lo hace de un modo diferente, al utilizar un “sustituto” que ocupa su lugar, convirtiéndose así en el remplazo que desplaza, desdobra y redobra la desaparición.⁶ Ante ello, la imagen se erige como el ente que representa ese vacío que alude a lo violento, que hace ver a través de esa visualidad inexistente que es la ausencia, manifestación que se elabora para plasmar algo que no se quiere que se olvide, esa memoria del pasado, principal punto de unión entre las producciones que se estudiarán.

Las imágenes seleccionadas más allá de evocar aquello que ya no es o quienes ya no están, se consolidan como formas retóricas subjetivas y vivenciales que, entrelazando el “yo” de los recuerdos individuales, acceden al pasado desde un “presente” democrático para trabajar una memoria de los acontecimientos. Por ello, también es importante aclarar que con esta palabra –según Elizabeth Jelin, Paul Ricoeur, Reinhart Koselleck y Leonor Arfuch– me referiré al ejercicio de la capacidad humana de aprehender u olvidar los acontecimientos que tienen lugar en la vida del individuo, quien a su vez vive inserto en

⁵ Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011), 119-122.

⁶ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 15, 271-272.

un contexto político y social que determina las emociones y los afectos del ser.⁷ Además, la memoria es vista como el proceso donde se significa y resignifica la experiencia humana, a través del desplazamiento y desdoblamiento de un pasado que se reflexiona y elabora respecto a la construcción de expectativas que parten del presente que se vive. Capas que, a su vez, se superponen y se impregnan unas de otras y que, como en los casos aquí desarrollados, ocurren donde la ausencia tiene lugar, ha tenido lugar y/o tendrá lugar al mismo tiempo.⁸

El olvido es también otro componente de la propia memoria, necesario para el desarrollo de ésta en la sociedad y en el individuo. Partiendo de las palabras de Marc Augé, ambos son los lados de una misma moneda que permiten seleccionar qué permanece y qué no en el recuerdo, pero en relación a un presente y una identidad que moldea las conexiones entre ellos, otorgando o velando la perspectiva del tiempo que permite profundizar o negar su movimiento.⁹ Ninguno de estos ejercicios de memoria y olvido sería posible sin la figura del testigo, quien por un lado es – según el filósofo Giorgio Agamben– el tercero en un proceso de contienda entre dos (similar a un observador no participante) y, por otro, el sobreviviente de un acontecimiento que puede ofrecer un testimonio de él. Mas la voz de este último sólo adquiere legitimidad en relación con aquel que ha sido silenciado, pues él no habla por el otro, sino de la experiencia que lo calló. En cambio, quienes no vivieron en su totalidad los sucesos, sólo pueden referir a la distancia, al hueco que se abre entre los que conocieron el hecho en toda su identidad y aquellos que desde lejos se tornaron testigos de él.¹⁰ Ese es el lugar que ocupan los autores de las obras aquí analizadas y este último es su objetivo en ellas: aludir a ese espacio de indeterminación donde se reúnen los relatos de los sobrevivientes con aquellos que hoy viven los efectos de lo ocurrido.

Exposición de los argumentos

Al indagar en las estrategias visuales que los artistas antes listados utilizan para referir a la violencia sufrida y, a la par, mantener viva la memoria del pasado conflictivo, la

⁷ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 11-12; Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999), 16-22; Reinhart Koselleck, *Futuro pasado: para una semiótica de los tiempos históricos* (Barcelona: Editorial Paidós, 1993), 341; Leonor Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 161-177.

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2* (Barcelona: Editorial Paidós, 1985), 138.

⁹ Marc Augé, *Las formas del olvido* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1998), 13-14.

¹⁰ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 15-17.

estructura de este trabajo se dividió en cuatro capítulos.

El primer capítulo está dedicado al estudio del filme *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011), principalmente, a la problemática que en él se representa a partir del ejercicio de la memoria que siete de los habitantes de Cinquera (una comunidad salvadoreña) realizan para la cámara al brindar su testimonio en voz en *off* y al ser registrados en el entorno en el que se desarrollan en la actualidad. Primero, se revisan las cintas que constituyen un antecedente en la tradición del cine militante; en un segundo apartado se revisa el desarrollo de la Guerra Civil en El Salvador; por último, se analizan varias secuencias de la película, para dar cuenta de cuál es la relación que en ella se establece entre la palabra y la imagen.

También con el objetivo de analizar de qué manera se conjugan el registro visual y el textual en una obra, en el segundo capítulo se aborda la serie *Tierra arrasada* del fotógrafo Óscar Farfán. Para ello, se incluye un apartado del contexto histórico de las dictaduras militares que imperaron en Guatemala en las últimas décadas del siglo XX y dos secciones más en las que cuestiona la forma en que el conjunto fotográfico y testimonial alude a los acontecimientos pasados al mostrar la ausencia de huellas en los lugares donde se llevaron a cabo crímenes de lesa humanidad.

El tercer capítulo trata la paradójica configuración del ensayo fotográfico *Ausencias*, en el que el vacío se establece como la presencia que refiere a la desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar argentina, fenómeno que desafía los modos de visibilizar pues la política es borrar toda huella de la operación. De ahí que se problematice el uso de la fotografía como catalizadora de nuevos sentidos y el empleo de la reconstrucción visual como estrategia que permite armar nuevas elaboraciones sobre el pasado y los efectos que éste tiene en el presente. A la par, se revisan los planteamientos teóricos de filósofos e historiadores del arte respecto a la representación de la ausencia a partir de la propia imposibilidad de retratar la presencia.

La dificultad de aludir a quienes ya no están también es estudiada en el último capítulo de este texto. Tomando como eje cuatro filmes argentinos realizados por hijos de desaparecidos (que se han vuelto ejemplos paradigmáticos), se expone el lugar del relevo generacional en el abordaje del pasado violento y de las consecuencias que éste tuvo para los individuos cuyos padres fueron militantes de izquierda durante los últimos años en que la dictadura era la forma de gobierno en Argentina. En un siguiente apartado y mediante

el análisis de la película *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015), se indaga sobre el poder emancipador del olvido en la figura de una de las Madres de Plaza de Mayo, Laura Bonaparte. Asimismo, se describe el uso de la fotografía como recurso estructural de estas obras.

En las siguientes páginas se desarrolla entonces en qué consisten estas narrativas visuales, fruto de la memoria y el olvido, que confrontan una historia individual y una referencial colectiva al buscar recomponer una imagen con la que tienen y establecen un vínculo afectivo pues se trata de retóricas de las pérdidas humanas, producto y efecto del terrorismo de Estado. Relatos que no finalizan, sino que ponen en juego cuestiones más complejas que se esbozan a través de esas “fuerzas de creación” que son las imágenes, testimonio de vida de los desaparecidos, que en la paradójica presentación de la ausencia tienen su sustento, permitiéndole al espectador, a partir de la evocación del pasado y el presente, pensar en una tercera imagen que implícita o explícitamente discuta la situación política actual. Porque si la hija de Butades no hubiese dibujado el esbozo de su amado, la pared sólo hubiese sido una pared vacía y no se habría convertido en la imagen que visibiliza la tensión de ese vacío.

Capítulo 1

La pantalla de la memoria en *El lugar más pequeño*

“Ser salvadoreño es ser medio muerto
eso que se mueve
es la mitad de vida que nos dejaron”

Roque Dalton, *Las historias prohibidas del pulgarcito*, 1984

Una facultad inherente al hombre es la de recordar: dar cuenta del pasado, observar qué de él persiste en el presente y, en consecuencia, ver cómo afecta las expectativas que del futuro se tengan. En otras palabras, conservar la memoria. Esto implica luchar contra el olvido y, a la vez, conformar el recuerdo a partir de él, ya que es necesario realizar una selección de las vivencias propias y de aquellas que le han sido transmitidas; como consecuencia, se confrontan las experiencias y las expectativas, a nivel individual y, al mismo tiempo, colectivo.¹¹

Todo ese mecanismo es esencial para el fortalecimiento de la pertenencia a un grupo, más aún cuando se trata de comunidades que han sufrido situaciones de represión y/o aniquilación, como la del pueblo de Cinquera, El Salvador (situado a cien kilómetros al noroeste de la capital nacional). El recuerdo del pasado de ese sitio y la vida cotidiana del presente son retratados en el filme *El lugar más pequeño* a través de dos soportes: el registro visual y los testimonios en *off* de siete sobrevivientes. Pero ¿cuál es la relación que se establece entre ambas partes? ¿Cómo se demuestra que, en el acto de evocar la memoria de acontecimientos violentos y traumáticos, la palabra acude allí donde parece fallar la imagen e, inversamente, la imagen acude donde la palabra parece fallar, tal como menciona Georges Didi-Huberman?¹² En la cinta, ¿cómo ocurre tal tensión?, ¿de qué manera los pobladores de Cinquera (y, en específico los individuos seleccionados para dar su

¹¹ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 4-11.

¹² Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Editorial Paidós, 2004), 49.

testimonio) continúan y llevan a cabo el imperativo de no olvidar?, ¿cuál es la representación de la memoria? Estas son sólo algunas preguntas que, mediante el análisis de la obra y distintas reflexiones conceptuales, se intentarán responder a lo largo de este capítulo, para indagar de qué manera el filme constituye una retórica de la memoria.

1.1 La tradición del cine militante: testigo de la revolución

La mayoría de las películas filmadas en Centroamérica durante los años más cruentos de los conflictos vividos muestran el caos que reinaba en los lugares, la invasión de los ejércitos, la formación de las fuerzas insurgentes, los enfrentamientos entre ambos bandos, los muertos que se dejaban atrás y las poblaciones afectadas por todo ello. Es un tipo de cine que acompañaba la revolución y que, al ser testigo de ella –tal como menciona el cineasta argentino Jorge Denti en una entrevista realizada por Claudia Ferman–, pretendía dar voz e imagen a aquellos individuos silenciados, oprimidos y negados por el poder político en cuestión.¹³

Su auge comenzó en 1959, con la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) ochenta y tres días después del triunfo de la Revolución Cubana, centro que durante su primeras dos décadas produjo un importante material documental que visibilizó el proceso revolucionario. Este país se convirtió entonces en la imagen referencial de Latinoamérica, donde emergieron movimientos que, siguiendo su ejemplo, vieron en el cine una herramienta de información y testimonio.¹⁴ Así surgieron directores y teóricos que, paralelos a la historia de cada nación, impulsaron una visión en común: interpelar al espectador con una violencia visual que le impidiera la contemplación pasiva de los hechos, que le invitase a involucrarse en la lucha de clases que se gestaba y que buscaba la defensa de las minorías, que diera visibilidad a las posturas de izquierda del espectro político.¹⁵

¹³ Claudia Ferman, “«Mi país era América Latina»: testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista”, *Istmo* 20 (2010), http://istmo.denison.edu/n20/articulos/1-ferman_claudia_form.pdf

¹⁴ En este ámbito destacan las obras de Santiago Álvarez y Julio García Espinosa; el primero fue director del ICAIC durante algunos años, mientras que el segundo también aportó reflexiones teóricas que dieron pauta para la creación de un programa ideológico que él denominó “cine imperfecto”, cuyo objetivo no era la técnica ni la calidad, sino la denuncia de los problemas sociales y, con ello, la presencia libre (visualmente) de las masas, característica que sólo era posible por la vía de la revolución. Véase Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)* (Buenos Aires: Ediciones Altamira, 2002).

¹⁵ Emilio Bernini, “Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina”, *Los cuadernos de Cinema23*, núm. 5 (2012): 5-26.

En el caso de El Salvador, obras como *El Salvador: el pueblo vencerá* (Diego de la Texera, 1980) o *Historias prohibidas de Pulgarcito* (Paul Leduc, 1980) son ejemplos de cintas que surgen bajo esta ideología de duplicar la realidad para que el público crea que la conoce, para que se involucre con ella y con los ideales que manifiesta el grupo que, explícita e implícitamente, el filme apoya: aquellos antiimperialistas como el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional. Las películas, a su vez, demuestran la intención de los cineastas de insertarse en los procesos que la nación vivía; pero también derivan del interés desplazado a Centroamérica porque las condiciones en el sur del continente (los enfrentamientos entre los grupos revolucionarios y las Fuerzas Armadas habían llegado a un punto álgido) habían dificultado el desarrollo del cine político en esa región.

Hacer consciente al individuo, a través de imágenes directas y violentas, de los efectos de la guerra en el país es una característica que proviene de los movimientos en contra de la contemplación de las artes, los cuales tuvieron lugar desde finales del siglo XIX y donde destacan las transformaciones en el ámbito teatral, ya que en éste es esencial el problema del espectador: como recuerda Jacques Rancière, sin él, es imposible el teatro, aunque al mismo tiempo implique un mal, pues parece separar el mirar de la capacidad de actuar y conocer. De ahí que se vuelva necesario un arte escénico donde los concurrentes se conviertan en participantes activos que, para serlo, deben darse cuenta de su pasividad al estar frente a un espectáculo, surgiendo en ellos el deseo de cambiar su situación, es decir, de “emanciparse intelectualmente” y borrar esa frontera entre el ver y el actuar.¹⁶

La estructura cinematográfica de convertir al documental en un acompañante de la guerra, brindar un panorama desde una posición ideológica en favor de la lucha por la liberación y exhortar al público a no quedarse de brazos cruzados ante las imágenes, es la que posibilita el surgimiento de cintas como *El lugar más pequeño* que, si bien se desligan de esa tradición, surgen de ella, a la par que comparten el espacio, pues se siguen produciendo películas que acuden a este arreglo. Ese cine de los ochenta que ensaya la filmación de un presente conflictivo, pero lleno de esperanza en los frentes revolucionarios, es ahora parte del pasado de Tatiana Huezo; por ello, le queda acudir a las consecuencias de la lucha plasmadas en su escenario: Cinquera. Quizá la imposibilidad de

¹⁶ Renovación que derivó en dos fórmulas: el teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud; el primero buscaba que el espectador examinara el espectáculo mostrado y, con ello, se distanciara de él; el segundo, en cambio, preveía que se involucrara vitalmente al público. Véase Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010), 10-25.

registrar los enfrentamientos no sea la única razón por la que la cineasta construye su relato a partir de los testimonios de quienes vivieron el conflicto; también influye el paulatino cambio que tiene lugar en los modos de producir, representar e interpelar al público, lo que el filósofo Jacques Rancière denomina “régimen estético”, compuesto por discursos visuales que atienden lo político porque denuncian los procesos sociales que hay detrás, pero que es posible gracias a una tradición previa que pasa a compartir espacio con él.¹⁷

1.2 El desarrollo de la catástrofe

Los inicios del conflicto armado salvadoreño entre el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) y las Fuerzas Armadas del Estado (apoyadas por el gobierno norteamericano) se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, momento en que El Salvador tuvo un gran crecimiento económico, producido por el cultivo y la exportación de café. Con el fin de monopolizar dichas propiedades, se despojó de sus tierras a las comunidades indígenas. Así se consolidó uno de los problemas estructurales del país: la desigualdad en la distribución del territorio y, por tanto, de los ingresos.¹⁸

De manera paulatina, a través ataques y levantamientos, la población comenzó a manifestar su descontento por la concentración de la riqueza en pocas manos y por la falta de democracia en el gobierno. Destaca la movilización campesina en enero de 1932, que protestaba en contra de la explotación sufrida por los jornaleros en los cafetales donde eran empleados por los hacendados y comerciantes que monopolizaban tal negocio; rebelión que, bajo el liderazgo del presidente Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944), fue rápidamente reprimida por el ejército, concluyendo en el asesinato de miles de obreros y campesinos. Desde entonces, se instauró el uso de violencia como mecanismo de control social y político, en contra de las sublevaciones de las clases bajas y medias. Ese terrorismo de Estado fue una constante durante las siguientes cinco décadas y hasta 1980, época en la que ascendieron al poder regímenes autoritarios como el de Hernández Martínez o el de Carlos Humberto Romero (que ocupó la presidencia de 1977 a 1979).

¹⁷ Sobre la división de los regímenes del arte que hace Rancière, véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago: LOM Ediciones, 2009).

¹⁸ James K. Boyce, Introducción a *Ajuste hacia la Paz: la política económica y la reconstrucción de posguerra en El Salvador*, coordinado por James K. Boyce (México: Plaza y Valdés, 1999), 33-35.

Elemento importante de la movilización social en contra de la permanencia de las dictaduras militares fue la formación de varias organizaciones político-militares. Según Mario Vásquez, éstas se agrupaban en dos sectores: uno formado por partidos izquierdistas y pertenecientes a la iglesia católica; y otro, de carácter proletario e insurgente, que consideraba la vía armada como la ruta de acceso al poder. Ejemplo de este último son las Fuerzas Populares de Liberación (FPL, fundada en 1970), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP, en 1972), la Resistencia Nacional (RN, de 1974) y el Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos (PRTC, formado en 1976). En 1980, estos partidos formaron una alianza con otros tres, constituyendo así el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN); grupo que marcó el inicio “oficial” de la guerra civil al llevar a cabo la “ofensiva final” contra el régimen dictatorial.¹⁹

Cinquera, pueblo del departamento Cabañas al noroeste del país, fue uno de los semilleros de estas Fuerzas Populares de Liberación. En la película, Pablo Alvarenga, uno de los habitantes de la comunidad, alude a ello, pues afirma que, en los setenta, los habitantes se dividieron en dos grupos: aquellas personas que comenzaron a tomar conciencia de que estaban sometidos y los otros, que permanecieron dormidos; a los primeros les denominaron “subversivos”, cuando ellos ni siquiera sabían lo que significaba, un párroco joven fue quien les explicó: era enderezar aquello que necesitaba ser enderezado.

Explicaciones como esta, de cuestiones políticas que atañían el ámbito social, fueron posibles por la transformación que sufrió la Iglesia católica en esa época, a partir del Concilio Vaticano II (y su llamado para derribar los muros que dificultaban el acercamiento a los fieles) y de la Conferencia de Medellín en 1968 (donde el Episcopado Latinoamericano afirmaba que no podía quedar indiferente ante las injusticias sociales que prevalecían en el territorio), sucesos que desembocaron en la corriente denominada “Teología de la Liberación”. Con ella, el mensaje del Evangelio se reorientó hacia los oprimidos, centrándose en la figura de Jesucristo, como hombre sencillo que predicó el amor al prójimo y enseñó a todos que el reino de Dios estaba en la tierra, pero que la situación de injusta pobreza no era acorde a su voluntad. Este nuevo discurso atrajo la atención de los campesinos, obreros y gente de los pueblos salvadoreños que sólo recibía rechazo y miseria de parte del Estado y de las clases sociales más altas; a ellos, desde la

¹⁹ Carlos Acevedo, “Antecedentes históricos del conflicto” en *Ajuste hacia la paz*, coordinado por James K. Boyce, 41-54.

profesión de la fe católica, se les invitaba a tratar de cambiar la situación de esclavitud y miseria que vivían, en otras palabras, a transformar el sistema social y la estructura económica que los sometía.²⁰

Monseñor Óscar Arnulfo Romero, arzobispo de El Salvador de 1977 a 1980, fue uno de los pilares eclesiásticos que promovió esa necesidad de cambio. Aunque al inicio de su episcopado no mostró interés en la corriente de la liberación, después se convirtió en la encarnación de sus principios, aun cuando sus fuentes fuesen los libros clásicos de los Padres de la Iglesia y no los textos contemporáneos de los teólogos. Cabe resaltar que la renovación de su catecismo hubiese sido imposible sin la conversión que él mismo sufrió en su seguimiento de Cristo y que lo llevó a dar la vida por ella. Si bien este aspecto del contexto histórico de la guerra civil no se amplía en *El lugar más pequeño*, sí es retomado en los argumentos de los testigos que, marcados por la predicación católica de ese momento, dimensionan los alcances de las enseñanzas de la Iglesia en la concreción de la lucha armada.

En el 2011, el mismo año que Tatiana Huezo presentó su película, Everardo González (egresado, al igual que ella, del Centro de Capacitación Cinematográfica) estrenó su cinta *Cielo abierto*, que también habla de las condiciones de la dictadura militar de El Salvador, pero desde la revisión de la vida del arzobispo Romero. Este filme abre con el sonido de un disparo, acción que marca la muerte del sacerdote a quien, en los segundos siguientes, se escucha explicando (en voz *over*) la importancia de la Eucaristía, mientras en la pantalla el fondo negro es sustituido por acercamientos a fotografías antiguas de él en su labor evangelizadora. Después, en contraste con lo monocromo se presentan los registros a color de los párrocos, religiosas y exguerrilleros que se colocan frente a la cámara para describir cómo Arnulfo Romero se convirtió en pieza importante del cambio de mentalidad de la sociedad; cambio que posibilitó las acciones de los habitantes de Cinquera, de las que dan testimonio en *El lugar más pequeño*.

El material que compone *Cielo abierto* no sólo describe la actividad del prelado, también recorre su nombramiento y el cambio que experimentó a partir de la muerte de uno de sus colegas, Rutilio Grande, quien había comenzado a cambiar el sentido del mensaje cristiano y, con ello, a invitar a abrir los ojos ante la realidad que se vivía. Al igual

²⁰ Para un mayor abordaje de la corriente que “opta por el pobre” a la luz de la palabra de Dios véase Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación: perspectivas* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1972).

que los propios representantes de la Iglesia tuvieron una evolución interior, los habitantes de los pueblos como Cinquera y Aguilares comenzaron a tomar conciencia, a buscar soluciones, a convertirse en lugares de lucha por el cambio. Las palabras de las homilias o el ejemplo de vida de los sacerdotes, en especial de Romero, se convirtieron en el eje que estaba detrás. De ahí que sus palabras y las fotografías que de él se tienen se rescaten, se escuchen en voz *off* y se muestren en pantalla. Las primeras representan el mensaje predicado; las segundas subrayan que éste se puso en práctica; y la puesta en escena de ambas señala la importancia de las dos partes en la divulgación de un mensaje de amor y tolerancia.

El rescate del pasado y la presentación de las “pruebas gráficas” del trabajo del arzobispo Romero no concluye con la inclusión de los retratos, pues se considera necesario acudir a metrajés de filmes de esa época o a revisiones posteriores sobre su vida y obra. ¿Por qué? Debido a que forman parte de las primeras semillas de cambio que se sembraron entre los miembros de las clases bajas y medias y que, con el paso del tiempo, desembocaron en manifestaciones y movilizaciones en pugna por un futuro distinto.

La represiva respuesta del gobierno a las sublevaciones de los campesinos y obreros es mostrada en varias de las secuencias que componen la película *Historias prohibidas de Pulgarcito* de Paul Leduc (1980). Si en el filme *El lugar más pequeño* sólo se alude a ella en las narraciones de los habitantes y en la presentación de los indicios que quedaron en los sitios, en la cinta de 1980 se registra directamente la celebración de la unión de los frentes revolucionarios y la posterior matanza con la que se “controló”, asustó y dispersó a los asistentes. Este logro, convenido desde un principio como requisito necesario en la lucha por la justicia, sólo se ve reforzado luego de tal violencia: “hay que seguir”, parece ser el mensaje que dejan las imágenes de la obra de Leduc, misma que, distinta en temporalidad y perteneciente a otro régimen artístico, responde a la tradición del cine militante de la que se hablaba previamente.

La obra de Tatiana Huevo subraya que ese no dejarse vencer que llevó a los salvadoreños a luchas por un cambio, también implicó la muerte de numerosos miembros de la comunidad y, en los momentos álgidos, el abandono del pueblo de Cinquera. Primero, el de los hombres que se escondían en la jungla para evitar ser asesinados por las Fuerzas Armadas, mientras las mujeres y niños permanecían en el lugar; después, el de todos los habitantes, luego de que en mayo de 1983 el Estado disparase desde unos

aviones un centenar de proyectiles, operación que tenía como objetivo rescatar al ejército que las fuerzas insurgentes mantenían prisionero, pero que mató un cuarto de la, ya de por sí, diezmada población.²¹ Años después regresarán, para encontrar que las huellas de la violencia siguen ahí, a pesar del tiempo transcurrido desde el “fin” del conflicto. Indicios que son visibilizados en la imagen y las narraciones del filme objeto de este texto.

Las medidas que los individuos tomaron con el fin de salvaguardar su vida visibilizaron su resistencia a la opresión de la que eran víctimas, pero con ella también su rebelión ante el gobierno que prometió protegerlos de las amenazas que en ese momento se les presentaban. Recurrir a acciones que en un principio les parecerían impensables se convirtió en su única salida, si querían defender su bienestar. En otras palabras y de acuerdo con el texto *Estado de excepción* del filósofo italiano Giorgio Agamben, el ejército actuaba por órdenes del gobierno, del “legítimo” gobierno apoyado por instituciones estadounidenses; el pueblo sobre el que tales acciones recayeron vio transformarse el control del orden, que él mismo le otorgó a las fuerzas federales, en un ejercicio de la violencia previamente considerado “ilegítimo” pero ahora aprobado jurídicamente.

Este momento de crisis también implica la indefinición de la existencia de los ciudadanos: según las categorías que el propio Agamben retoma de los griegos y de los planteamientos del filósofo Michel Foucault, su *bíos*, la forma de vivir donde se juega su propia existencia y en ella encuentra su sentido, pasa a ser *zoé*, la vida meramente biológica que sólo es. Al anular los mandatos previos, las tecnologías estatales de poder excluyen esta última de la primera, considerando que las vidas físicas no son sujetos políticos y que se puede disponer de ellas, pues su muerte no tiene valor; en otras palabras, convierten al individuo en *homo sacer*, un ser que puede ser asesinado sin impunidad.²² Para hacerlo, el dispositivo jurídico de la soberanía se funda en un vacío político que el filósofo italiano denomina “estado de excepción”, donde la violación de los derechos humanos se vuelve una estrategia de control.

En un principio, el estado de excepción queda fuera de la norma y sólo se acepta por tratarse de un momento inusual en la historia política de un país; sin embargo, con el paso del tiempo se normaliza y convierte en el régimen que ordena la vida de los habitantes. Por tratarse de una administración impuesta, los individuos tienen el derecho

²¹ Jesús Ceberio, “Cinquera, un pueblo enseñoreado por la muerte”, *El país*, 18 de mayo de 1983, disponible en http://elpais.com/diario/1983/05/18/internacional/422056816_850215.html

²² Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-Textos, 1998), 9-19.

de discernir y, por tanto, actuar en contra de ella, quizá no para volver al estado previo al de “excepción” sino modificar la normalización de éste.²³ Para ello, se vuelve necesario el uso de la violencia como un medio para alcanzar la justicia; primero, como respuesta a las acciones del ejército; segundo, como lo que parece ser la única manera de lograr el cambio. El pueblo se vuelve revolucionario porque es la forma en que resiste el momento de indeterminación, la nulidad del ejercicio del derecho y, pese a ello, la continua intervención del Estado sobre la propia comunidad.²⁴

Según los testimonios registrados en *El lugar más pequeño* y en *Cielo abierto*, “la Iglesia les abrió los ojos al respecto”; sin embargo, ciertos representantes de ella se oponían al uso de la violencia, aunque estaban de acuerdo con que todas esas comunidades eran “sujetos excluidos portadores de un derecho no reconocido”, cuyas acciones conflictivas reflejaban su deseo de ser algo más que simples “testigos de la justicia inexistente”. Entonces, ¿qué camino tomar? ¿Acaso el de Monseñor Romero que comprendía la situación pero pedía un cese de enfrentamientos? ¿Y no fue por ello asesinado?

A pesar de tratarse de una salida al ejercicio de la violencia del militarismo, al recurrir también a ella los propios oprimidos se convierten en transgresores del derecho, que no dejan al destino el poder de la vida y de la muerte de sus semejantes; sin embargo, en ese acto jurídico confirman su derecho a disentir del ordenamiento que, a través de la violencia, busca conservar la ley a la par que daña las vidas. Pero ¿realmente estos grupos sociales, los indígenas, campesinos, clases medias y bajas, son considerados vidas? ¿Si no lo fueran, el despliegue “legal” de la violencia no sería una amenaza para el Estado? Él mismo no provee a estos individuos de las condiciones necesarias para una vida digna, por lo que –de acuerdo con Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*– su propia existencia desbarata la fachada de que el gobierno cumple con sus obligaciones. No por ello su devaluación las hace merecedoras de destrucción. Lo que sí es cierto es que su precariedad las coloca aún más en manos de los que tienen el poder de terminar con su vida o de alargar su sufrimiento.²⁵

Estas cuestiones se ponen en juego en *Tempestad*, película de 2016 de la cineasta Tatiana Huezo, también directora de *El lugar más pequeño*. Al igual que en esta última, en

²³ Giorgio Agamben, *Homo Sacer II, 1. Estado de excepción* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 18-20.

²⁴ Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política* (Chile: Ediciones Palinodia, 2005), 26-29.

²⁵ Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (México: Editorial Paidós, 2010), 42-45.

aquella los testimonios en voz en *off* son el eje rector que guía el desarrollo; en cambio, las imágenes muestran un presente que pareciera estar poco relacionado con las narraciones, pero que en realidad deriva por completo de ellas. Son las historias de dos mujeres mexicanas, castigadas injustamente por el Estado que las debiera proteger.

Por un lado, está Miriam Carbajal, trabajadora del aeropuerto de Cancún, Quintana Roo, quien fue acusada de formar parte de un grupo de tráfico de personas y encarcelada durante meses en una cárcel del norte de México, para luego ser liberada y devuelta a un mundo en el que tiene que vivir con el estigma de ser ex-presidiana sin merecerlo. Por otro, se encuentra Adela Alvarado, quien se desempeña como payasita de un circo ambulante, siguiendo la tradición de toda su familia, que también forma parte del espectáculo. Ella es madre de tres hijas, a la que hace una década le fue arrebatada la segunda, por manos de un compañero de universidad, hijo de judiciales, y a la que todavía tiene la esperanza de encontrar.

Por fragmentos se presentan los testimonios de cada una, los cortes entre ambas historias están dados por escenas de paisajes silenciosos (que no duran más de un minuto) y por la propia música que las acompaña. La cinta inicia con la parte de Miriam, así que para empezar se muestran las imágenes de un sitio en mal estado, con paredes destruidas, sin muebles, que parece estar abandonado desde hace tiempo. En contraste, el testimonio versa sobre su liberación de la cárcel, un día en que ella ya no se lo esperaba, pero que le alegra. A diferencia de lo que la pantalla muestra, lo que se describe en el relato evoca imágenes más crudas de las que acompañarán el resto de la narración, pues en su mayoría el registro visual es de personas que viajan dentro de un camión, el cual también vemos cómo transita por carreteras constantemente vigiladas por retenes de policías. Abundan también los momentos en los que la cámara toma el lugar de los viajeros que observan por la ventana el transitar de los paisajes. En cambio, los hechos rememorados describen su vida en la cárcel y las consecuencias para ella y para su familia de haber sido enviada allá.

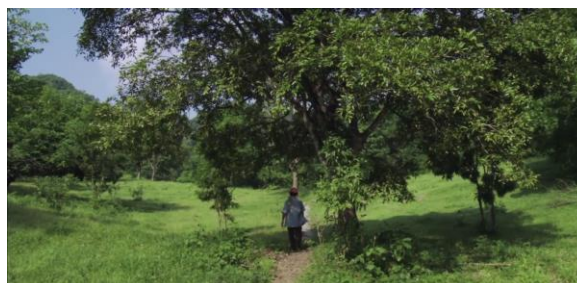
La historia de Adela es más pausada; en un principio ella se presenta y se enfoca en describir su oficio. Será casi al término de su primera participación que mencione el motivo de incluirla en el filme: la desaparición de su hija. Si en el caso de Miriam, nunca se permite al espectador ver su rostro, con Adela sí se puede, porque ella es filmada desarrollándose en el circo (el ambiente que tanto ama) y conviviendo con aquellos que han hecho más llevadera su pérdida: su familia. Al igual que en *El lugar más pequeño*, este

relato es acompañado por las imágenes de su rutina diaria actual; a diferencia de la historia de Miriam, donde metafóricamente se muestra el viaje que ella realizó para volver al hogar luego de que se le permitiese salir de la cárcel.

Al final, ambas mujeres subrayan que las injusticias no concluyeron en los hechos que las marcaron, sino que éstos siguen definiéndolas, ya sea porque lo sienten o porque saben con seguridad que siempre se hallarán en peligro de ser eliminadas por el gobierno que, aprovechándose de sus precarias condiciones de vida, juzgó sus vidas como “destruibles”. Aun teniendo conciencia de ello, lo que les queda ahora es buscar la manera de visibilizar que sus vidas y las de los suyos valen tanto como las de los demás.

1.3 La retórica de *El lugar más pequeño*

La violencia y la muerte son dos aspectos principales de la vida difíciles de restituir visualmente, a menos que se realice una reconstrucción ficcional. Obviando este recurso, los cineastas han buscado nuevas maneras de aludir a esos fenómenos y recurrir más bien a los sobrevivientes de ellos: los testigos. Según la investigadora Ana Amado, al plasmar los efectos que tuvieron los acontecimientos se puede remitir a lo que los causó: el momento histórico vivido; una forma de hacerlo es relatar los trastornos de la memoria personal al experimentar el dolor y al verlo en los demás. En todo momento, esta es la estrategia que se pone en juego en *El lugar más pequeño*, ya que el pasado se explora desde las vivencias de cada uno de los siete personajes que fueron seleccionados para ser los protagonistas. Un ejemplo de esta evocación de los hechos y de las consecuencias que en las personas tuvieron (físicamente no evidentes, pero emocionalmente presentes) es la primera escena del testimonio de Armando.



Figs. 1 y 2 Fotogramas de *El lugar más pequeño*, Tatiana Huevo (México, 2011), 11' 59" y 12' 20", 12' 30"



Fig. 3 Fotograma de *El lugar más pequeño*, Tatiana Huevo (México, 2011), 12' 30"

Mientras en voz en *off* se escucha la narración de las secuelas que la guerra dejó en él (primero a través del insomnio y luego con una crisis mental), las imágenes muestran el seguimiento del hombre a través de su recorrido por el campo. Al comenzar el relato, se observa el rostro de Armando, quien avanza por el monte con la mirada hacia el suelo. Conforme continúa explicando sus vívidos sueños donde era atacado por el ejército, él se aleja, dándole la espalda a la cámara; enseguida, ésta se sitúa delante de él, pero se mantiene fija y muestra la vegetación y los animales que conforman el entorno. Finalmente, mientras es captado en un primer plano, viendo al cielo y posteriormente al panorama, describe cómo lograba despertar a su familia por la lucha que mantenía en sus pesadillas, llenas de malvados personajes invisibles para todos menos para él.

Su testimonio concluye (en el minuto 13:44 y por los siguientes 18 segundos) con la repetición de una misma frase: “todavía tengo pesadillas, aunque no haiga guerra, yo siempre los balazos los oigo. Ya no me compongo, yo ya no me compongo”. Para él, parece importante resaltar que lo que vio y presenció en el pasado es lo que le provoca malestar mental y emocional en el presente. En su narración se evidencia que, de alguna manera, rehízo su vida luego del conflicto, porque pudo formar una familia; sin embargo, ésta debe sufrir con él los traumas efecto de la guerra. También se resalta su lucha, aún en sueños, ante esos hombres y perros que lo persiguen; el espíritu combativo que lo llevó a ser partícipe del movimiento revolucionario, pero también la autopreservación, se hacen patentes en esos momentos.



Figs. 4, 5 y 6 Fotogramas de *El lugar más pequeño*, Tatiana Huezo (México, 2011), 12' 51", 13' 24" y 13' 50"

Contrario a su testimonio, el registro visual muestra una rutina diaria, silenciosa y solitaria, en cuyo espacio Armando es libre de reflexionar y de recordar, mientras realiza sus labores cotidianas. En esos momentos, su rostro permanece impassible, su expresión seria no cambia, no demuestra emoción ante aquello que el recuerdo, sobrepuesto con la voz en *off*, menciona. Sus palabras finales refieren a una situación individual que se podría generalizar entre los que vivieron situaciones similares durante el conflicto (la propia cinta presenta el caso de otros seis): los efectos casi permanentes como herida emocional que nunca cierra. Juntas, la parte testimonial y la visual, parecen dejar un mensaje específico: el pasado siempre será parte de su vida, su presente está marcado por él; sin embargo, no tiene sentido centrarse sólo en él o limitarse a pretender olvidarlo, es necesario “aprender a recordar”. De acuerdo con la socióloga Elizabeth Jelin, esto se logra al poner el acento no en lo que sucedió, sino en lo que puede llegar a ocurrir, aspecto importante en la formación de las sociedades democráticas, ya que el paso del tiempo permite tomar distancia de ese pasado e interpretarlo con el fin de procesarlo y evitar la repetición de los sucesos y acontecimientos que llevaron a él. En muchos casos, saber y dar a conocer lo ocurrido también implica buscar la imposición de un castigo a los responsables, aunque

existe la posibilidad de que se reflexione sobre las experiencias dolorosas con el fin de promover “políticas de olvido y reconciliación”. Así, las vivencias del pasado se superponen a las expectativas futuras que posee la comunidad, al mismo tiempo, estas se conforman a partir de las primeras, pues al tener conciencia de los hechos, el pueblo formula qué es lo que no quiere volver a vivir.²⁶

Por lo que mencionan los habitantes de Cinquera que Tatiana Huevo seleccionó, más allá de rendir culto a los familiares y amigos ausentes, era convertir el recuerdo de ellos y de los acontecimientos en un pilar de su reconstrucción material e identitaria. El filme lo demuestra: la guía textual son los testimonios de los habitantes: narraciones que aluden al enfrentamiento armado de manera directa; pero también lo hacen indirectamente, pues describen la resonancia que tales hechos han tenido a nivel individual y familiar. Se convierten entonces –según lo planteado por Ana Amado– en representaciones a pequeña escala de lo que vivió la sociedad, debido a que esos relatos enuncian el ingreso de la política en el ámbito privado y, a su vez, la entrada de éste en aquella.²⁷

Por otra parte, Michel de Certeau afirma que las palabras son “lugares simbólicos” que crean distancia entre lo representado y las representaciones.²⁸ En el filme se alude a dicha distancia de dos maneras: al acudir a la voz en *off* y en la contraparte visual, que exhibe las acciones cotidianas de los personajes en el presente. Así, además de subrayar la imposibilidad de restituir visualmente el pasado, las imágenes tienen como objetivo contraponerse a los testimonios y, al mismo tiempo, establecer un diálogo.

Ambos medios aluden a la ruptura en la historia ocasionada por la guerra civil, pero mientras las primeras presentan lo que el pueblo es hoy (lo que volvió a ser con el retorno de sus pobladores), los relatos refieren (principalmente) a lo que el sitio era.²⁹ Esta tensión entre el pasado y el presente es lo que conforma la estructura de la película; las dos partes insinúan lo que Cinquera y sus pobladores pueden llegar a convertirse: el regreso fue sólo el inicio, al igual que lo es en *El lugar más pequeño*.

²⁶ Jelín, *Los trabajos de la memoria*, 6-16.

²⁷ Amado, *La imagen justa*, 44-46.

²⁸ Michel de Certeau, *La escritura de la Historia* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1995), 32, citado por Amado, *La imagen justa*, 44-45.

²⁹ Sobre la existencia de una ruptura histórica que marca un antes y un después en la memoria de las personas, véase Pierre Nora, “Memory and History: Les lieux de mémoire”, *Representations* 16 (1989): 7-24.

El volver al pueblo se recrea mediante las impresiones que Elba Escalante tuvo durante el trayecto y al llegar: su sorpresa ante el estado físico de Cinquera donde “no había nada, ni iglesias ni nada, nada nada” (3’ 58” - 4’ 02”). Una ausencia que no es total,



Fig. 7 Fotograma de *El lugar más pequeño*, Tatiana Huevo (México, 2011), 4’ 45”

las imágenes lo muestran: en planos generales y detallados la cámara lentamente filma los árboles aún de pie y el crecimiento desmedido de las plantas que, ante el abandono de los habitantes, se han apropiado de los restos materiales de los edificios y las casas.

Sin embargo, pese a tal situación, Elba y las otras cuatro familias que con ella regresaron afirman su resolución de quedarse, aunque para ello tengan que hacer resurgir a su pueblo de las cenizas, comenzando con recoger los huesos de aquellos que fueron sus vecinos y sus enemigos: “eso fue lo más duro, sólo cabezas de muertos y todo, las manitas, todo todo todo todo lo del cuerpo” (5’ 19” - 5’ 29”). Esa acción señala, al mismo tiempo, el fin de la etapa anterior (la de la guerra civil y el posterior abandono de Cinquera) y el inicio de la reconstrucción de la comunidad; de esa manera, se conforma un tiempo cíclico en que los restos humanos y materiales se convierten en la huella del pasado y los cimientos de un futuro.

Para la mujer, es importante señalar que fueron ellos mismos quienes debieron encargarse de la limpieza y, por tanto, establecer que los efectos del conflicto aún perduraban luego de tantos años, en espera de quienes comenzarían un nuevo ciclo en el mismo territorio, ese que por siempre conservará el



Fig. 8 Fotograma de *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huevo (México, 2011), 6’ 04”

recuerdo de haber sido el lugar de muerte de tantas personas pero donde la naturaleza que permanece se convierte en una esperanza, pues les recuerda que la vida en ese lugar

todavía es posible e incluso necesaria. El mismo carácter de resistencia de las plantas es el que las personas ostentan al levantarse nuevamente y reconstruirse. Y así se plasma en la escena posterior, donde la vegetación ahora comparte espacio con la vivienda de Elba, de la cual sale para comenzar un nuevo día mientras en el minuto 6:05 cierra su testimonio con las siguientes palabras: “Y este fue el principio. Sí, esto fue el principio de nuestro pueblo, cuando vinimos nosotros a repoblarlo, sí.”

En las imágenes siguientes a esa frase se observa la dinámica social que en el presente viven los habitantes. Análogo a la narración de Rudy acerca de la limpieza de los restos humanos que realizaron al llegar al pueblo, las primeras tomas de la siguiente escena retratan cómo algunos habitantes (en su mayoría, mujeres) barren la calle de este sitio. Para ello, se mezclan planos generales con planos de conjunto, que muestran el interior de las viviendas y la realización de labores dentro de ellas.

Además, Tatiana Huevo también filmó aquellos elementos que directamente aluden a la época de represión como el muro de una vivienda que contiene escritos los nombres de algunos de los habitantes que murieron durante el conflicto armado; la bandera Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, colocada en el exterior de las casas y las tiendas; la torre-campanario de la iglesia (única construcción que resistió casi de manera íntegra los ataques de la Fuerza Armada) y frente a ella, dos de las bombas que fueron lanzadas pero no estallaron, las cuales hoy cumplen la función de campanas. Es esta la “Nueva Cinquera”, símbolo de vida y esperanza, que se enuncia en el letrero de entrada al pueblo y se retrata en el filme. Sitio donde el pasado se mantiene presente, mientras la mirada se dirige hacia el futuro.



Fig. 9 Fotograma de *El lugar más pequeño*, Tatiana Huevo (México, 2011), 6' 54"



Fig. 10 Fotograma de *El lugar más pequeño*, Tatiana Huevo (México, 2011), 12' 32"



Fig. 11 Fotograma de *El lugar más pequeño*, Tatiana Huevo (México, 2011), 7' 26"



Fig. 12 Fotograma de *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huevo (México, 2011), 10' 21"

En *El lugar más pequeño* no se encuentran escenas directamente violentas; sin embargo, sí está plagada de imágenes de carácter violento, de narraciones que expresan los crímenes que las Fuerzas Armadas cometieron contra varios sectores de la población ajenos a los movimientos revolucionarios. Para la cineasta, el reto fue encontrar una forma de aludir a los acontecimientos pasados sin centrarse en el dolor, la pérdida y la muerte, sino en las consecuencias que tales aspectos tuvieron en el desarrollo del carácter de siete de los sobrevivientes. La manera en que Tatiana Huezo logró abordar tales dilemas fue la de producir una tensión entre la mirada, la voz y la escucha como evidencias del pasado, del presente y de la íntima relación entre ambas. A través del uso de dos lenguajes autónomos y distintos entre sí, la palabra y la imagen, logró poner en pantalla la memoria de la guerra civil, desplegando no sólo los recuerdos individuales sino también las rutinas diarias que hoy caracterizan el presente de estos sobrevivientes.

Precisamente por tratarse de hechos traumáticos, ellos deciden que el olvido no es el camino más adecuado, porque impediría el esclarecimiento del conflicto, facilitaría su repetición y, por tanto, provocaría que las personas volviesen a ser “retrógradas en el pensamiento”, frase con la que Pablo Alvarenga (uno de los habitantes que habla frente a la cámara) describe a algunos individuos del pueblo en la etapa previa a las enseñanzas reformadas de la Iglesia y a la participación en la guerra civil.

La referencia a ese pasado común es la que les ha permitido fortalecer su sentido de pertenencia a una comunidad, el cual se mantuvo incluso al verse alejados de Cinquera, su anclaje físico. El acto de recordar y evocar la memoria de los personajes es entonces un acto de resistencia contra el olvido y las consecuencias que la lucha trajo a nivel individual, familiar y de la comunidad. De ahí que permita re-pensar el presente de la comunidad, su resurgir de la destrucción; para ello, *El lugar más pequeño* es una herramienta. Ésta no sería posible sin la existencia previa de filmes tales como *Historias prohibidas de pulgarcito* (1979) que presentan imágenes de las guerras (ficcionalas y documentadas), pero cuyo trasfondo político sólo parece ser el de dar a conocer qué sucedió. Ahora bien, *Cielo abierto*, *El lugar más pequeño* y *Tempestad* pretenden mostrar que aun detrás del presente “democrático” de las naciones, siguen vigentes los conflictos que llevaron a los pueblos a levantarse en armas y a los ejércitos a reprimirlos: el estado de excepción ya no termina. Las vidas denominadas “precarias” cuentan.

Estas tres últimas cintas no hubiesen sido posible sin la existencia de la primera, perteneciente a un grupo de obras que buscaba, mediante la presentación de los hechos en crudo, “educar” al espectador en el panorama histórico, sugerirle qué pensar, llevarlo a actuar y a no permanecer sentado luego de haber visto los filmes. En cambio, las películas más recientes no pretenden llegar a una representación pedagógica sino estética, donde falte que el sentido esté claramente expresado, brindando con ello la posibilidad de que el público debata sobre la propia indefinición de éste, sobre la memoria plasmada en *El lugar más pequeño*. No es que el filme de Tatiana Huezo sea contrario a los de cineastas como Paul Leduc, es que se trata del desarrollo de otro discurso que, para ser enunciado, toma como antecedente los objetivos del cine que registraba el momento preciso del conflicto, pero persigue otra meta, que parece ser la de brindar el espacio para que el espectador reflexione sobre su situación actual a partir de la presentación de un conflicto que aún es latente en El Salvador.

Capítulo 2

Tierra arrasada, ¿la memoria del olvido?

“Yo ya no regresé a mi lugar porque aquí
ya no había nada”

Juan Gaspar Raymundo³⁰

En el 2011, el artista guatemalteco (pero exiliado en México desde joven) Óscar Farfán presentó en el Centro Cultural España un proyecto sobre la situación que se vivió en su país natal durante las últimas décadas del siglo pasado: la destrucción de las aldeas indígenas de Centroamérica con el fin de debilitar las guerrillas que amenazaban su gobierno. La obra se tituló igual que la estrategia utilizada por el ejército para tal fin: *Tierra arrasada*. Eso es lo que se ve en las imágenes, sólo el paisaje donde una vez estuvieron los asentamientos, pero que hoy han vuelto a ser vegetación.

La crueldad, la muerte, pero también los recuerdos sobre la población que ahí vivía, continúan presentes en la mente de los sobrevivientes (cuando los hubo), no así en el espacio geográfico, que parece no mostrar nada. Contrario a las imágenes, los testimonios que acompañan a la mayoría de ellas evocan la represión y las violaciones sufridas: son momentos que parecen grabadas por siempre en la memoria de quienes los narran, pero que los atormentan de tal manera que quizá preferirían olvidar.

Así, la pieza se compone de dos registros (uno visual y otro textual) que remiten a acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado y cuyas consecuencias afectan el presente y, por tanto, el futuro: el exterminio de la humanidad en manos de la misma humanidad. Pero ¿cómo se visibiliza tal fenómeno? ¿Qué tanto interviene el autor en la elección de los espacios cuyas huellas, casi invisibles, podrían denotar la previa existencia de una comunidad? ¿Qué vemos cuando, aparentemente, no lo hacemos? En este capítulo se

³⁰ Fragmento del testimonio que acompaña la fotografía *San Francisco Javier*, pieza del proyecto *Tierra arrasada*.

buscará dar respuesta a estas preguntas, mediante el análisis de las fotografías agrupadas de acuerdo a similitudes que comparten entre sí, pero también a su relación con el texto presentado en conjunto.

2.1 La experiencia del terror: el contexto histórico del aniquilamiento

La instauración de regímenes dictatoriales en catorce de los veinte países de América Latina estuvo apuntalada por el contexto externo del continente, principalmente, la Revolución Cubana y la consecuente redefinición de la política exterior estadounidense. En 1952, esta nación había apoyado el golpe de Estado que llevó a la presidencia de Cuba a Fulgencio Batista, puesto en el que se mantuvo durante siete años. En ese tiempo, el rechazo a su figura aglutinó las fuerzas democráticas y condujo a la creación de un ejército rebelde que, mediante asaltos, patrullas y convoyes militares, demostró ser capaz enfrentarse y vencer a las tropas regulares. Triunfo que implicó la salida de Batista del poder, la entrada de las fuerzas revolucionarias a él y, por tanto, la pérdida del control que Estados Unidos mantenía sobre Cuba.³¹

Debido a su cercanía geográfica, Estados Unidos consideró que Latinoamérica era la región ideal para ejercer una hegemonía que le permitiese recuperar su estabilidad política. Para ello, llevó a cabo acciones encubiertas que se concretaron en el patrocinio de golpes de Estado que acababan con los gobiernos reformistas y permitían el establecimiento de dictaduras que atacaban (y buscaban prevenir) la insurgencia social. El primer caso fue el de Guatemala, con el derrocamiento del presidente constitucional Jacobo Arbenz (de 1951 a 1954), orquestado a través de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y liderado por el militar Carlos Castillo Armas.³²

Este acontecimiento cerró uno de los procesos democráticos más avanzados de la región centroamericana, ya que, desde 1944 y con la Constitución de 1945, en Guatemala se realizaron diversas reformas que crearon oportunidades de desarrollo social y de participación política. Transformaciones que eran consideradas desfavorables por las compañías estadounidenses asentadas en ese país (como la United Fruit Company, empresa que en ese entonces era dueña más del cincuenta por ciento de las tierras cultivables guatemaltecas) y los círculos gobernantes de Norteamérica, ya que el “proyecto

³¹ Roitman Rosenmann, *Tiempos de oscuridad*, 15-18, 58-60.

³² Carlos Figueroa Ibarra, “Dictadura militar y transición democrática en Centroamérica”, *Política y sociedad*, núm. 33 (1995): 44-51.

de modernización” amenazaba el monopolio ejercido sobre esa nación. Por ello, luego de varios ataques aéreos, invasiones militares al territorio (comandadas por Castillo Armas) y una campaña internacional que lo acusaba de conspiración comunista, Arbenz se vio obligado a renunciar al poder, dejándolo a cargo de Carlos Enrique Díaz de León, quien luego de cuatro Juntas Militares fue sustituido por Carlos Castillo Armas.

Durante el gobierno contrarrevolucionario de éste (de 1954 a 1957), toda política de cambio impulsada por Arbenz fue calificada de “comunista”, en concordancia con el mecanismo desarrollado por el senador Joseph McCarthy. Como consecuencia, se impuso una severa censura a toda la población en general, aumentaron las tasas de desempleo, los desalojos y la persecución a los simpatizantes de izquierda y cesaron los programas de ayuda a los indígenas, a los campesinos y a los obreros, quienes cada vez más se vieron excluidos económica y políticamente. El aislamiento de las clases bajas y medias provocó descontento y malestar en ellas, de manera que consideraron la unión a la rebelión de izquierda como una salida a sus problemas. Poco a poco, esta insurgencia guerrillera se afianzó e inició acciones de movilización tales como paros laborales y jornadas de agitación en las calles, protestas que aumentaron e incluso se incrementaron a lo largo de los años setenta, mientras varios militares se sucedían en el poder.³³

Luego del terremoto de 1976, la afectada población consideró urgente un cambio en el aparato gubernamental, pues pudo tomar conciencia de las deficiencias políticas y de la magnitud de la pobreza del país. La guerrilla utilizó este clima para obtener el apoyo de las comunidades, en especial de las indígenas, pues al anunciar la instauración de un mandato revolucionario, proponía la reivindicación social. La relación entre ambos grupos varió de acuerdo con la organización insurgente y con las áreas geográficas en las que se produjeron.³⁴

La adhesión de la población indígena maya a las fuerzas revolucionarias posee un carácter distinto: mientras la guerrilla buscaba ganar adeptos a su causa, los dirigentes mayas veían en ella la posibilidad histórica de liberación; así, ambos grupos (de diferentes condiciones) se unían para lograr un cambio en un sistema que no consideraban como suyo porque siempre eran excluidos de él. De acuerdo con los argumentos de Walter Benjamin plasmados en su texto *Para un crítica de la violencia*, la lucha de las clases obreras

³³ Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Informe Guatemala, memoria del silencio* (Guatemala: Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999), 104-105.

³⁴ Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Informe Guatemala*, 123-147.

expresaba también su oposición al Estado y a sus organizaciones instauradoras de una violencia sistemática; a su vez, estas últimas, al ejercer indistintamente el poder sobre la vida y la muerte de los individuos (sin permitir que el destino decidiera sobre tales aspectos), denunciaban algo corrupto en el orden jurídico, que ponía en peligro todo el edificio del derecho.³⁵

Durante el periodo presidencial de Romeo Lucas García (de 1978-1982), el hecho de que las comunidades rurales mantuvieran una estricta separación entre las acciones clandestinas y las legales (que respondían a las demandas sociales y económicas) influyó para que fuera menor el número de poblaciones mayas invadidas por el Ejército, en especial de aquellas pertenecientes al departamento Quiché, que son las que Óscar Farfán retrata en las fotografías aquí abordadas.³⁶



Fig. 13 Mapa de Guatemala con los señalamientos de dónde se tomaron las fotografías de Óscar Farfán. Los sitios con marca naranja son los municipios a los cuales pertenecen las siguientes comunidades: Pexlá y Chisis a San Juan Cotzal, Vicalamá y San Francisco Javier a Nebaj y, Amajchel y Chemal a Chajul. No se localizó a qué municipio pertenece Jakbentab.

³⁵ Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (Madrid: Editorial Taurus, 2001), 36-37. Si bien este texto fue escrito en un momento donde la Primera Guerra Mundial funge como telón de fondo, se ha convertido en un referente para los teóricos de las dictaduras latinoamericanas por la tesis de que todo orden jurídico se sostiene en la violencia, pero que ella misma, al ser utilizada como medio, se convierte en algo amenazador para el derecho, por su capacidad de fundar uno nuevo.

³⁶ Héctor Alejandro Gramajo, *De la guerra a la guerra: La difícil transición política en Guatemala* (Guatemala: Fondo de Cultura Editorial, 1995), 154-155.

Sin embargo, en el periodo que Efraín Ríos Montt ocupó el poder (de 1982 a 1983), los esfuerzos militares ya no se restringieron a combatir la guerrilla, sino que también atacaron a la población asentada en las áreas de fuerte presencia revolucionaria. Bajo el precepto maoísta de que “la guerrilla, apoyada por el pueblo, se desenvuelve dentro de éste como pez en el agua”, el Ejército aniquiló más del ochenta por ciento de las aldeas mayas del país. Con ello, destruyeron los recursos y suministros que pudieron ser de ayuda a la supervivencia de las fuerzas insurgentes. De ahí que la estrategia se denomine “quitar el agua al pez”.³⁷

El ataque sistemático a las poblaciones rurales no sólo se llevó a cabo por miedo a que se convirtieran en aliadas naturales de los insurgentes o como medida de precaución ante la eficacia que su participación otorgaba a las guerrillas, sino también debido al desprecio que los militares sentían hacia los indígenas, a quienes consideraban “comunistas por tradición”. De hecho, los deshumanizaban y excluían incluso al llamarlos “elementos”, “fuerzas irregulares”, “chocolates” (en el caso de los niños) y al utilizar nombres de animales para referirse a las mujeres. Esto se sumaba al detrimento existente de sus condiciones económicas, sociales y políticas, siendo el exterminio de sus vidas la máxima expresión de desvalorización.

Además de estos excesos, el combate de las Fuerzas Armadas del Estado se caracterizó por el secuestro, la tortura y la muerte de los miembros del ejército insurrecto que no estaban armados para el combate, o bien, de personas que no tenían vinculación directa con las organizaciones revolucionarias. Las acciones represivas contra los niños y las mujeres son una prueba y a ello aluden varios de los testimonios que Óscar Farfán recopiló para acompañar las imágenes de *Tierra arrasada*. Un ejemplo es el de *Vicalamá*, donde Tomás Raymundo Cobo describe la mutilación realizada al cuerpo de su tía y su abuela, luego de dispararles pero antes de que muriesen. Son narrativas de las que se deduce que el Estado consideraba a estos individuos una amenaza y, por tanto, no merecedores de su protección; el hecho de que los desmiembren señala que son “vidas no calificadas como tales” desde el momento en que se les niegan las condiciones necesarias para subsistir hasta el hecho de utilizar el genocidio como una estrategia para deshacerse de ellas. Pues como menciona Judith Butler, en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*

³⁷ Prudencio García, *El genocidio de Guatemala a la luz de la sociología militar* (Málaga: Editorial Sepha, 2005), <http://www.derechoshumanos.net/genocidioguatemala/libro-cap4-analisis-represion-militar-modelo-imperativo-moral.htm>

(donde estudia la manera en que una nación distingue y establece qué es una vida vivible, a partir del dominio que Estados Unidos ejerce sobre ciertos países como Afganistán), son poblaciones que, antes de ser eliminadas, ya están desahuciadas. Y, ni aún desaparecidas, se les considera valiosas y dignas de duelo.³⁸

Si bien es cierto que al constituirse el conflicto en una “campaña de aniquilamiento” se afectó de manera directa a terceros, también lo es que –de acuerdo con los planteamientos de Daniel Feierstein– se utilizó para brindar una lección a la sociedad y así impedir, a través del terror planteado por el exterminio, la posibilidad de un levantamiento futuro en contra del Estado.³⁹ La derrota de la guerrilla implicó la destrucción y posterior reformulación de las relaciones entre las comunidades ya que, por temor, los grupos cuyos derechos fueron violados se convirtieron en sujetos pasivos, subordinados a la voluntad del sector gobernante que, si lo deseaba o si ellos en cierto sentido “lo provocaban”, podría mostrarles su poder mediante el uso de la violencia. Así, el gobierno prevenía la repetición de los acontecimientos. Entonces, ¿cómo se insertan en este contexto las imágenes tomadas por Óscar Farfán?

2.2 Tierra arrasada: (re)memoria de una no-memoria

De acuerdo con Zygmunt Bauman –quien a su vez retoma a Juan Goytisolo–, los “males provocados por humanos” sólo pueden llegar a ser conocidos y comprendidos (si es que eso es posible) al volver la mirada hacia el pasado;⁴⁰ como lo hace el *Angelus Novus* de Paul Klee que, según Walter Benjamin, alude al ángel de la historia que es arrastrado por el progreso hacia el futuro, sin que pueda detenerse a estudiar la cadena de catástrofes que tras de sí se acumulan. En ellos radican las imágenes del pasado, prontas a olvidarse si en el presente no son recordadas y, en consecuencias, actualizadas.⁴¹ Pero, en el caso de Guatemala, donde no quedan huellas de los sitios que fueron arrasados, ni de las personas que fueron aniquiladas, ¿se puede reconstruir esa experiencia traumática?, ¿cómo, si de ella

³⁸ Judith Butler, *Marcos de guerra*, 46-55.

³⁹ Feierstein, “Sobre conceptos, memorias e identidades”, 575.

⁴⁰ Zygmunt Bauman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008), 88.

⁴¹ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (México: Editorial Itaca, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008), 43-44. En este caso, se recurre la crítica que Benjamin hace de la idea de progreso porque en ella se subraya un nuevo modo de entender la historia, desde el cual parten los autores de las obras aquí revisadas y que consiste en articular el pasado desde la actualidad que lo interpela, le interroga y lo actualiza a partir de los instantes que siguen relampagueando en el presente.

sólo se poseen fragmentos dispersos?

La obra *Los abusos de la memoria*, del historiador Tzvetan Todorov, comienza con la afirmación de que los totalitarismos del siglo XX cambiaron la relación con el pasado al implementar el control de la memoria a través del maquillaje, la transformación y, sobre todo, de la supresión de las huellas de lo existido. Para resumir este fenómeno, el autor cita la frase que el líder nazi de la SS Heinrich Himmler pronunció en defensa de la “Solución Final”: “es una página gloriosa de nuestra historia que nunca ha sido escrita y que jamás lo será”.⁴² Proyectos como *Tierra arrasada* buscan contraponerse a esta idea y demostrar que es posible construir un relato de los años del conflicto; en especial de aquellos más violentos (1979-1985) donde el ejército defendió los ideales del gobierno, considerando necesaria y útil la destrucción de las vidas no merecedoras de tal denominación. Para ello, Óscar Farfán acude a la recuperación del pasado mediante la selección de episodios que se consideran necesarios de ser conservados.

Al realizar esta tarea de la memoria se salva la particularidad de los hechos, las personas y las vidas; aquella singularidad arrebatada durante la guerra es parcialmente restablecida al mostrar las marcas de lo traumático en lo individual en dos registros diferentes: visualmente, en los dieciséis cuadros fotográficos que conforman la obra de Farfán, y, textualmente, en los catorce testimonios que los acompañan (y que aparecen en tres idiomas: español, maya quiché e inglés). Existe además una videoinstalación conformada por ambas partes, donde las imágenes permanecen estáticas y lo que da el sentido de movimiento es el sonido de los pájaros que habitan en los árboles de los lugares.

Hay una escena de la cinta *Sobibor, 14 de octubre 1943, 16 horas* (Dir. Claude Lanzmann, 2001) en la que mientras el espectador escucha a Yehuda Lerner describir cómo los graznidos de los gansos cubrían los gritos de los hombres y mujeres que, al llegar, eran destinados a las cámaras de gas, se observan planos de estos animales caminando por el antiguo espacio de aniquilación, que hoy se ha convertido en una pradera. Así, Lanzmann da a entender que ellos son los testigos privilegiados de la muerte e, incluso, los actualizadores del pasado, pues –como Adrián Cangí refiere – “en su circulación actual traen a la presencia las imágenes”.⁴³ En esta secuencia, la cámara

⁴² Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Editorial Paidós, 2000), 11-13.

⁴³ Adrián Cangí, “Jean-Luc Godard. Políticas de la imagen: premonición, reconstrucción, resistencia”, *Revista KEPES*, núm. 5 (2009): 14-15.

también se mueve, está viva; a diferencia del video que complementa el proyecto *Tierra arrasada*, donde dicho aparato simula la captura fotográfica de los paisajes que continúan vacíos de todo ser: los pájaros que cantan nunca se muestran.



Fig. 14 y 15 Fotograma de *Sobibor*, Claude Lanzmann (Francia, 2001), 38' 57" y *Cocop (II)* en el registro de la videoinstalación *Tierra arrasada* (México, 2010), 6' 01"

<https://vimeo.com/104185012>

En la obra, el “presente recordado” (hoy pasado) es el de la destrucción de las comunidades indígenas en el departamento Quiché. Sin embargo, la “historia” es también la intencionalidad del autor de preservar y transmitir la memoria, pero tomando una distancia temporal de los acontecimientos (ya que los retoma desde su presente) para poder reinterpretarlos. Dado que, a diferencia de las narraciones, las imágenes no los reconstruyen, más bien, su objetivo es visibilizar la ausencia de las aldeas, es hacer que el espectador se pregunte cuál es el sentido de mostrar esos cuadros que en realidad parecen no mostrarle algo. Tal vez sólo un olvido.

Con la secuencia fotográfica y testimonial también se pretende organizar los recuerdos dispersos de un mismo acontecimiento, que es visto y vivido (o, en su defecto, sufrido) por diferentes individuos, todos pertenecientes al grupo que luego del conflicto es históricamente considerado como “el vencido”. La memoria que estos sujetos tengan y construyan de los hechos se articula además en la necesidad de actuar en el presente porque, como mencionan Todorov y Elizabeth Jelin –en el ya citado libro *Los trabajos de la memoria*–, en acontecimientos trágicos de naturaleza excepcional, el recuerdo se convierte en un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia a comunidades, más aún de aquellas oprimidas y silenciadas. De ahí que el derecho a recordar se llegue a convertir en un deber constructor y restaurador de la memoria, que se contrapone al derecho de

escribir la historia que les es otorgado a los vencedores y opresores.⁴⁴

En *Tierra arrasada*, los sucesos violentos son conmemorados al poner en juego las no-huellas de estos, ese vacío remonta a los excesos del ejército que impidieron que se dejara marca en los lugares donde se llevaron a cabo las acciones de aniquilación. Dicho acto se convierte en uno de esos momentos axiales que rompe el curso de la historia de Guatemala y que, desde el presente, orienta hacia el pasado las acciones de las generaciones. Según los planteamientos del texto *Tiempo y narración* del filósofo francés Paul Ricoeur (quien aborda cómo ambos fenómenos se problematizan simultáneamente, pues uno permite el acercamiento al otro y, por tanto, el estudio de la configuración del tiempo a partir de la narrativa generacional), al transmitirse las vivencias de los predecesores, principalmente de los sobrevivientes a los enfrentamientos y a las estrategias de exterminio, se abren nuevas posibilidades de abordar los acontecimientos traumáticos. Hoy ya no se puede influir en ellos, pero sí se puede evitar que se olviden sus efectos, los muertos y los desaparecidos que, con su ausencia, siguen atormentando el presente.⁴⁵

Así, las imágenes y los testimonios permiten al propio autor, a los testigos y a los espectadores apropiarse de ese pasado traumático o volverse ajenos a él. Aquí entran en juego varios agentes: por un lado, se encuentra el dolor y la aflicción causados por volver a pensar en el sufrimiento de los antepasados, mismo que cada vez parece menos relacionado con el acontecer actual. Y, por otra parte, el Estado que amedrenta a las poblaciones y les sugiere que lo mejor es olvidar, o por lo menos, no recordar. Ante ello, rememorar los acontecimientos se convierte en un ejercicio político que los habitantes pueden usar contra la clase dominante, pues al encontrarse el gobierno en una situación de indeterminación que permite la violación de las libertades fundamentales de los individuos, la resistencia a la opresión se convierte en un derecho. Al igual que en el caso de El Salvador y de nuevo retomando los argumentos del *Estado de excepción* de Agamben, para oponerse y resistir al régimen totalitario instaurado en Guatemala, era necesario que las fuerzas revolucionarias (formadas por los campesinos, los obreros y las comunidades indígenas) actuaran desde una esfera también extrajurídica que les permitiese combatir tal momento de crisis

⁴⁴ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 9-11; Todorov, *Los abusos de la memoria*, 16-18.

⁴⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. El tiempo narrado* Tomo III (México: Siglo XXI Editores, 2009), 791-801, 808.

política.⁴⁶ La respuesta de las Fuerzas Armadas a tal ejercicio del “derecho de resistencia” es mostrada en la obra de Óscar Farfán.

Éstas son imágenes que remiten a los horrores de la guerra, pero no por ser la mera transparencia de lo sucedido en esos momentos, sino por evocar la realidad de las violaciones a los derechos humanos que tienen lugar en los conflictos armados. En el caso las fotografías de cuerpos mutilados que Virginia Woolf mencionaba en su escrito *Tres guineas* –y que es retomado por la filósofa Susan Sontag en su texto *Ante el dolor de los demás*–, se volvía difícil distinguir el tema por lo absoluto que era la ruina de la carne y de la arquitectura presentada; en las imágenes de *Tierra arrasada*, también es complicado porque lo que aparece por ausencia es parte esencial de aquello a lo que se quiere referir: la muerte y el sufrimiento que conlleva. Sin buscar causar un horror inmediato, el conjunto del guatemalteco persigue el mismo objetivo de los retratos que documentaban en primer plano los diversos enfrentamientos que abundaron a lo largo del siglo XX, sólo que en vez de afirmar “esto es lo que hace la guerra”, la obra del 2011 indica “estos son los efectos del conflicto que permanecen en el presente”.⁴⁷

Mirar estas fotografías, continúa Sontag, de sucesos que han tenido lugar en otro tiempo y espacio, implica hacer sentir al espectador la obligación de pensar y asimilar eso que se encuentra frente a sus ojos: el dolor de los demás. Asimismo, significa no condenar el pasado en un bloque que parece ya no tener razón de ser evocado en el presente y menos en un futuro. Supone “hacer ver”, pero ¿cómo?, ¿cómo representar lo ausente?, ¿de verdad existe una forma de aludir al acontecimiento a partir de la cual podamos imaginárnoslo para saber, tal como dice George Didi-Huberman? Él mismo menciona que la muerte es irrepresentable pero que sí hay imágenes de muertos; por eso se debe trabajar con los silencios de las palabras y las lagunas visuales.⁴⁸ Ahí es donde está la respuesta. Por eso, *Tierra arrasada* alude a la estrategia que subraya: no hay nada que mostrar porque justamente la estrategia militar fue borrarlo todo. Sin embargo, en las propias imágenes, en conjunto con los textos, hay rasgos que remiten a esa ausencia de huellas. Y por tal motivo es necesario, acudir al contenido visual de las imágenes.

⁴⁶ Agamben, *Estado de excepción*, 22-23

⁴⁷ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Madrid: Suma de Letras, 2004), 7-11.

⁴⁸ Didi-Huberman, *Imágenes a pesar de todo*, 184-185.

2.3 ¿Qué vemos al ver o al no ver?

En 1985, se estrenó el documental francés hoy considerado como un modelo cinematográfico que convoca los límites del concepto de la imagen: *Shoah*, dirigido por Claude Lanzmann. De acuerdo con lo escrito por Jacques Rancière en *El destino de las imágenes*, es una cinta que, por el propio acontecimiento al que refiere (el Holocausto Nazi), establece un discurso de lo irrepresentable y de la prohibición de la representación.⁴⁹ Para el director, sí es posible realizar una construcción artística del momento liminal pero ésta debe girar en torno a la doble supresión que caracterizó la “Solución Final”: el exterminio de los judíos y la eliminación de los rastros de dicha supresión. Si se acude, como Steven Spielberg lo hizo en *La lista de Schindler*, a la reconstrucción ficcional de los verdugos y las víctimas, se renuncia al segundo rasgo. Por ello, la manera que Lanzmann encuentra de poner en escena la experiencia del exterminio y la deshumanización es confrontando la palabra testimonial de los sobrevivientes (de ambos grupos: nazis y judíos) con la imagen del lugar, cuya realidad está materialmente presente y, a la vez, ausente.

Las primeras secuencias de la película son ejemplo de esto: el cineasta y Simon Srebnik (uno de los dos sobrevivientes del campo de concentración en Chelmno y miembro de los Sonderkommando en esa época) llegan al lugar donde estuvo asentado el centro de



Fig. 16 Fotograma de *Shoah*,
Claude Lanzmann (París, 1985)
10' 26"

exterminio. Mientras el testigo expresa su incredulidad ante el hecho de “estar ahí” y de contrastar el recuerdo que él tiene del sitio con el estado actual de éste, la cámara filma un paisaje vacío de todo ser vivo, a excepción de las plantas. Los planos conjuntos que ofrecen una mirada panorámica del espacio no sólo brindan un sentido de movilidad a las imágenes sino que también le muestran al espectador la pequeña dimensión del testigo situado en medio del inmenso claro.

Así, la realidad de los acontecimientos pasados es documentada a través de las narraciones de los testigos que, desde el presente, evocan la memoria que tienen de lo sucedido. En la misma dimensión, el director filmó las imágenes del aspecto que, en ese

⁴⁹ Rancière, *El destino de las imágenes*, 133-134.

momento, tenían los sitios y las personas, dando cuenta de la capacidad de supervivencia que poseen. El montaje de ambos registros manifiesta la posibilidad de representar el relato de situaciones de aniquilación y sufrimiento colectivo al asociar varias visiones de un mismo fenómeno, abordadas tanto visual como textualmente.

Una estrategia similar es puesta en juego en *Tierra arrasada*. Las fotografías son imágenes del presente que muestran cómo lucen hoy las “no-comunidades” de Pexlá, Cocop, Ilom, Vicalamá, Cajixay, Amajchel, San Francisco Javier, Xix, Chisis, Jakbentab, Xexocom y Chemal. Los nombres también titulan las piezas y los testimonios, contrastando el suceso con el espacio geográfico. Todas son tomas abiertas de los lugares compuestos por arbustos verdes, árboles de distintos tamaños, cuyos troncos marcan líneas verticales en los cuadros, como el caso de *San Francisco Javier*, Amajchel, *Xix (I)* y *Xix (II)*. Con excepción de la primera, las imágenes tienen un vivo colorido correspondiente a la flora, que les confiere a las piezas una viveza que las distingue de la de *San Francisco Javier* o de *Vicalamá* y *Cocop (I)*, donde predominan las tonalidades frías.

En *Amajchel*, resalta el azul del cielo y el blanco de las nubes que se encuentran en el fondo, donde también se alcanza a ver la cima de un cerro. En contraste con la visualidad, el testimonio narra la llegada de unos soldados a dichas aldeas y las acciones que ahí llevaron a cabo: “vinieron a quemar nuestras casas y cuando vimos que venían huimos a la montaña. Quemaron todo, nuestras siembras las cortaron y mataron a nuestros animales, también quemaron nuestra ropa. Estuvieron en la aldea cerca de tres a cuatro horas, vinieron a barrer con todo. Me llamo Nicolás y la casa que aquí quemaron era de mi padre”.



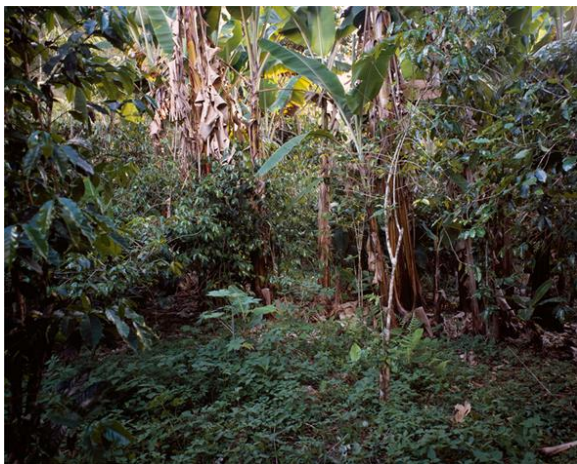
Fig. 17 *San Francisco Javier*, Óscar Farfán, cuadro fotográfico, 1.50 x 1.90 m Imagen tomada del sitio web del artista <http://www.oscarfarfan.net/>

Mientras se lee este testimonio, el cuadro muestra un paisaje natural cuyo suelo no parece erosionado o de algún modo dañado por los sucesos que allí ocurrieron (de acuerdo con la narración de Nicolás Cobo). ¿Podría decirse que ha sanado? Pareciera que sí, de alguna manera el lugar volvió a florecer a pesar de haber quedado en cenizas. Sin



Fig. 18 *Amajchel*, Óscar Farfán, cuadro fotográfico, 1.50 x 1.90 m. Imagen tomada del sitio web del artista <http://www.oscarfarfan.net/>

embargo, el haber sido violentado está presente en él, por este mismo reinicio que los árboles jóvenes evidencian. Aquí las plantas son las pistas para desentrañar la posición que el sitio tuvo en los ataques del ejército. Sin la narración sólo sería un paisaje más de aquellos que abundan en Guatemala, pero cuya comparación es más cercana con las fotografías donde la vegetación ocupa la mayor parte de la superficie de la imagen, como lo son *Ilom*, *Chisis*, *Jakbentab* y *Chemal*.



Figs. 19 y 20 *Jakbentab* y *Chemal*, cuadros fotográficos, 1.50 x 1.90 m. Imágenes tomadas del sitio web del artista <http://www.oscarfarfan.net/>

En *Cajixay*, *Xis (I)* y *Xix (II)* se retratan lugares donde sí se observan huellas humanas, como las ramas caídas y esparcidas por el suelo para abrir un camino y despejar la vista de la primera imagen. O la vereda en la parte inferior de *Xix (II)* que parece aludir al paso de personas por dicho territorio, aunque también puede corresponder al desgaste natural del terreno por algún fenómeno natural. Respecto a esta comunidad, Tiburcio Castro explica los homicidios de una mujer embarazada y de su bebé que allí presencié y, aunque no se trata de familiares suyos, sí tiene una cercanía con ellos, porque eran habitantes de una misma región. El texto también da a conocer que la estrategia militar no excluía de la matanza a ningún grupo social; paradójicamente, de los testimonios se deduce que los ancianos, las mujeres y los niños (que se podrían catalogar como los inocentes) fueron los más afectados: los primeros, asesinados de forma cruel; las segundas, violadas por el ejército, aún fallecidas; los terceros, arrebatados de sus casas u obligados a esconderse en las montañas, luego de



Fig. 21 *Xix (II)*, Óscar Farfán, cuadro fotográfico, 1.50 x 1.90 m Imagen tomada del sitio web del artista <http://www.oscarfarfan.net/>



Fig. 22 *Xix (I)*, Óscar Farfán, cuadro fotográfico, 1.50 x 1.90 m Imagen tomada del sitio web del artista <http://www.oscarfarfan.net/>

haber presenciado (mediante la vista o la escucha) la muerte de sus familias.

El caso de *Xix (I)* es el más paradigmático, pues a diferencia del resto de las fotografías muestra un vestigio contundentemente humano: un lavadero con un pozo de agua hecho de cemento, que el fotógrafo encuadra de manera que casi se encuentre en el centro de la imagen. Además, en el suelo (casi sin pasto) que rodea este objeto, hay tiradas hojas y pedazos de cartón, basura descuidadamente dejada en este espacio que está delimitado

por una cerca hecha de pequeños palos de madera obtenidos de los árboles que hay alrededor.

De nuevo, al contraponer la representación con el testimonio que la acompaña, este último parece ser más contundente ya que narra la brutalidad de la persecución y del asesinato de una familia que no era la de quien relata el acontecimiento (Tiburcio Castro):

[...] Entonces en esto cuando tenía una hija y una nuera que estaba pues en visita, y las dos pues ellas se retiraron a sus casas, pero como el ejército la alcanzó a ver, y le correteó la señora Cristina y lo fue a alcanzar en el camino y lo machetearon la cabeza. Salió el seso, directamente se regó en el camino. Y la trajeron arrastrada y la fueron a encerrar en la casa de su mamá, de su suegra. Le echaron fuego a la casa y las ocho personas quedaron cenizadas en la casa, directamente terminaron, único la barriga se quedó que no se quemó. Ahora, todos los huesos de la cabeza, los brazos, las piernas, todo se quedó cenizas. En esto que lo vi pues cuando quemó la casa y escuché los gritos allí adentro, bajo el fuego.

“Salió el seso, directamente se regó en el camino”, donde hoy caen las hojas de los árboles que denotan el paso de las estaciones, del tiempo. “Todo quedó en cenizas”, pero fueron éstas las que dieron pie para que la vegetación creciera de nuevo y los lugares tuvieran el aspecto que hoy presentan porque, al igual que ocurre en el filme *La vida continúa* de Abbas Kiarostami, en estas imágenes se demuestra cómo fue necesario volver a transitar los territorios marcados por la tragedia, por la historia violenta de los acontecimientos que allí tuvieron lugar. En el caso de la película del director iraní, es el terremoto el que destruye la región; en Guatemala, son las instituciones que deberían brindar protección: el gobierno y las fuerzas policiales.

A diferencia de lo que ocurre en Cinquera, El Salvador, las comunidades del departamento Quiché no vuelven a ser habitadas. De ahí los alejaron en los primeros años de 1980, no sólo físicamente sino también al arrebatarles a sus familias, sus trabajos, sus tierras. ¿Cómo querría volver Francisco Guzmán a *Ilom* si ni siquiera pudo permanecer en el sitio para enterrar a sus padres y a sus hermanos, a quienes había visto calcinados fuera de su casa? ¿O Juana Ordoñez a Chisis, si en dicho lugar tuvo que fingir estar muerta en medio de los cadáveres de sus progenitores? El pensamiento que impera en todos ellos es que en esos espacios ya no les queda nada que los haga volver, porque simplemente lo que los mantenía allí ya no está. Juan Gaspar Raymundo así lo afirma en su testimonio sobre *San Francisco Javier*: “ya no regresé porque éramos un grupo. Antes de la violencia corría

agua por doquier. Yo ya no regresé a mi lugar porque aquí ya no había nada”.

“Aquí” es el adverbio de lugar que se repite en varias de las descripciones y permite al lector de éstas conocer que, en el momento en que narra, se encuentra en el sitio. Desde ahí realiza un ejercicio de memoria que expresa Óscar Farfán para que las fotografías que él captura tengan sentido; lo mismo hizo Srebnik al acompañar a Lanzmann a Sobibor y manifestar su incredulidad con ese “no creo estar aquí”. El recuerdo que evocan se adhiere a los espacios que visitan, pero también está con ellos siempre, porque corporalmente llevan marcado lo sucedido, ya sea de manera explícita (con cicatrices de la tortura visibles) o implícita (con el trauma mental y emocional).

Georges Didi-Huberman argumenta que es la multiplicación y conjunción de imágenes las que conforman nuevas vías que refutan el carácter irrepresentable de los sucesos trágicos, pues enseñan la manera de mostrar (pese a todo) lo que no puede verse.⁵⁰ La estrategia que Lanzmann y Farfán utilizan es la de visualizar el hoy, pero remitir al ayer a través de la palabra; de manera que el espectador piense, a partir de las imágenes, la destrucción de las aldeas mayas y las comunidades indígenas. El montaje de foto y testimonio le brinda más herramientas para ello, dado que los argumentos que se detonan aumentan a partir de la relación de ambos registros.⁵¹

Aunque la huella del daño no sea visible en un primer momento, está ahí; pero no por ello se debe limitar el desarrollo de la naturaleza ni de la persona, éstos tendría que volver a empezar tomando en cuenta lo que se vivió en el pasado. Por ello, su observación es más compleja, convirtiendo los retratos en “imágenes pensativas” que ocultan la visibilización de su referente, aunque son al mismo tiempo determinadas por él.⁵² El autor parece buscar que seamos los observadores y lectores externos (no las personas que estuvieron presentes y que atestiguan cuál fue la situación que vivieron), quienes mediante los elementos que nos ofrece nos imaginemos los acontecimientos violentos que contrastan con la tranquilidad de los paisajes y la crudeza de las narraciones. Porque pese a todo, hay que imaginar, para poder saber y por tanto intentar comprender.⁵³

Tanto el texto como la imagen son soportes que reconstruyen la memoria desde ella misma, dado que al ser ambos documentos (artísticos y textuales) de la historia

⁵⁰ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 198.

⁵¹ Georges Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra”, *Minerva* 16 (2011): 27-28.

⁵² Rancière, *El espectador emancipado*, 105-106.

⁵³ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 55-56.

interpelan a los espectadores y a los sobrevivientes de la represión y los ataques de aniquilamiento. Además, con *Tierra arrasada* se afirma que los muertos y desaparecidos de la guerra sucia son individuos dignos de duelo, porque a pesar de que el gobierno no los considerara así, sus vidas sí cuentan y es lamentable que deban hacerlo a partir de su muerte.⁵⁴ Por ello, el mostrar que ya no queda algo que mostrar (aunque antes lo hubo) se convierte en una gran prueba testimonial contra los crímenes cometidos en Guatemala y de ello dan cuenta las imágenes y testimonios aquí abordados.

⁵⁴ Butler, *Marcos de guerra*, 31-33, 103.

Capítulo 3

Paradojas visuales: la presencia de la ausencia

Pasaron minutos, dijo Austerlitz, en los que me pareció ver también la nube dirigiéndose al valle, hasta que oí a Vera seguir hablando de la impenetrabilidad propia de esas fotografías surgidas del olvido. Se tenía la impresión, dijo, de que algo se movía dentro de ellas, de que se percibían pequeños suspiros de desesperación, *gémissements de désespoir*, dijo ella, dijo Austerlitz, como si las imágenes tuvieran su propia memoria y se acordaran de nosotros, de cómo fuimos antes nosotros, los supervivientes, y los que ya no están entre nosotros.

W.B. Sebald, *Austerlitz*

A lo largo de la historia política, el asalto al poder ha sido una constante; en el texto *Tiempos de oscuridad*, el sociólogo Marcos Roitman señala que desde el Imperio Romano se pueden encontrar ejemplos de ello; sin embargo, es a partir de la articulación del Estado Moderno cuando surge la técnica del golpe de Estado, pues esta institución es objeto de deseo por poseer el monopolio legítimo del uso de la violencia. En el caso de América Latina, las tomas de poder de la segunda mitad del siglo XX fueron de tipo militar o cívico-militar; conformándose de acciones destinadas a revertir el proceso de reformas sociales de carácter democrático y popular, pero además orquestadas bajo el imperialismo norteamericano.⁵⁵

Argentina fue uno de los países víctimas de esta estrategia, en especial, del 24 de marzo de 1976 al 10 de diciembre de 1983, época en la que estuvo instaurada la última dictadura cívico-militar, que se caracterizó por la represión y la censura sobre todos los sectores de la sociedad sospechosos de portar ideas subversivas y/o contrarias al

⁵⁵ Roitman Rosenmann, *Tiempos de oscuridad*, 192.

pensamiento político e ideológico del gobierno anticomunista. La desaparición forzada fue una de las acciones que el Estado implementó hacia sus oponentes, quienes eran secuestrados en sus casas o en la vía pública por comandos que no se identificaban; luego puestos en cautiverio en centros clandestinos de detención, donde también eran torturados física y psicológicamente para obtener información sobre el resto de los “enemigos”. Este círculo violento concluía con la liberación de los individuos, con su traslado a cárceles para ser legalizados (“blanqueados”) o con su asesinato, como pasó en la mayoría de los casos; este último casi siempre implicaba la desaparición de los cuerpos mediante su entierro en fosas comunes o al ser arrojados al mar en los denominados “vuelos de la muerte”.⁵⁶

Lo que se pretendía era implementar un sistema de eliminación de cualquier huella e imagen que documentara las atrocidades que el Estado llevaba a cabo. De ahí que se manejara información falsificada sobre el destino de los secuestrados, los crímenes de los militares y la organización y distribución de los centros de detención, estableciendo con ello una política de desinformación que buscaba mantener en secreto las acciones represivas.⁵⁷ De nuevo, al volver a los argumentos de Tzvetan Todorov, se tiene que el régimen quería manipular la memoria de los sucesos al ocultar la verdad sobre ellos; hecho que las víctimas sobrevivientes y sus familiares se ven obligados a denunciar desde el momento en el que ocurren y aún más luego de que se instaure la democracia.⁵⁸ Para esto, es necesario traer al presente las partes reprimidas del pasado con el que se quiere “arreglar cuentas”.

Se combina aquí, de acuerdo con Elizabeth Jelin, urgencias éticas con demandas morales difíciles de resolver por el conflicto político al que refieren y por la inherente destrucción de lazos sociales que conlleva; vínculos que deben ser reconstruidos en la “recuperación del pasado”.⁵⁹ ¿Qué tan posible es hacerlo si, para ello, se debe acudir a la

⁵⁶ Véase Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca más* (Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1984), Juan Carlos Marín, *Los hechos armados. Argentina 1973-1976. La acumulación primitiva del genocidio* (Buenos Aires: Ediciones del Programa de Investigaciones sobre Cambio Social-P.I.C.A.S.O, La Rosa Blindada, 1996), Inés Izaguirre, *Los desaparecidos: recuperación de una identidad expropiada* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994) y Feierstein, “Sobre conceptos, memorias e identidades”, 571-586.

⁵⁷ Por ejemplo, ante la vista de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de los Estados Americanos, los prisioneros de la ESMA fueron trasladados a una isla de Tigre y el Casino de Oficiales fue reformado para modificar los espacios que ya habían sido denunciados ante organismos internacionales por personas antes cautivas allí. Sobre dichos cambios véase –entre otros– el testimonio de Carlos Muñoz en *Día del Juicio* núm. 24, 5 de noviembre de 1985, versión taquigráfica de la Sesión del 23 de julio de 1985, 458 y Horacio Verbitsky, *El Silencio* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005).

⁵⁸ Todorov, *Los abusos de la memoria*, 15-17.

⁵⁹ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 10.

memoria de hechos traumáticos y dolorosos? ¿Cómo abordarlos si visibilizan fenómenos sociales como la muerte, la enfermedad y la violencia que –para el filósofo Bernhard Waldenfels– son difícilmente accesibles para los no afectados y, por ende, creadores de un impacto de lo extraño?⁶⁰ ¿De qué manera hacerlo ante la sobreproducción de imágenes cuyo excedente de visibilidad conduce a una especie de ceguera, pues de tanto ver ya no vemos nada?⁶¹ ¿Cómo representarlos sin que cerremos los ojos ni el pensamiento ante ellos? ¿Cómo denunciarlos “con toda la calma y la inteligencia que sean posibles”, tal como nos exhorta Georges Didi-Huberman?⁶² Al inicio de su película *Fuego inextinguible*, Harun Farocki responde –respecto a mostrar el napalm en acción y los daños que causa– que visualmente “sólo podemos darles una débil demostración de cómo funciona [...]”, del mecanismo que conforma a los acontecimientos y al que se puede aludir mediante instantáneas de sus efectos.⁶³

En el caso de Argentina, la desaparición es producida por una exclusión violenta, política y socialmente. La ausencia de las personas se experimenta como una ausencia de cuerpo, donde lo que queda es denunciar su invisibilidad, exigir a las autoridades el reconocimiento de su desaparición y, de manera personal y colectiva, mantener presente el recuerdo de su vida. En otras palabras, luchar contra la no visibilización de los actos que menosprecian a las personas fingiendo su inexistencia y, por lo tanto, haciéndolas más vulnerables a los daños provenientes de las mismas fuerzas e instituciones que niegan sus derechos.⁶⁴

Ante las políticas de desaparición sistemática de personas que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XX, donde no se tienen cuerpos que materializar y se desafían los modos de visibilizar, ¿qué hacer? El propio fenómeno destruye la relación entre presencia y ausencia que caracteriza a la representación, la cual –según Jacques Rancière– es dependiente de lo visible al fusionar dos operaciones: la de sustitución (al

⁶⁰ Véase Bernhard Waldenfels, “Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva”, *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, núm. 14 (1997): 17-26 en <http://revistas.um.es/daimon/article/view/9111>

⁶¹ Esto es lo que Gérard Wajcman denomina “el apocalipsis de lo visible”. Véase Wajcman, *El ojo absoluto*, 188.

⁶² Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos”, prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 14.

⁶³ Harun Farocki, *Fuego inextinguible* (Alemania: 1969). Guión: Harun Farocki. Fotografía: Gerd Conradt. Intérpretes: Gerd Volker Bussäus, Harun Farocki, Caroline Gremm, Hanspeter Krüger, Ingrid Oppermann. Producción: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin. Duración: 25 minutos.

⁶⁴ Butler, *Marcos de guerra*, 57-59, 92-93.

colocar frente a los ojos lo que está alejado en tiempo y espacio) y la de manifestación (que hace ver lo que intrínsecamente está oculto a la vista).⁶⁵ El que se carezca de elementos para constituir visualmente a la persona que falta no significa que sea imposible aludir a ella, pues la ausencia se denuncia por ese mismo vacío, por esa huella que a su vez cumple el papel de una presencia, restableciendo así (paradójicamente) la lógica de la representación.

De manera previa, se ha mencionado que *Tierra arrasada* y *Shoah* son dos manifestaciones que se inscriben en este régimen de lo “irrepresentable” por referir a una doble práctica de supresión. *Ausencias*, el proyecto fotográfico de Gustavo Germano respecto al caso argentino, es otro ejemplo que refuta la idea de que no existe una forma de presentación adecuada de abordar el exterminio y la eliminación de toda huella de él. Lo hace también al acudir al relato del testigo (en este caso, el de los sobrevivientes que sufrieron la pérdida de un ser querido y que desde entonces han debido vivir con esa falta), pero esta vez mediante la concreción visual de éste, pues transforma las imágenes en una narración y reconstrucción de la identidad de los desaparecidos.

Ese –según Hans Belting– es el sentido de las imágenes: representar algo o alguien que está ausente, por lo que sólo puede aparecer en ellas.⁶⁶ Ya el tratadista Leon Battista Alberti lo afirmaba respecto a la pintura, puesto que “contiene una fuerza divina que no sólo hace, como se dice de la amistad, que los hombres ausentes estén presentes, sino que, además, hace que los muertos parezcan casi vivos”.⁶⁷ Sin embargo, en la actualidad, la fotografía es, por antonomasia, el medio de la imagen ligado de manera perturbadora a la muerte, a la desaparición del tiempo y de los cuerpos vivos.⁶⁸

3.1 Fotografía: registro de lo aparecido-desaparecido

En la reflexión crítica y social sobre la memoria, las imágenes fotográficas desempeñan un papel importante porque mantienen una singular relación con el tiempo: pueden presentar en el aquí y el ahora lo que ya no es, repitiendo de manera mecánica e infinita lo que existencialmente sólo tuvo lugar una vez, tal como afirma Roland Barthes en el libro *La cámara lúcida*. Al plasmar lo que fue, las fotografías recogen una interrupción del tiempo,

⁶⁵ Rancière, *El destino de las imágenes*, 119-122.

⁶⁶ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz Editores, 2007), 178.

⁶⁷ Alberti, *El Tratado de Pintura*, 220.

⁶⁸ Belting, *Antropología de la imagen*, 264; Nelly Richard, “Imagen-recuerdo y borraduras”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, ed. Nelly Richard (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000), 165.

pero también reflejan el paso de éste de una forma absoluta, pues consiguen que al “referente” retratado le sea otorgado cierta “eternidad”, más que sólo mostrar que “ha sido”, se demuestra que ha existido. En ellas no hay futuro, pero aquello que se construyó sobre el papel preparado permanece aún después de su desaparición; por eso son, a la vez, realidad y pasado: lo que se ve está diferido, pero en algún momento estuvo allí, delante de la cámara.⁶⁹ Así, los registros fotográficos documentan la existencia del pasado a través de su objetivación, pero al hacerlo detienen el curso vital y lo inmovilizan. Con ello, crean una paradoja visual: se convierten en el retorno de lo muerto porque –refiere Belting– en el intento de preservar el momento que un sujeto vive, congelan sus movimientos y extraen eso que pretenden capturar.⁷⁰

Walter Benjamin, en el fichero con la letra “Y” de *El libro de los pasajes*, rescataba (aunque afirmando no recordar el nombre del autor) una frase de Oliver Wendell Holmes acerca de cómo la humanidad había inventado en la fotografía el “símbolo del recuerdo”, “un espejo dotado de memoria”.⁷¹ Según Natalia Fortuny, esta cita sintetiza dos problemas que dan vida a lo fotográfico: su relación con lo real (mediante la duplicación de éste) y con el tiempo pasado, pues las imágenes que resultan se suspenden entre la vida y la muerte, el “todavía es” y el “ya no es”. Al valerse de múltiples recursos visuales como la reconstrucción, el montaje y el reciclaje, la técnica fotográfica se vuelve uno de los dispositivos paradigmáticos de representación de lo ausente, cuya verdad radica no en la adecuación de un suceso objetivamente registrado, sino en la construcción y el proceso de producción de sentido que las anima.⁷² Esta es la razón por la que se ha convertido en uno de los principales recursos visuales para establecer una relación con el pasado de violencia política, represión y terrorismo, sobre todo para casos como el pasado dictatorial en Argentina, donde las organizaciones de Derechos Humanos han utilizado las fotografías como reclamo de justicia y de memoria y donde los fotorreporteros también han recurrido a ellas con el fin de difundir las primeras movilizaciones contra la dictadura y la represión aún vigentes.

La misma Fortuny destaca un tercer uso: las obras de artistas gestadas de manera posterior y que, con una condición poética y crítica, indagan sobre su capacidad de ser

⁶⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Editorial Paidós, 1990), 31-36.

⁷⁰ Belting, *Antropología de la imagen*, 228-229.

⁷¹ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 138.

⁷² Natalia Fortuny, *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (Buenos Aires: La Luminosa, 2014), 11-12.

huella o resto de lo que el horror dejó; así, al tornar visible el pasado traumático construyen nuevos sentidos y estrategias para ejercer la memoria.⁷³ Producciones visuales que, al mismo tiempo, dan testimonio de la existencia de los desaparecidos (presentando al ausente y muchas veces aludiendo a que “eso” es lo único que queda de él) y remiten a la persistencia del dolor (por su ausencia) de quienes evocan y elaboran lo vivido desde el presente. Por ello, no es casual que muchos de los fotógrafos que realizan estas “imágenes artísticas” sean familiares de los desaparecidos (hijos y hermanos, principalmente).

3.2 Gustavo Germano y el denunciar la ausencia

La serie fotográfica *Ausencias*, del artista argentino de la postdictadura Gustavo Germano, es uno de estos ejercicios de memoria (personal y colectiva) producidos con el objetivo de reivindicar la existencia de los cuerpos que el Estado había negado al desaparecerlos. La obra se compone de dos conjuntos: las quince imágenes que refieren a los (aproximadamente) treinta mil detenidos-desaparecidos por la dictadura en Argentina (en la década de los setenta y los ochenta) y aquellas doce que se centran en las personas a las que el gobierno represivo de Brasil (entre 1964 y 1985) les negó la libertad.

Ambos proyectos utilizan la misma estrategia visual (sólo que el primero se realizó en el 2006 y el de la desaparición de los brasileños, seis años después), pero en este capítulo sólo abordaré las del caso argentino, una de las cuales reafirma la idea de que esta construcción de un repertorio fotográfico es un acto en memoria de su ausente: su hermano Eduardo, secuestrado en 1976. Así se da a conocer el vínculo que Germano tiene con el tema de las imágenes: no sólo es el relato de una persona originaria del país en el que tuvo lugar un proceso de aniquilamiento, también es la forma en que alguien que sufrió y sufre la pérdida de un ser querido le busca un sentido a los ecos de esa violencia.

Para mostrar la magnitud de los métodos que la dictadura argentina genocida utilizó para silenciar toda palabra opositora a su orden político y social, este fotógrafo rescata a través de la particularidad de quince casos (de la provincia de Entre Ríos que, como ya se mencionó, incluyen el suyo), la universalidad de las ausencias, puesto que cada pieza es una historia en sí misma y, a la vez, todas las historias. Pero ¿cómo están formadas? Mediante dípticos de imágenes: las de la izquierda fueron extraídas de álbumes, fotografías de momentos cotidianos en los que la víctima del terrorismo del Estado

⁷³ Fortuny, *Memorias fotográficas*, 12-16.

aparece posando con unos familiares y/o amigos en un determinado lugar, tomadas con el deseo de guardar ese instante en la memoria de quienes lo vivieron. En cambio, las de la derecha son retratos de situaciones premeditadas con una intención clara y definida: “guardar/revelar en ese instante treinta años de ausencias”.⁷⁴



Fig. 23 Cuadro fotográfico de la serie *Ausencias* (Argentina). Izq. Fotografía analógica extraída de un álbum familiar, 1969. Der. Recreación fotográfica capturada por Gustavo Germano, 2006.

Retomando los planteamientos que Nelly Richard desarrolla en su artículo “Imagen-recuerdo y borraduras”, las imágenes capturadas en el siglo pasado (como las del lado izquierdo de los dípticos de *Ausencias*) muestran a los sujetos vinculados a una trama biográfica de composición familiar; así, dan a conocer los lazos personales que habían formado, mismos que fueron interrumpidos (mas no destruidos) en el momento en que los sujetos fueron arrancados de su cotidianeidad, que es a lo que refieren las segundas fotografías.⁷⁵ De manera que los cuadros generan un diálogo entre “lo presente” y “lo ausente”, entre el ayer y el hoy. Son imágenes que retornan a lo Real en ese despertar posterior, en esa actualización de la vivencia traumática, de la que habla Hal Foster.⁷⁶

Se trata de volver sobre lo ya visto para hacer una historia con las huellas del pasado. Pero en la desaparición forzada los indicios son los no-indicios porque no hay

⁷⁴ Gustavo Germano citado por Óscar Ranzani en “Entrevista al fotógrafo Gustavo Germano, autor de la muestra *Ausencias*”, *Página/12*, 5 de febrero del 2008, sección Cultura y espectáculos, versión en línea <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9118-2008-02-05.html>

⁷⁵ Richard, “Imagen-recuerdo y borraduras”, 166-168.

⁷⁶ Véase Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Ediciones Akal, 2001).

cuerpos sobre los cuales llorar y, si los hay, son “innominados” –tal como refiere Héctor Kohén–.⁷⁷ En consecuencia, tal estrategia abre a un abismo en el que se hace más difícil (si no imposible) procesar la ausencia porque –según Héctor Schmucler– el mismo estatuto de la desaparición la convierte en una suspensión de la muerte, una eterna espera de puro dolor. Así, la categoría de “desaparecido” se conforma de una triple condición: la falta de un cuerpo, de un momento de duelo y de una sepultura.⁷⁸

3.3 El no-cuerpo como documento de la memoria

Hans Belting menciona que la contradicción entre lo presente y lo no presente tiene sus orígenes en la experiencia de la muerte de otros, dado que esa es la “gran e insoportable ausencia”. ¿Y cómo sobrellevarla? Con la creación de imágenes que hagan comprensible la pérdida al proponerse como un medio de suplantación del cuerpo al que se le ha escapado la vida.⁷⁹ Pero ¿qué sucede cuando no se tiene tal cadáver porque no sólo se buscó destruir a la persona sino también evitar su sepultura, el momento de su duelo e incluso la exhibición de su propia desaparición? Entonces una representación de la presentación de los muertos es imposible, porque no hay tales. Es como dice Jean-Louis Déotte: los detenidos-desaparecidos no están ni vivos ni muertos, simplemente no están (al menos hasta que se tenga evidencia de lo contrario).⁸⁰

El mismo autor explica que las acciones que conducen a la desaparición se vuelven secretas: la orden es no dejar huellas, no dejar cuerpo; esto, con el fin de negar la existencia del conflicto, la represión y el terror. Sin embargo, existe una comunidad unida por el conocimiento de que los desaparecidos fueron “tragados”. Dicho saber requiere la certeza de que existieron realmente. Por ello, la fotografía es la mejor prueba de una existencia que el Estado exige dudar y olvidar.⁸¹

Las imágenes de *Ausencias* provenientes de los álbumes familiares son la evidencia de vida porque en ellas, los sujetos dejaron un indicio físico de su presencia. Pero ese

⁷⁷ Héctor Rodolfo Kohén, “Desaparición en Argentina: imágenes, cadáveres, personas. El caso de Eva Perón”, en *Arte y violencia. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Arturo Pascual Soto (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 245.

⁷⁸ Véase Héctor Schmucler, “Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)”, *Pensamiento de los confines*, núm. 3 (Septiembre de 1996): 9-12.

⁷⁹ Belting, *Antropología de la imagen*, 177-181.

⁸⁰ Jean-Louis Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, ed. Nelly Richard (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000), 161.

⁸¹ Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, 154-157.

cuerpo mostrado ha desaparecido en las fotografías del 2006: ya sólo es posible construirlo de manera digital o no hacerlo. En el primer caso, se construirían recuerdos ficticios y ese no es el objetivo que Germano persigue; por ello, recurre a la segunda opción: hacer visible la falta de los individuos, convirtiendo el vacío en ese cuerpo simbólico al que Belting hacía referencia, medio de una nueva presencia: un no-cuerpo que es signo y señalamiento de la ausencia.⁸²

3.4 Paralelismo fotográfico: simetría, identificación y la condición de supervivencia

En cada pieza de tal serie, las dos fotos que se muestran las mismas personas en los mismos lugares (con un gesto, postura y actitud similar a las primeras) salvo los desaparecidos, cuya permanente ausencia se representa (en el segundo cuadro) con el vacío. La mayoría de las imágenes previas a la violencia ejercida mediante la sustracción de los sujetos son en blanco y negro (difieren las Figs. 24, 25 y 26), mientras que aquellas que recrean esos retratos familiares fueron reveladas a color.

Al mostrar lado a lado las fotografías, suele ser inevitable que el espectador busque en ellas las diferencias y continuidades que tienen lugar por el paso del tiempo y, en especial, porque unas pretenden imitar a las otras. Se da una comparación entre los cuerpos, los rostros y los entornos, que hace evidente que la vida continuó –y continúa– a pesar de la desaparición de un familiar y del desgarramiento producido por esa experiencia dolorosa. De esa manera, se hacen visible las trayectorias de los ya no están (y que fueron degradados sólo a recuerdos) y de los que sobreviven.⁸³



⁸² Sobre el cuerpo simbólico como signo social del cuerpo vivo véase Belting, *Antropología de la imagen*, 177-232.

⁸³ Fortuny, *Memorias fotográficas*, 94-95.



1975

Omar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy



2006

Mario Alfredo Amestoy



1976

Orlando René Méndez
Laura Cecilia Méndez Oliva
Leticia Margarita Oliva



2006

Laura Cecilia Méndez Oliva

Figs. 24, 25 y 26 Cuadros fotográficos de la serie *Ausencias* (Argentina). Izq. Fotografías analógicas extraída de un álbum familiar, 1976. Der. Recreaciones fotográficas capturadas por Gustavo Germano, 2006.

En el texto “El arte en la época de la desaparición”, el filósofo francés Déotte señala que los individuos que no asistieron a los acontecimientos se convierten en “buenos testigos” que posibilitan la reflexión histórica, pues al presenciar “desde lejos” la violencia y al relatarla tiempo después, logran distinguir “lo que es justo de lo que no lo es”.⁸⁴ ¿Por qué sólo ellos? Porque las mayores víctimas no están, fueron aniquilados o están incapacitados para hablar, ya sea por un daño físico, mental o moral o porque sufren los efectos de la política de desaparición: el Estado los ha amedrentado sugiriéndoles que lo mejor es olvidar, o por lo menos, callar y no recordar.

⁸⁴ Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, 149-152.



1975
"La Tortuga Alegre". Rio Uruguay, Entre Rios
Orlando René Mendez
Leticia Margarita Oliva



2006
"La Tortuga Alegre". Rio Uruguay, Entre Rios

Fig. 27 Cuadro fotográfico de la serie *Ausencias* (Argentina). Izq. Fotografía analógica extraída de un álbum familiar, 1975. Der. Recreación fotográfica capturada por Gustavo Germano, 2006

La necesidad de actuar en el presente se articula en el momento en que un hombre se hace consciente de que sobrevivió al otro; cuando experimenta la culpa y el alivio por ser él quien permanece, se da cuenta de que clausurar el pasado implica olvidar a los seres de los que han quedado separados.⁸⁵ De ahí la importancia de identificar a quienes ya no están. En *Ausencias*, cada par de imágenes está acompañado por los años de las tomas fotográficas y los nombres de quienes estuvieron frente a la cámara, sólo que en el caso de la imagen del 2006 se colocó un asterisco para dar a entender su ausencia. Aunque se sabe el lugar específico en la provincia de Entre Ríos donde fueron capturadas las imágenes y se tuvo contacto con las personas que en ellas aparecían, nada se señala respecto a los sitios (con excepción de la Fig. 27), las ocupaciones de cada retratado y los parentescos entre ellos. Sin embargo, para algunas piezas, es posible deducir estos últimos al leer los apellidos que se observan debajo de ellas. Asimismo, al observar la interacción entre los personajes se puede intentar reconstruir los lazos afectivos que los unían.

Todo lo anterior se realiza –según Richard– con el fin de rechazar el anonimato de los desaparecidos y devolverles la individualidad que el gobierno, dispositivo de control social, les arrebató.⁸⁶ Contradiendo la premisa de que lo que no puede ser nombrado ni visto no existe (y, por tanto, no produce huella), las imágenes exhiben eso que fue suprimido y ocultado ya que se muestra el rostro y el nombre de las personas.

⁸⁵ Sobre la cuestión de sobreviviente como nudo trágico véase el capítulo “La aflicción y la melancolía” en Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Barcelona. Editorial RBA, 2012).

⁸⁶ Richard, “Imagen-recuerdo y borraduras”, 166-169.

Como consecuencia de ello, sus esquemas de lectura se modifican: en primer lugar, se extrae de su privacidad y de su construcción identitaria familiar a las imágenes del álbum pues se convierten en modelo para la reconstrucción forzada de la espontaneidad de la primera. Éstas sólo llegan a ser simulacros, dada la imposibilidad de recapturar un instante único sucedido hace más de treinta años. Además, aunque el encuadre y la postura de los sujetos retratados sean semejantes, también el cuerpo ausente, el evidente paso del tiempo (en objetos, personas y lugares) y los gestos (serios y entristecidos en la mayoría de las fotografías) impiden que se realice una copia fiel de la primera, porque lo que se pretende establecer es una simetría de la experiencia sufrida, la época vivida y las consecuencias enfrentadas por los argentinos a raíz de la política gubernamental de la desaparición forzada.

La manera que Gustavo Germano encuentra para aludir a la represión, censura y terror ejercidos sobre los individuos de diversas clases (al negarles su identidad, su libertad, su vida e incluso su muerte) es mostrar primero a las personas disfrutando de un momento cotidiano, sin pensar que dentro de pocos años algunos serán arrebatados de ese entorno y, después, presentando su ausencia a través de un vacío, del no-estar de la persona. Esa doble supresión que Rancière señalaba es puesta en juego en las fotografías al reconstituir la identidad de los desaparecidos mediante la evocación de su imagen pasada y la designación de su falta en el presente.



Fig. 28 Marcelo Brodsky, *Buena memoria*, 1996, impresión de inyección de tinta con crayón, 120 × 177.2 cm

El autor de *Ausencias*, al igual que Marcelo Brodsky en *Buena memoria*, rastrea la trayectoria de los que sobrevivieron y subraya la irrupción de vida de los que no. Recurre a las “pequeñas demostraciones” de los efectos de las que Farocki hablaba: esas que no harán cerrar los ojos, ya que a partir de la imagen abrirán espacios de reflexión sobre los acontecimientos. Porque invitarán a hacer una pausa, a mirar pero de manera detenida, a averiguar cuál es el sentido de esas imágenes que parecen no mostrarnos nada. Falso: lo hacen al no hacerlo, al presentar la ausencia como presencia. Y no porque sea una estrategia visual solamente, sino porque las personas no están. Por ello, no se tiene la posibilidad de aludir a lo que no está más que mostrando eso: que no está es lo único seguro.

Ausencias no son imágenes crudas porque no hay tales: esa fue la política, que no hubiera documentación alguna.⁸⁷ Y aunque hubiese fotografías que retratasen la tortura, el cautiverio o los “vuelos de la muerte”, como espectadores apartaríamos la mirada de ellas, porque nos parecería tan real que nos sobrepasarían. De manera contradictoria, queremos que se nos muestren los sucesos y, al mismo tiempo, se nos proteja de ellos. Por ello, la reinterpretación de los artistas y las imágenes que se originan se convierten en lo que Jacques Lacan denominaba la “pantalla-tamiz”.⁸⁸ Y aunque lo visible y lo no visible en la imagen sea sólo una parte de lo real, esa acción de evidenciar es ya un paso para cambiar el rumbo de los acontecimientos. Los efectos del acontecimiento se le muestran al espectador, así él puede reflexionar sobre el pasado a partir del presente y viceversa, en sus manos queda la decisión de ir más allá de imaginar aquello que en las fotografías no está porque no puede ser, de conservar y transmitir la memoria de los desaparecidos, de denunciar su ausencia y de exigir su vuelta, o bien, de no hacer nada de eso y quedarse (o no) con las obras que le presentan la ausencia. Queda en manos del espectador actuar y, paradójicamente, reflexionar sobre el pasado a partir del presente y viceversa.

⁸⁷ Aunque existen fotografías sobre algunas personas en cautiverio, sólo algunos detalles aluden a la situación represiva, dado que el objetivo era simular la invisibilidad del crimen de desaparición. Véase Claudia Feld, “Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (10 junio del 2014), <https://nuevomundo.revues.org/66939>

⁸⁸ Sobre la pantalla-tamiz véase Jacques Lacan, *El seminario* (Barcelona: Editorial Paidós, 1981).

Capítulo 4

La dialéctica fotografía-video en la reconstrucción memorial de las “nuevas voces”

El tiempo, menciona la investigadora Leonor Arfuch, “va abriendo paulatinamente las puertas de la memoria”, haciendo que surjan diversas voces y formas del relato, porque como se describe en el ya citado texto “El arte en la época de la desaparición” de Jean Louis Déotte, la historia no está formada sólo de los sucesos protagonizados por los actores, sino también del sentimiento de los espectadores que, desde lejos, los escuchan, los miran, o bien, los ignoran. Pero también están aquellos que en la posteridad se interrogan sobre lo ocurrido, dando lugar a un “relevo generacional” y, con él, al retorno del pasado que es llamado cuando se rememora.⁸⁹

Esta distancia que despliega otra conexión histórica es denominada “post memoria” –según los planteamientos de la profesora Marianne Hirsch plasmados en su texto *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* – y describe la relación que un segundo grupo de individuos establece con los acontecimientos, antes presenciados por otros, entre los cuales se cuentan los sobrevivientes.⁹⁰ Si bien los primeros recurren a los testimonios de estos últimos, su objetivo no es solamente recopilar datos de lo sucedido, ni aliarse políticamente con los planteamientos que ellos posean como víctimas, victimarios, cómplices o desconocedores de la situación; suele ser, más que nada, romper con ese relato del “haber estado” y cuestionar, como terceras personas que son, las consecuencias sociales, políticas y afectivas de la memoria de ese contexto. Esta es la escena constructiva de la memoria de la desaparición forzada en Argentina durante la dictadura cívico-militar que tuvo lugar de 1976 a 1983.

⁸⁹ Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, 163-164; Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, 152.

⁹⁰ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 22. Si bien este no es el primer texto donde la autora plantea una definición del término, sí es el primer ensayo donde profundiza en las connotaciones del término.

Natalia Bruschtein, la cineasta originaria de dicho país pero exiliada en México desde pequeña, pertenece a esos “nuevos testigos”, como Ana Amado los denomina, grupo en su mayoría conformado por hijos de militantes desaparecidos o asesinados en el periodo mencionado, jóvenes que de pequeños se vieron inmiscuidos en el entorno en que sus padres se desarrollaban, hecho que los marcaría pero del que tienen poca o nada conciencia de haber participado. Sin embargo, eso es lo que ahora los lleva a ser los “mediadores” de la memoria, las voces que la revisan, la problematizan y, con ello, la amplían.⁹¹

En su filme *Tiempo suspendido*, Bruschtein lo hace a partir de la figura de su abuela Laura Bonaparte, una de las fundadoras de las Madres de Plaza de Mayo. Mujer que, desde 1975, luchó por la devolución con vida y por el conocimiento del paradero de su exesposo, pero principalmente de tres de sus cuatro hijos, desaparecidos, uno por uno, junto con sus respectivas parejas, a partir de esa fecha. Treinta años después, en los últimos años de su vida, ella padeció demencia senil, haciendo que en su mente ese pasado e incluso el futuro quedaran suspendidos, ausentes, como sus hijos. Este es el momento registrado en la película, donde a la anciana le es imposible reconocer del todo a su familia en una fotografía, donde la memoria ha quedado fragmentada.

En este apartado se busca estudiar la estructura de la película, la utilización de la imagen fija como remitente al pasado, pero también como punto de comparación con el presente, como cruce de dos tiempos que se definen entre sí; siguiendo la estrategia empleada previamente en *Encontrando a Víctor*, cinta con la que Bruschtein se inscribe en el grupo de los “hijos” que ven en el cine una manera estética de presentar la desaparición de sus padres, de indagar sobre ésta, sin dejar de lado la imposibilidad de transmitir del todo eso de lo que quieren hablar respecto a ella. De ahí que se prevea recurrir a este filme y a otros tres que se han convertido en ejemplos recurrentes al momento de hablar de “documentales subjetivos” de la postdictadura argentina: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007). Por último, se pretende ahondar en la paradoja de que sea el olvido el que se convierta en el refugio del dolor de Laura Bonaparte, quien durante años peleó por el esclarecimiento de los hechos, pero que al término de su vida recordaba con dificultad, a las personas que había perdido y por las que había tenido que alejarse de su natal Argentina, en busca de una vida que no la condujese al mismo destino que sus familiares.

⁹¹ Amado, *La imagen justa*, 200-204.

4.1 El documental de las décadas previas

Antes se mencionaba que la propia acción de la desaparición no se puede exhibir y que en su definición se conforma de esta manera, pues el objetivo es no dejar huellas de ella. Pero Déotte afirma que lo que sí se puede denunciar son los actos mismos: el de secuestro, la detención, la tortura, el aniquilamiento y la propia eliminación de los indicios.⁹² Todos ellos han sido abordados en el cine desde finales de la dictadura, con la “vuelta a la democracia” que implicó el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), periodo en el que se llevó a cabo el Juicio de las Juntas, pero también en el que se establecieron las Leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987), sancionando la impunidad de muchos de los militares que, en su momento, habían sido responsables de las actividades represivas de la dictadura.⁹³

Según el recorrido planteado en el libro de Amado *–La imagen justa–*, previo a este momento, e incluso antes y durante la dictadura, se realizaron filmes con el objetivo de dar a conocer la situación social y política que se vivía en Argentina, pensando el cine como una herramienta de movilización, concientización y propaganda de los movimientos que pugnaban por la liberación del país.⁹⁴ En 1968, *La hora de los hornos*, la película realizada por el Grupo Cine Liberación y dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino, inauguró estas propuestas que, de acuerdo con Pablo Piedras, comenzaron a funcionar como herramientas al servicio de actores específicos: los espectadores, a quienes el mismo filme nombra cobardes o traidores, siguiendo la frase del revolucionario caribeño Frantz Fanon.⁹⁵

Cinco años después de esa obra, apareció la adaptación homónima del texto de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1973), cinta que, al igual que la anterior,

⁹² Déotte, “El arte en la época de la desaparición”,

⁹³ De abril a diciembre de 1985, se efectuó una serie de audiencias orales en las que comparecieron ante un juzgado, varios de los integrantes de las tres primeras juntas militares, involucrados en la organización y la realización de las medidas represivas que caracterizaron la última dictadura argentina. Se escuchó su testimonio y, posteriormente, se otorgó un plazo a la fiscalía para que presentase su alegato. El 9 de diciembre de ese año el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas dictó sentencia; entre los condenados a reclusión perpetua estaban el expresidente Jorge Rafael Videla y el almirante Emilio Eduardo Massera. A este proceso judicial se le conoce como el Juicio de las Juntas. El 24 de diciembre de 1986, legalmente se dispuso de un plazo máximo de treinta días para recibir y tramitar acusaciones por violaciones de Derechos Humanos contra los militares; proyecto que se conoce como Ley de Punto Final. Antes de que dicho tiempo se venciera, quinientos individuos fueron procesados, generando una gran conmoción que llevó, el 4 de junio de 1987, a la promulgación de la Ley de Obediencia Debida, donde se establecía la absolución de los militares de rango intermedio y menor, argumentando que habían actuado por órdenes de autoridades superiores.

⁹⁴ Amado, *La imagen justa*, 21-28.

⁹⁵ Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2014): 25-26.

recurre a la imagen y al sonido en movimiento para expresar en qué había consistido la resistencia de toda una generación de militantes: los peronistas. La diferencia entre ambos filmes radica en que la primera tiene como eje rector la entrevista en voz *over* de varios de ellos, mientras que en la segunda el autor se comprometió a rastrear, a partir del testimonio de los sobrevivientes, la historia de un pequeño grupo de hombres atacados por la policía al estar reunidos una noche, algunos para planear un acto en contra del gobierno, otros sin saberlo.

De manera paulatina y a la par de producciones como estas, se filmaron películas que adoptaban una vertiente reflexiva, donde la temática apelaba al juicio crítico de los espectadores a quienes se les explicaban los métodos utilizados para torturar, secuestrar y asesinar, a la par que se les mostraba el exilio en el que muchos de los individuos vivían (la mayoría sobrevivientes o familiares de ellos), ya fuese por decisión propia o por temor a que las autoridades responsables de la violencia vivida previamente; en resumen, era obras cinematográficas que pretendían informar de lo sufrido, pero también aludían al sentimiento individual y colectivo de paranoia y desasosiego ante los acontecimientos, tanto pasados como presentes y futuros.

Esta voz entre muchas..., dirigido por Humberto Ríos y estrenado en 1979, es uno de estos documentales que, a través del testimonio de la psicóloga Laura Bonaparte, del abogado Carlos González Gartland y del empleado bancario Raúl Fonseca (en conjunto con la presentación de extractos de grabaciones y de fotografías), describe cuál era la situación de Argentina en los años de la “vuelta a la democracia”. Además del compromiso de visibilizar lo que la dictadura encubría, la cinta expresa –en palabras de Piedras– “los efectos del estado de excepción de sus realizadores”, pues las historias personales que se expanden a la situación colectiva son narradas desde un momento de extranjería: el documental es realizado en México, de ello dan cuenta varias de las secuencias que significan el paso de un testimonio a otro.⁹⁶

Al término de la dictadura, vuelven a aparecer el cine documental con rasgos testimoniales y de denuncia, los relatos filmicos que recurrían a la ficción para abordar la temática de la memoria y el olvido tras el terrorismo de Estado, o bien, las películas que combinaban ambos estilos. Entre las primeras se pueden enlistar *La República Perdida* y *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1983 y 1986), además de *Juan, como si nada hubiera*

⁹⁶ Piedras, *El cine documental en primera persona*, 45-47.

sucedido (Carlos Echeverría, 1987), referente documental de la posdictadura porque aborda el secuestro y desaparición de un joven militante de Bariloche, pero mediante la narración en primera persona de un periodista que sustituye en imagen al realizador, pero que en cada etapa de investigación también se convierte en el hombre detrás de la cámara. *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) son ejemplos del segundo grupo, en los que se apela a los sentimientos a través de la recreación de los hechos históricos.⁹⁷

Tópicos como la militancia de los años setenta, la dictadura militar, las crisis sociales y económicas, el exilio, las biografías de los personajes culturales nacionales y la Guerra de las Malvinas se siguieron desarrollando en las producciones de las dos décadas posteriores, época en la que el cine debió convivir con el poder cívico militar que aún imperaba en las instituciones como consecuencia de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final, que serían derogadas en 1998 y anuladas en 2003.

Si bien las obras antes mencionadas son distintas temática, estilística y formalmente a las cintas que se abordarán a continuación, es importante hacer una revisión (aunque sea muy general) de ellas, pues posibilitaron el desplazamiento hacia la representación de ausencia que es ensayada por los hijos de desaparecidos argentinos a partir de la experiencia individual de cada uno. A diferencia de ellos, en las películas más cercanas temporalmente al fin de la dictadura, la función principal de la subjetividad (tanto de los cineastas como de los testigos que se presentan) es presentar los sectores sociales que luchan y actúan porque desean un modelo de sociedad más justo. De manera que, a partir de relatos personales de la figura del militante, construyen una memoria de los hechos pasados y las violaciones cometidas, mismas que se inscriben en un gran relato colectivo de la región del “antes”, de las causas y la fuente de lo sucedido “después”. A las representaciones de esto último se refiere el siguiente apartado.

4.2 Afinidades discursivas, generacionales e identitarias en las cintas de “los hijos”

El inicio del nuevo siglo marcó también la reconfiguración del campo filmico, pues la experiencia y la subjetividad se convirtieron en los ejes del discurso político y social: los hechos colectivos del pasado se empezaron a revisar a través de las narrativas individuales que, a su vez, remitían al entorno en el que se inscribían; en otras palabras, el “nosotros”

⁹⁷ Amado, *La imagen justa*, 13-18.

desde el que se enuncian las películas de la década de los setenta hasta los noventa, poco a poco es desplazado por el “yo” de las cintas más recientes. Según lo planteado en el texto *El cine documental en primera persona*, el filme *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000) fue el inicio de esta renovación: no sólo por pertenecer a la generación de los hijos de padres desaparecidos durante la dictadura, sino por presentar la historia personal de los efectos de tal ausencia a la par que los testimonios de individuos que activamente participaron en la militancia política de esos años.⁹⁸

A manera de un metafórico viaje por el tiempo y el espacio, la directora recorre los lugares que constituyeron puntos importantes en la vida de su padre, mientras en voz *off* enuncia fragmentos de una carta escrita por él y dirigida a ella y a su hermano Iván. En ocasiones, estos momentos los utiliza también para explicar el motivo del filme o reflexionar sobre la tarea que está llevando a cabo. Tales secuencias son interrumpidas y acompañadas por las de las entrevistas de las personas que conocieron y convivieron con Juan Julio Roqué (mejor conocido como “Iván” o “Lino”): sus compañeros de militancia, sus familiares sanguíneos y, principalmente, Azucena Rodríguez, su primer pareja y madre de María Inés Roqué. Testigos encuadrados en primeros planos (haciendo parecer que se trata de *talking heads*) o en planos medios, donde la parte inferior del cuerpo es dejada de lado para concentrarse en el rostro de quien habla con la cineasta, sin dirigirse específicamente a la cámara, que se aleja o se acerca a los individuos conforme éstos avanzan en su relato y de acuerdo al argumento que desarrollan. Por lo mismo, mientras esto ocurre, muchas veces se ponen en la pantalla imágenes de las fotografías en blanco y

negro que dan cuenta de los dos aspectos de la vida de Roqué: el familiar y el político.

La película inicia y termina con escenas donde las fotografías del primer grupo son un componente importante. En ellas, Juan Julio Roqué nunca es visto, porque se puede presumir que él las tomó. Éstas son llamadas a la pantalla para corroborar los escasos (y ahora guardados con celo) momentos que el padre convivió con la mamá y los hijos, mismos que en la carta



Fig. 29 Fotograma de *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), 30' 58"

⁹⁸ Piedras, *El cine documental en primera persona*, 29.

menciona como aquellos que él más atesora y añora, razón por la cual su impulso de luchar se fortalece en el deseo de su bienestar y el de los demás. Las fotos parecieran retratar la ausencia permanente y futura del padre, porque ese tiempo compartido ya estaba marcado por las ideas revolucionarias de ambos progenitores, pero más de él que, desde pequeño, desarrolló y fue consolidando esa capacidad de ver y sentir con el otro. Característica que más le gustaba a Azucena de su marido, pero que también los separó al momento en que Julio Roqué debió pasar a la clandestinidad, significando el abandono del proyecto familiar que juntos habían iniciado, como dan cuenta las imágenes.

Los retratos de las noticias sobre la muerte del padre conforman el segundo tipo de fotografías, en las que de modo similar a las de los documentos de identificación, se presenta al hombre de frente, con aspecto serio, viendo a la cámara de forma fija y sin mostrar nada más allá de sus hombros. Éstas aparecen en el momento culmen de la película, donde a través de las voces del escritor Miguel Bonasso, pero sobre todo del ex Montonero Miguel Ángel Lauletta, describen con detalle cómo sucedió la “heroica” caída de Roqué: desde la emboscada a Héctor Vasallo (denominado “el tío”, dueño de la casa donde estaba la documentación de la columna norte de la FAR), hasta el “largo e injusto (pues lo superaban en número)” tiroteo entre el padre de María Inés y las fuerzas armadas, que concluyó con la confusa muerte del primero luego de ingerir una pastilla de cianuro, pero no sin antes prender fuego a unas cosas, aparentemente, materiales importantes de la organización.

La frase con la que la cineasta introduce a este testigo es distinta a la fórmula utilizada para los demás –que son identificados desde la relación con la propia directora, o bien, a partir del grupo revolucionario al que estuvieron asociados–, pues se le añade la leyenda “acusado de colaborar con los militares, mientras estuvo secuestrado en la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA)”. Puede decirse que se trata de un “quebrado”, según la propia definición que textualmente María Inés Roqué ofrece cuando el propio Lauletta refiere a este término. Después de que éste concluya su narración, Bonasso menciona en su testimonio, cómo este individuo había pedido colaborar en la captura de Lino Roqué, llegando a proponer un brindis ante su muerte. Al momento en que la directora lo interpela respecto a tales acusaciones, la cámara se acerca cada vez más al rostro del hombre que, desconcertado, elude las preguntas.

En las escenas siguientes de *Papá Iván*, la cineasta reflexiona cómo le “atormentaba la idea de un cuerpo despedazado, de un cuerpo irreconocible”. A diferencia de otros hijos de desaparecidos, a ella se le han ofrecido las descripciones de lo que ocurrió con su padre, conoce el lugar exacto de su muerte, tiene la posibilidad de recorrer esa casa en Haedo; pero aun así esa imagen de un cuerpo sin rostro es la que queda fija en su memoria, la que vuelve a ella una y otra vez mientras escucha a los entrevistados a quienes ella misma ha llamado a atestiguar. Y es cuando enuncia ese sentir que visualmente se nos presenta de cerca la fotografía del rostro del fallecido que acompaña las noticias del tiroteo, pero que permanece poco tiempo en la pantalla, pues se desvanece ante la del río.

Cerca del final del filme, María Inés Roqué recalca que es consciente de que no tiene nadie a quién reclamarle la ausencia de su padre, más que a él mismo, puesto que jamás tuvo la oportunidad de impedirle que se fuera ni de despedirse. Y, aunque conozca las circunstancias de su muerte, no tiene un cuerpo (característica que comparte con los demás familiares de desaparecidos), una tumba o un lugar donde colocar eso que piensa y siente. Aunque al principio considera que la película cumplirá tal función, luego de escuchar a su madre, a los otros entrevistados y de reflexionar ella misma a través del viaje-indagación emprendido, se da cuenta que es una tarea imposible, pues la ausencia de su padre no comenzó con su muerte; más allá de eso, lo que ella reclama es que ante la militancia y la paternidad haya elegido la primera sobre ella, sobre ellos: sus hijos. “Yo no quería un héroe, quería un padre” es, al final, la idea englobadora de *Papá Iván*.

La idea recurrente de que el filme se erija como tumba tiene también que ver con el deseo de construir un sitio simbólico donde colocar esos afectos que los descendientes poseen como cineastas, huérfanos e individuos en una búsqueda identitaria que, con ella, pretenden alcanzar una imagen comprensiva y totalizadora de lo que fue, es decir, una imagen imposible. Porque como señala Gilles Deleuze en su libro *Imagen-tiempo*, el pasado es un “elemento virtual” al que se accede para buscar el recuerdo y así constituir una “imagen-recuerdo” en nosotros, que no tendría ningún sentido de no ser por el pasado donde se origina.⁹⁹

Este “yo” narrativo que se inaugura con la cinta de María Inés Roqué se asienta – según Ana Amado – en una doble identidad: la de herederos de padres que con su desaparición quedaron inscritos en la historia y la de cineastas que, con sus obras, afianzan

⁹⁹Deleuze, *La imagen-tiempo*, 135-136.

un espacio generacional donde fungen como narradores e investigadores que desentrañan las “figuras totalizadoras” de las que sus progenitores fueron parte. Siguiendo esta línea, se encuentra el segundo largometraje de Albertina Carri, *Los rubios* (2003). Desde su estreno, la película ha sido ampliamente estudiada; en primer lugar, por las estrategias de representación que ensaya, donde la propia cineasta se desdobra y duplica al poner frente a la cámara a una actriz que la interpreta, además del uso de muñecos Playmobil para describir situaciones imaginarias de su infancia y de la presentación de escenas que dan cuenta del proceso filmico; en segundo, porque a partir de esas innovaciones, se expandieron las enunciaciones en primera persona contenidas en los documentales argentinos: en las obras posteriores los realizadores no sólo buscaron examinar su autobiografía, sino incorporar materiales de archivo, manipularlos ante la cámara, mostrándose ellos mismos como los dirigentes de la investigación sobre el pasado y el presente de los conflictivos vínculos familiares.¹⁰⁰

En este sentido, Albertina Carri evita mostrarse ante la cámara pues acude a Analía Couceyro como su *alter ego* indagador; sin embargo, sí se coloca en imagen en las secuencias que exponen la preproducción y la producción del filme (cuyo metraje es en blanco y negro) y en las que no se nombra como la directora, sus acciones son las que remiten a ello; el ejemplo más evidente es la toma final,



Fig. 30 Fotograma de *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), 73' 56"

donde se ve al equipo de filmación alejarse por el campo, siendo ella la única de los cinco que porta algo en la mano: la cámara, aunque previamente se observa cómo ha preparado otra para registrar este momento.

Al igual que el “efecto de distanciamiento” que propuso el dramaturgo Bertolt Brecht, lo que Carri pretendía construir con su película era una serie de capas mediadoras

¹⁰⁰ Piedras, *El documental en primera persona*, 63-78.

que remitieran al pasado pero sin permitir que el espectador creyera que conocía a los padres de la cineasta, a quienes jamás se muestra en imagen. En consecuencia, se impide el acercamiento emocional del público, porque lo que ve en la pantalla no es más que el simulacro de la búsqueda de una hija de desaparecidos que utiliza una voz distinta a la suya para decir “yo”. Estrategia similar a la utilizada por Chris Marker en su filme *Sans soleil*, donde se menciona en unas cartas leídas por una mujer desconocida que las imágenes que se muestran en el filme fueron “recolectadas” por un viajero y camarógrafo llamado Sandor Krasna; éste es considerado como una figura ficticia, un *alter ego* de Marker que sirve para separar la persona que hizo el registro de quien lo editó después y lo presentó reunido en la película, pues cabe recordar que el material fue filmado durante los años sesenta y setenta, pero editado hasta 1982. Así, la voz femenina que enuncia “él me escribió” podría hacer referencia no sólo a esta distancia de personas, sino a la que existe entre las imágenes y lo que en ellas se ve: lo que alguna vez fue y ya quedó atrás.¹⁰¹

El historiador Fernando Seliprandy retoma las escenas donde la actriz-doble llama por teléfono al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y solicita datos sobre “sus padres”, al tiempo que repasa las fotografías familiares colgadas en su estudio. Ya en la institución, Couceyro vuelve a fijar la mirada en unas imágenes, esta vez, láminas informativas del cuerpo humano, para después sentarse y permitir que le saquen una muestra de sangre. En una escena posterior, en blanco y negro, se ven los efectos de tales acciones en la verdadera Albertina: es ella quien sostiene su dedo pinchado. La búsqueda de datos y el proceso de análisis sanguíneo primero es llevado a cabo en quien dice ser la hija de Roberto Carri y Ana María Caruso, aunque no sea así; de manera que se ficcionalizan los vínculos familiares que existen entre estas tres personas; sin embargo, enseguida se nos señala tal subversión, pues la escena siguiente reivindica la relación entre la cineasta y sus padres.¹⁰²

Después de esto, se vuelve a presentar a “Carri” frente a las fotos colgadas. Esta vez, la cámara se desplaza a través de ellas, por lo que se alcanza a ver que pertenecen a un álbum personal pues son imágenes, en blanco y negro y color, de niños, de jóvenes, de

¹⁰¹ Juana Schlenker, “La difícil tarea de documentar: *Sans Soleil* y *News from home*, dos propuestas poco ortodoxas de representación”, *Antípoda*, no. 9 (Julio-Diciembre de 2009): 211, <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/antipoda9.2009.07>; Catherine Russell, “Autoetnografía: viajes del yo”, en *Chris Marker. Inmemoria*, eds. Mara Fortes y Lorena Gómez Mostajo (México D.F.: Ambulante Ediciones, Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, 2013), 216.

¹⁰² Fernando Seliprandy, “Los rubios os limites da noção de pós-memória”, *Dossiê: Estudos sobre o cinema latino-americano* 42, núm. 44 (2015): 131-132.

pequeños al lado de adultos, en la playa, en reuniones, compartiendo espacio y tiempo: es probable que se traten de instantáneas de los pocos y breves instantes que la familia Carri-Caruso debe haber tenido de interacción familiar. Quizá lo que se busca es mostrar la posibilidad de romper con la forma de transmitir la memoria: ya no resaltando los lazos consanguíneos que Hirsch considera esenciales para establecer una “conexión viva del pasado”,¹⁰³ sino distanciándose de ellos (a través del cruce de caras entre la cineasta y su encarnación) y, así, de la afición que como segunda generación le fue heredada, obligándola a comunicar sus recuerdos con dicha carga.

Llama también la atención el momento donde Albertina Carri, reunida con su equipo, discute la negativa del Comité de Preclasificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) al financiamiento del proyecto fílmico. La previa lectura del fax (en voz de la actriz) describe qué y cómo es lo que esa generación (la que vivió de cerca los acontecimientos, la correspondiente a los desaparecidos y a los militantes sobrevivientes) quiere que se retome en los documentales realizados sobre el tema. La cineasta entiende la petición, pero al mismo tiempo expresa su desacuerdo, porque más allá del relato confesional de María Inés Roqué, lo que Carri busca es mostrar lo que el tiempo y la memoria han hecho con la desaparición de sus padres, no la desaparición en sí. Con sus estrategias de distanciamiento trata de ficcionalizar no sólo ese pasado, sino también su presente. De ahí que, al momento de platicarlo, corte la conversación de sus compañeros y reafirme su lugar como directora.

Al igual que en *Papá Iván*, con *Los rubios* también se pretende llegar a un saber inalcanzable que en esta segunda película se condensa en la pregunta sobre cuánto de preservación y cuánto de capricho hay en el recuerdo de las almas de los que no están; mientras que en el primer caso es a partir del deseo imposible de convertir la cinta en una especie de tumba para el padre. Insatisfacción en sus objetivos que comparten con los filmes *Encontrando a Víctor* y *M*, puesto que los cuatro directores se constituyen como identidades en crisis y/o en proceso de transformación debido a la infancia marcada por los acontecimientos traumáticos y por el regreso a ellos al construir sus obras.

Ante esto, ambigüedad es lo que Albertina Carri busca y consigue con su largometraje, porque para ella el arte “es el único modo de representación frente a lo perdido”, dado que no reemplaza la ausencia con una imagen, sino que permite habitarla,

¹⁰³ Marianne Hirsch, “The generation of postmemory”, *Poetics today* 29, núm. 1 (2008): 111.

sin llenar ese vacío. Más allá de la inexistencia de cuerpos y de sepultura, también es el hecho de no haber podido crecer junto a sus padres y constituirse a raíz de eso, sino tener que hacerlo a partir de la imposibilidad de ese pasado, presente y futuro. Eso es lo que perdieron, han perdido y siguen perdiendo. Lo que ocurre con el tiempo es entonces la desaparición de la conexión del cuerpo con las heridas que su falta ha provocado. Es la “descorporeización” que Marker ensaya en el filme antes citado. Tal vez esto también sea producto de la influencia que el cineasta Jean-Luc Godard tiene en *Los rubios*, no sólo – como señala Seliprandy – mostrada en la imagen multiplicada de sus ojos que compone el póster, fondo de la escena donde la actriz (con unos lentes similares) lee la respuesta del INCAA, sino en las múltiples analogías existentes entre *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) y la película de Carri: actriz y director sentados frente a una computadora y máquina de escribir, revisando libros, viendo y manipulando cintas que se incluirán o no; en suma, desdoblado la figura del director para mostrar el proceso de elaboración de la propuesta.

Parte de ello es dar cuenta del poco interés que Albertina Carri (a través de Analía Couceyro) tiene en los registros de las entrevistas previamente realizadas a los compañeros militantes de sus padres. Éstas son revisadas pero poco atendidas, pues se muestran sólo a través de su proyección en un televisor aunque, dependiendo de lo que se quiera resaltar en ellas, algunas veces ocuparán toda la pantalla. No ocurre así en el filme *Encontrando a Víctor* de Natalia Bruschtein (2004), obra con la que se graduó de la licenciatura en dirección cinematográfica. En ella, la cineasta dialoga y comparte el espacio con cuatro de sus familiares: su madre, Shula Erenberg; su tío, Luis Bruschtein, su abuela, Laura Bonaparte y su tía, Ana Villa, a quienes interroga ampliamente sobre la situación del país, su decisión de exiliarse en México y, en especial, sobre los motivos que su padre tuvo para no acompañarlos en esa salida. Un encuentro entre dos generaciones que, más allá de la disparidad de ideas, comparten un lazo sanguíneo y la pérdida de uno de sus miembros: de Víctor Bruschtein, esposo, hermano, hijo, cuñado y padre.

A diferencia de María Inés Roqué, que se encuentra fuera de cuadro durante las entrevistas, la directora de este filme se coloca ante la cámara, aunque ésta se centra en sus interlocutores, a veces, sólo enfocándolos a ellos. Su postura, sobre todo ante su madre, suele ser crítica sobre sus acciones, ya que también ella perteneció al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), organización guerrillera de izquierda. De ahí que el principal reclamo de la hija (que, como recuerda Ana Amado, extiende a la tercera

persona) sea ¿por qué no se cuidaban un poco más la vida para evitar que el hijo quedara huérfano? “Ni tu papá ni yo éramos suicidas”, responde la mujer, pero también agrega que la mentalidad de aquella época era que, si algo le pasaba a un compañero, se tenía la confianza de que otro se haría cargo de que sus familiares estuviesen bien. Ambos argumentos expresan un sentir que evidencia el compromiso de una generación pero se enfrenta a la demanda de amor de la otra; mientras que los primeros defienden su objetivo de dejar un mundo mejor, los segundos admiten que las consecuencias de tal elección dejaron para ellos un trauma irreparable.

Las intervenciones del tío también excusan la decisión de los padres, pues explica que la militancia se convertía en el proyecto de vida en torno al cual giraba todo lo demás. Este testigo también pone en cuestión su condición de exiliado y la culpabilidad que siente por ello, ya que el haber salido del país le permitió sobrevivir al terrorismo de Estado, siendo el único de cuatro hijos militantes que lo hizo, a pesar de haber sido el primero en afiliarse a un grupo. Asimismo, al afirmar que los descendientes son los que con su vida perpetúan la de sus padres, en cierto modo declara considerar a aquellos como la “retaguardia” de la lucha de estos,¹⁰⁴ corolario –subraya Amado– de una infancia marcada por los riesgos que sus progenitores corrieron al combinar una vida familiar con una revolucionaria y de los que ellos participaron de manera implícita.¹⁰⁵

Pero además Natalia Bruschtein recibe otro legado: una fotografía de su padre, retratado de cuerpo completo, de frente a la cámara, a la que ve fijamente con semblante serio, mientras se encuentra delante de un enrejado. Con esta imagen da inicio el filme, aunque es acompañada por letras que lentamente van apareciendo a los lados, indicando que se trata de un obsequio del propio Víctor en el que escribió “para que mi hija no me olvide y me reconozca cuando me vea de nuevo. Para que los demás no se olviden como soy [...]”. Según Marianne Hirsch, las fotos son los objetos que, de manera más directa, materializan la posmemoria, porque facilitan la identificación y la filiación puesto que contienen ese nexo indicial con el pasado que disminuye la separación espacial y temporal entre el presente y lo plasmado en ella;¹⁰⁶ las palabras del desaparecido revelan cuán

¹⁰⁴ Al utilizar la palabra “retaguardia” se alude a la frase “los hijos son nuestra retaguardia” que Mario Firmenich (perteneciente a la organización Montoneros) expresa al ser entrevistado por Gabriel García Márquez. Citado por Cristina Zucker, *El tren de la victoria. Una saga familiar* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), 254.

¹⁰⁵ Amado, *La imagen justa*, 158-159.

¹⁰⁶ Hirsch, “The generation of postmemory”, 107-117.

consciente era de dicha capacidad; sin embargo, también parecen tener una intención de despedida, similar al que tenía la carta dejada por Juan Julio Roqué a sus hijos, convirtiendo ambos objetos en una especie de testamentos para sus descendientes.

La imagen certifica la presencia del padre al mismo tiempo que evidencia su ausencia, pero es el mensaje detrás de ella el que remite a la identidad de quien es retratado. Identificación que es reforzada en una segunda fotografía, esta vez de Víctor Bruschtein sosteniendo en brazos a una pequeña Natalia, señalados como “mi papá” y “yo”. Estas no son las únicas fotografías a las que acude la cineasta, también pone en pantalla una de los cuatro hijos de Laura Bonaparte, cuyos nombres (al igual que con la primera imagen) aparecen, de izquierda a derecha, en letra cursiva y en blanco, arriba de cada uno de ellos: Luis, Irene, Noni (Aída) y Víctor. Enseguida, una imagen más: la de Santiago Bruschtein, el abuelo de Natalia, rodeado por tres de sus hijos, visualidad previa al señalamiento sobre una pantalla negra que éste, al igual que ya lo habían sido sus hijas, fue secuestrado en la década de los setenta; suceso que influyó en la decisión del padre de la directora de permanecer en Argentina.



Fig. 31 Fotograma de *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), 1' 26"

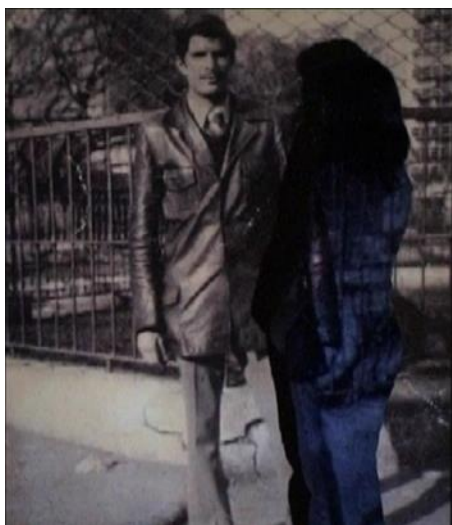


Fig. 32 Fotograma de *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), 28' 22"

La primera foto, aquella con la que da comienzo la película, es la que más resalta del grupo, ya que la cineasta vuelve a mostrarla dos veces más: primero, en un escritorio frente al cual está sentada y donde se permite ver la dimensión real del retrato y el blanco del borde que la enmarca; después, al final del filme, cuando la proyecta sobre una pared y se coloca al lado de ella, “dándole” la mano, acariciándole la cabeza o simplemente posando al lado. Esa es, según Natalia Fortuny, la foto que le falta al álbum familiar, a una generación en sí que, ante el deseo imposible de ese encuentro utópico, lo que les queda es construir imaginariamente un espacio que confunda el tiempo de un padre vivo con el de un padre

ausente.¹⁰⁷

Para ello, Bruschtein sigue la estrategia previamente ensayada por Lucila Quieto en su proyecto *Arqueología de la ausencia* (1999-2001): un *performance* capturado en una nueva imagen, donde se movilizan las fotos antiguas al componerlas junto a la figura presente de los hijos, donde los seres registrados mecánicamente en un momento determinado son reiterados en su medialidad (a la que no le corresponde más ningún cuerpo) sobre otros cuerpos, donde la temporalidad es anulada al lograr la sincronía de lo que fue y ya no es. Esto, sin dejar de lado la crítica a la pérdida que el montaje implica, pues refleja –de acuerdo con Ana Longoni– la construcción de un momento cercenado por la dictadura militar.¹⁰⁸

Nicolás Prividera, director del filme *M* (2007) también recurre a esta técnica de la doble imagen, a esta operación de sustitución que señala la imposibilidad de una clausura o de un duelo, porque el objetivo no es reconciliar el pasado y el presente, sino mostrar un “entre tiempos”, un abismo que remarca el desacople de estos, pero que surge “de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y cuerpos presentes”, como indica Jordana Blejmar.¹⁰⁹ En el acercamiento de ambos rostros donde (a diferencia de Natalia Bruschtein) él permanece inmóvil al lado de la



Fig. 33 Fotograma de *M* (Nicolás Prividera, 2007), 28’
22”

fotografía de su madre, Marta Sierra, el cineasta subraya el lazo que existe entre ambos, pues la similitud en los rasgos es innegable. Además, el filme y, por tanto, el montaje, fueron realizados cuando él tenía casi la edad de su progenitora cuando la dejó de ver: treinta y seis años. Al respecto, Longoni advierte que, virtualmente, no hay edades en estas superposiciones: las posiciones familiares se tergiversan puesto que los padres se

¹⁰⁷ Natalia Fortuny, “Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial”, *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires* 2 (2010): <https://journals.openedition.org/amerika/1108>

¹⁰⁸ Ana Longoni, “Apenas, nada menos. En torno a *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto”, *Ramona*, núm. 97 (2009): 57-58.

¹⁰⁹ Jordana Blejmar, “Anacronismos”, *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, núm. 2 (2008): 208.

mantienen “eternamente jóvenes”, mientras que esa es la edad vital de los hijos.¹¹⁰ La proyección tiene una función más: volver portadores y medios de una memoria a los descendientes. El propio cuerpo que interviene y perturba el pasado plasmado en la imagen es el que recuerda que, desde el presente, se está convocando a ese tiempo anterior, mismo que permanece irresuelto.

En su artículo “Dialécticas del montaje. Sobre *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto”, Nicolás López retoma los argumentos que Walter Benjamin desarrolló respecto al teatro de Brecht, afirmando que éste nunca buscaba engañar al espectador, sino hacerlo consciente que lo que se presentaba no era más que una puesta en escena, desmantelando así todo simulacro.¹¹¹ Este “mostrar que se muestra” desarrollado de distinta manera en *Los rubios*, en *M* lo hace a partir del uso de la imagen de la madre; no sólo en la escena antes revisada (aunque sea el ejemplo más paradigmático), sino también en la inclusión de muchas otras fotografías y films caseros en super ocho de la madre, documentos que componen el archivo familiar pero que Prividera pone en juego en esta indagación sobre la desaparición de la mujer. En varios momentos del filme, el director presenta estos registros del ayer y los replica en el presente, en planos con una mejor calidad de imagen, pero sobre todo, que pretenden eliminar esa distancia espacio-temporal que lo separa de su madre, a cuyo nombre podría hacer referencia el título de la película, aunque también podría hacerlo al de la organización en la que militó (Montoneros) o incluso –añade Amado– a la letra inicial de madre, memoria y muerte.¹¹²

A excepción de *Los rubios* que deliberadamente decide no hacerlo, todos estos documentales en primera persona acuden en algún momento a textos, testimonios e imágenes que los otros miembros de la familia y ellos mismos han reunido a lo largo de los años, como parte de esa condensación y preservación de la memoria que se vuelve inherente al ser humano. Y lo hacen, de acuerdo con Antonio Weinrichter, para tratar de producir un efecto de verosimilitud, que legitime y convenza al espectador de la historia que se le presenta. Sin embargo, al mismo tiempo se le revela que el archivo es controlado y manipulado frente a la cámara; de ese modo, se cuestiona su confiabilidad a través de la fragmentación, el montaje discontinuo y la intervención verbal, imponiendo una nueva

¹¹⁰ Longoni, “Apenas, nada menos...”, 281-283.

¹¹¹ Nicolás López, “Dialécticas del montaje. Sobre *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto”, *Representaciones* XII, núm. 1 (2016): 38-39.

¹¹² Amado, *La imagen justa*, 170-171.

lectura al material y a lo que las obras expresan sobre lo real.¹¹³

En su búsqueda y demanda de datos, Nicolás Prividera interpela a la generación que conoció a su madre desde su filiación identitaria como descendiente de una desaparecida, otorgándoles a dichos testimonios y entrevistas un lugar privilegiado en la cinta, pero acompañándolas de escenas críticas donde él expone a la cámara su desacuerdo ante las respuestas que brindan ciertos militantes o ex militantes de izquierda, quienes en ese momento se niegan a ser autocríticos con sus propias acciones.

M se diferencia además de *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* por la forma en que el director se incorpora en el encuadre al momento de fungir como entrevistador: en las pláticas con familiares, compañeros, amigos y conocidos de su madre, él se instala en el mismo plano, a veces alargando más sus intervenciones que las de los cuestionados, pues desea claridad respecto a las decisiones políticas que Marta Sierra tomó pero que estuvieron influenciadas por las de toda una generación. Prividera no sólo pretende saber qué recuerdan de su madre aquellos que estuvieron allegados a ella en su trabajo en el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) y en la organización de Montoneros, sino también hacer que esos grupos reflexionen sobre su participación en la dictadura, más allá de colocarse como víctimas que señalan a los culpables.

En el ya referido texto de Pablo Piedras se menciona que el propio cineasta se convierte en el eje del discurso del documental, dado que son sus acciones son las que movilizan los sucesos registrados; aunque no se deja de lado que su motivación es su madre: lo demuestra la escena donde quita todos los recortes e imágenes contenidos en una pizarra de corcho, con la finalidad de colocar la fotografía de su madre en el centro y encuadrarla doblemente en la pantalla.

La distancia emocional que pretende alcanzar Albertina Carri aquí también es desarrollada, pero a partir de la actitud de Prividera que siempre traslada sus planteamientos de lo personal a lo social.¹¹⁴ Por ejemplo, en la entrevista que le realizan Magdalena Ruiz Guiñazú y una periodista extranjera, él responde las preguntas personales a partir de lo sucedido en el país: el terrorismo de Estado a través de la desaparición forzada. Y cuando se le cuestiona si está enojado, alega “por supuesto que estoy enojado, y no sólo estoy enojado, digo, creo que todos deberíamos estar enojados.

¹¹³ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real* (Madrid: T & B Editores, 2004), 78-84.

¹¹⁴ Piedras, *El documental en primera persona*, 135-136, 143-145.

Esta es la cuestión. No es un enojo personal por lo que me hicieron”. Pero tal ampliación es enunciada desde el inicio del filme, que abre con una cita de William Faulkner, fragmento del texto *¡Absalón, Absalón!* (1936): “[...] su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”.

Así, Nicolás Prividera emerge no sólo como el hijo huérfano, sino también como el investigador que acusa y recrimina a los testigos, mientras más profundiza sobre los hechos. Frente a tales opiniones, su hermano menor Guido se mantiene neutro y cauteloso, aceptando las versiones de cada generación, pero consciente de que el director no se puede “convertir en...”, ¿en qué? Incluso él deja inconclusa la frase al momento de discutir con Prividera la negativa a recordar de una ex compañera de su madre. La confrontación entre ambos grupos tiene lugar, pero queda sin resolver (como lo muestra la entrevista de Natalia Bruschtein a su madre y los comentarios incisivos entre el director de *M* y sus entrevistados), puesto que cada uno tiene sus propias demandas y explicaciones de su sentir presente y de sus acciones pasadas.

Lo que se obtiene entonces es una imagen del pasado donde operan un sinfín de memorias que se reactivan, cuestionando los recuerdos personales de los testimoniados, pero también los contenidos en los archivos fotográficos, sonoros y audiovisuales. *Papá Iván*, *Los rubios*, *Encontrando a Víctor* y *M* se convierten en las películas de una segunda generación que se introduce en los recovecos del pasado, que lo rodea y problematiza para construir una memoria colectiva que tiene como punto de partida el impacto individual de la desaparición de los padres. Ahí radica la posmemoria de la que habla Marianne Hirsch, en rechazar el componer relatos de la dictadura y la militancia de esos años (porque no son hechos que hayan vivido de manera inmediata) y, al mismo tiempo, aceptar que gracias a aquellas cintas han podido enunciar, desde el “yo”, una búsqueda identitaria donde su presencia como cineastas-investigadores toma el lugar de esa ausencia paternal, sin pretender sustituirla, sino explicitarla. Así, abordan el evento traumático, construyen un nexo con él, pero lo hacen al indagar sobre la influencia de éste en sus vidas.

Son filmes que, anacrónicamente, se asoman al pasado que marcó la infancia de los directores, pero también su adultez, ya que la pregunta ¿cómo te llamas? es y será siempre conflictiva, porque la unicidad de la identidad es imposible dada la falta de uno o ambos

progenitores, como afirma Carri en *Los rubios* al retomar una frase de Régine Robin.¹¹⁵ De ahí el desajuste entre autor, personaje y narrador que desarrollan en sus cintas María Inés Roqué, Albertina Carri, Natalia Bruschtein y Nicolás Prividera. Al final, todos ellos asumen la imposibilidad de su tarea y se dan cuenta que el dilema sigue latente: ¿qué hacer con la imagen heredada de un padre ausente? No les queda más que enfrentar ese destino y aceptar que en el fondo siempre habrá incertidumbre respecto a él.

4.3 *Tiempo suspendido: la paradoja de la memoria*

“¿Qué cantaré sino al puro silencio de tu boca?”

Pedro Orgambide, *Cantares de las*

Madres de Plaza de Mayo

El grupo argentino Madres de Plaza de Mayo (formado para demandar respuestas a las autoridades sobre el paradero de sus hijos desaparecidos) juega un papel importante en el surgimiento de esta generación creadora de imágenes de las pérdidas subjetivas y sociales que conforman el dominio represivo de la dictadura militar: son ellas las que, con sus cuerpos, comienzan a evidenciar la ausencia de sus familiares, principalmente a través de actos simbólicos, como la ronda que desde 1977 realizan cada jueves en el espacio del que toman su nombre.

A pesar de ser las predecesoras, las circunstancias de ese periodo las llevaron a convertirse, paradójicamente, en el estrato que con su longevidad compensa la corta vida de los hijos, la mayoría de ellos militantes de diversos grupos de izquierda que luchaban por un cambio en el gobierno y una mejora en la situación de cada estrato social, pero que fueron secuestrados, asesinados o desaparecidos por órdenes de las autoridades que los consideraban un peligro para el Estado que conformaban.

En el libro *Tiempo y narración*, al preguntarse por la reconfiguración del tiempo en el saber histórico y la importancia de la idea de “generación” para ella, Paul Ricoeur

¹¹⁵ Aunque no lo dice de manera explícita, Albertina Carri parece referirse a las conferencias que la historiadora Régine Robin dictó en Buenos Aires en 1994, pues en estas charlas habló de incertidumbres e incertezas al momento de constituir identidades. Las cuestiones puestas a debate quedaron plasmadas en el libro Régine Robin, *Identidad, memoria y relato: la imposible narración de sí mismo* (Buenos Aires: Secretaría de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, 1996).

menciona que la ausencia de los descendientes provoca un rompimiento en la sucesión social, en la cadena de sujetos que, como individuos y como grupos, conviven en un tiempo y espacio determinado, en el cual también se van sustituyendo unos a otros, pues el envejecimiento y la muerte se sustituyen y compensan con el rejuvenecimiento y la vida de las generaciones más recientes. La falta de un eslabón en esa estratificación intenta ser subsanada por los sobrevivientes que activamente participaron en el proceso político y por los individuos que, de manera pasiva, influyeron y se vieron influidos en él.¹¹⁶ Por ello, la historia les encomienda a ambos sujetos la transmisión de su experiencia a las generaciones más jóvenes. La diferencia es que, a las madres, también les queda la tarea de criar a los nietos que, ante la pérdida de uno o ambos padres, han quedado huérfanos y a quienes la memoria les es heredada de forma más profunda y afectiva.

Mediadoras de ese recuerdo, las abuelas posibilitan el surgimiento de las nuevas voces que interpelan a esa cultura mediante retóricas que problematizan la significación de la genealogía. Apertura que es posible por la narración vivencial de sobrevivientes y predecesores que, visual y/o verbalmente, enuncian el “yo lo presencié, vi, escuché y viví tales acontecimientos” y cuya presentación es detonada por los correlatos materiales: lugares, sitios, objetos, restos, cuerpos y huellas.¹¹⁷ Pero ¿qué sucede cuando la persona repositora de esta memoria ha olvidado gran parte de ella?

Miembro de la Línea Fundadora de las Madres de Plaza de Mayo, Laura Bonaparte fue una orgullosa militante política y mamá de cuatro de ellos, siendo el menor de sus hijos varones el padre de la cineasta Natalia Bruschtein. Ante la pérdida de tres de sus descendientes y de su exmarido se convirtió en una buscadora de la verdad que demandaba justicia a las autoridades por los crímenes de lesa humanidad cometidos no sólo a su familia (núcleo que se supone debía proteger) sino a la sociedad en general. Su reclamo iba en varios sentidos: al portar en el cuerpo sus imágenes no sólo remarcaba la ausencia de sus seres queridos, sino también ayudaba a mantener viva la memoria de ellos mediante la exhortación presente de que el mundo por el que esa generación dio su vida no es el que vivimos hoy, pero algún día podría llegar a serlo si se continúa luchando por la verdad y la justicia.

¹¹⁶ Ricoeur, *Tiempo y narración*, 794-795.

¹¹⁷ Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, 82.

Poco más de treinta años después de su primer jueves de marcha, de haber sido entrevistada por Humberto Ríos para *Esta voz entre muchas...* y catorce años luego de haber participado en el filme *Encontrando a Víctor*, Laura Bonaparte vuelve a ponerse frente a la cámara en *Tiempo suspendido* (2015), una película también dirigida por Bruschtein, su nieta, pero en la que se muestra su demencia senil, padecimiento con la que vivió durante la última etapa de su vida antes de fallecer en 2013, cuando la cinta se encontraba en posproducción. En ese tiempo y debido a su enfermedad, poco recordaba sobre lo sucedido con sus familiares desaparecidos y su constante lucha por mantener viva la memoria de ellos: en su mente, ese pasado e incluso el futuro quedaban suspendidos, como el árbol que flota sobre el río, imagen sobre la que los créditos iniciales aparecen.

La historia sobre la pérdida de Aída Leonora (mejor conocida como Noni), Irene, Víctor y Santiago Bruschtein es de nuevo relatada, ya que Natalia Bruschtein quiere que la anciana traiga a su mente aquellos sucesos que marcaron su vida y de los que tantas veces habló en entrevistas pasadas: videos a los que recurre para mostrar la lucidez con la que se expresaba al detallar lo que a lo largo de su vida averiguó sobre el secuestro de sus tres hijos y la muerte de su exesposo. Tres son los documentales utilizados para tales fines: los ya mencionados *Esta voz entre muchas...* (1979), *Encontrando a Víctor* (2004) y una conversación con Alejandro Fernández Moujan en 1993.

Filmes donde además se muestra su exilio en México, su entorno familiar, su labor dentro de las Madres (colectivo al que las autoridades despreciaban llamando “las locas de la Plaza de Mayo”, pero bajo el que se cobijaron estas mujeres que se abrieron paso ante instituciones internacionales como la Organización de las Naciones Unidas o los órganos oficiales de la Iglesia Católica);¹¹⁸ en suma, cintas en las que se da a conocer que, aun estando en el extranjero, su lucha no cesó, sino que incrementó su afán de dar a conocer su historia y, así, lo que sucedía en Argentina. Son películas que –de acuerdo con el texto “Uso, abusos y cebo para ilusos” de Antonio Weinrichter– podrían denominarse material de archivo, pues aunque uno de ellos no sea ajeno a la autora de *Tiempo suspendido*, se trata de audiovisuales previamente realizados con una intención incorporada a un discurso, o que al menos retiene huellas de él; añadiendo, diría Carmen Guarini, una tensión adicional

¹¹⁸ Sobre la relación de las Madres con las autoridades eclesiásticas véase Barbara Rupflin, “«Nuestros hijos son también nuestras ovejas». Las Madres de Plaza de Mayo y la Iglesia católica argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”, en *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*, eds. Liliana R. Feierstein y Lior Zylberman (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016), 121-138.

a las obras que ya forman parte de una construcción de memoria.¹¹⁹

Por otra parte, en la película se muestra cómo Natalia Bruschtein accede al pasado de su abuela al revisar sus cartas personales y sus artículos publicados, textos a los que da lectura mientras en la pantalla se presentan fotografías de álbumes y videos de ese mismo acervo. Son objetos producto de la labor de recomposición del pasado llevada a cabo por Laura Bonaparte durante años; ahora, ya anciana, vuelve poco a ellos, aunque los sigue guardando celosamente, permitiendo así que sean rescatados por su descendiente. Todo este material se consolida como el “archivo” personal de la mujer, como ese lugar y práctica que fue constituido a partir de sus experiencias individuales, en su papel de ciudadana, pero sobre todo de madre, y de madre que ha perdido a la mayoría de los hijos que la hacen serlo.

Respecto al tema del archivo, el filósofo Jacques Derrida refiere que éste otorga un poder hermenéutico sobre el pasado, que permite consignarlo e interpretarlo, pues su uso y gestión definen qué del ayer aún es inteligible en el presente. Establecer los límites temporales se vuelve, sin embargo, una tarea imposible, ya que el propio material conservado que habla de un tiempo anterior, convoca un futuro incierto en el que puede llegar a ser destruido y por el que deben acumularse los documentos. Es así como la acción no responde a un ejercicio o a una voluntad de memoria, sino a una pulsión denominada “mal de archivo” que concientiza sobre la inminencia de un final.¹²⁰

Si en su momento la práctica de Laura de reunir las imágenes y los textos no fue realizada teniendo en mente la precariedad de la memoria, ahora esto es lo que motiva la revisión de la directora. De ahí que se inmiscuya en el proceso de búsqueda y reclamo que su abuela llevó años atrás. Así se observa en la primer escena del filme donde, sentada en una sala de la Biblioteca Mariano Moreno de Buenos Aires, rodeada de manuscritos, cajas de imágenes y los libros allí albergados, hojea los textos de Bonaparte, mientras examina sus diapositivas que luego expone a la luz de un pequeño negatoscopio. Se trata de dos fotografías de una joven Laura. En ese momento, la materialidad de las imágenes se hace patente, pero cambia cuando se enfoca sólo una, que pasará a mostrarse en toda la pantalla,

¹¹⁹ Antonio Weinrichter, “Usos, abusos y cebo para ilusos: el documental de archivo contemporáneo”, en *Nada es lo que parece*, ed. María Luisa Ortega (Madrid: Ocho y Medio, 2005), 83-106; Carmen Guarini, “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”, en *El pasado que miramos. Memoria e imagen en la historia reciente*, comps. Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Buenos Aires: Paidós, 2009), 261.

¹²⁰ Jacques Derrida, *Mal de archivo* (Madrid: Trotta, 1997), 26-27.

dejando de lado el marco de cartón que la contiene. A ésta le seguirán otras cinco imágenes, que se mantienen fijas escasos segundos.



Figs. 34 y 35 Fotogramas de *Tiempo suspendido*, Natalia Bruschtein (México, 2015), 2' 30", 2' 34"

Dicha estrategia (de primero ver la imagen contenido en un álbum o algún otro soporte del que luego es extraída para ser ampliada) se usa en diversas ocasiones a lo largo de la película donde, aun cuando la foto ya ocupe toda la pantalla, la cámara se acercará más, lenta y paulatinamente, sin recortarla demasiado. Para el teórico de cine Raymond Bellour, es entonces cuando se brinda al espectador la oportunidad de detenerse a reflexionar qué es lo que ve en esos instantes del pasado traídos al presente. Contrario al movimiento de la cinta, ellos ofrecen una fijeza que permite entrar en contacto con la naturaleza misma de la imagen: la detención del tiempo. De hecho, suspenden el ritmo del filme, para permitir que veamos la fotografía, mientras ella también parece mirarnos.¹²¹

El aislar a una imagen de lo instantáneo crea también un nuevo espacio de lectura o relectura que, aunado al montaje con otras obras (ya sea visuales, verbales o escritas) y según lo planteado por Georges Didi-Huberman, multiplica las posibilidades de relacionarlas entre ellas y, con ello, la manera como pueden ser pensadas por un espectador al que se le permite profundizar en su observación.¹²² De manera que, los retratos que Natalia Bruschtein retoma se convierten en los testigos que soportan el discurso previo y actual (aunque fragmentario) de la abuela a la vez que lo nutren de nuevos sentidos. Porque su presentación no sólo es acompañada por una música instrumental sino también por la voz en *off* de la nieta expresando pensamientos de su predecesora, plasmados en papel como reflexión para ella misma o para ser leídos en discursos impartidos durante y después de la dictadura.

¹²¹ Raymond Bellour, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 77-79.

¹²² Didi-Huberman, "La exposición como máquina de guerra", 27-28.

Aquí, el proceso de la escritura, tiene –según Bellour–su analogía en la operación fotográfica que al pasar de un orden a otro (en el caso del primero, del pensamiento a la grafía; en el segundo, del registro al revelado) condensa dos tiempos, pero manteniendo los rastros que conducen de uno a otro.¹²³ Ambos registros, visual y textual, contribuyen así a nutrir la mirada del espectador y a formar en él una imagen de la memoria que se le presenta mediante *Tiempo suspendido*. La diferencia es que las palabras que fielmente acompañaron a las fotografías mostradas en *Encontrando a Víctor*, en esta cinta flaquean, porque la mente de la persona que las enuncia ha empezado a hacerlo.

En 2013, al filmarse la película, Laura Bonaparte ya vivía en la residencia para personas mayores Instituto 9 de Julio, en Buenos Aires. Luego de que el título aparezca, esa es la primera imagen que se ofrece: ella en una sala, tratando de jugar bingo pero sin



Fig. 36 Fotograma de *Tiempo suspendido*, Natalia Bruschtein (México, 2015), 3' 36"

encontrar en el tablero los números que se anuncian, aunque están frente a sus ojos. Así es ahora su vida, viviendo en un asilo debido a su vejez y su memoria deteriorada. Para ilustrarlo, Bruschtein registra cómo todas las mañanas las enfermeras la levantan, le llevan el desayuno, la bañan, la arreglan, la integran en diversas actividades. Pero también se filman lapsos donde ella se siente perdida, sin saber en

qué lugar se encuentra ni porqué está encerrada allí. “¿Cometí un delito y no me di cuenta?”, pregunta a una de las residentes. Su demencia también se evidencia cuando, en compañía de su hijo, nietos y bisnietos, no logra reconocer que es parte de ellos, los abraza y acepta sus cariños y atenciones, disfruta estar allí, pero sólo a partir de lo que afirman: tú eres nuestra familia, nosotros somos tu familia.

Al inicio del filme, al presentar a Laura, la cámara se demora sobre su cuerpo, específicamente sus manos. En sus arrugas, manchas y artritis, éstas refieren a la edad de la mujer, pero también se convierten en foco de atención cuando con una se frota el dorso de la otra, un gesto que realiza en los momentos que parece estar más confundida. En realidad, la primera frase que se escuchará luego de mostrarla en persona por primera vez

¹²³ Bellour, *Entre imágenes*, 71.

refiere a que es consciente de cómo cada día se acuerda menos de algunas cosas; sin embargo, sabe que eso nos sucede a todos. Y ante ello, propone dos caminos: reinventar el recuerdo o perderlo para siempre; pues según el historiador del arte Jean-François Chevrier, el recuerdo en realidad no tiene nada de presente verdadero, sólo es la descomposición del pasado y, si la memoria que se tiene de éste es muy fragmentaria, tal desarme sólo puede darse a partir de lo poco o mucho que se tenga presente.¹²⁴

Por otra parte, en palabras de Marc Augé, “el olvido es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de ésta”, aquello que queda luego de una erosión, pero que es necesario para la sociedad y para el individuo. El olvido no implica borrar el acontecimiento en sí, porque ese es exterior a la persona, pero sí la impresión que sobre ella dejó o las conexiones que ésta, en su mente, estableció entre un suceso y otro. Al igual que la memoria, el olvido implica seleccionar, separación que depende del velo que cada individuo ha corrido sobre el pasado, de las incertidumbres que tenga del futuro, de los elementos que haya recopilado con el fin de conferir un orden a los recuerdos y, por supuesto, de los “avatares de su existencia”, como lo es el envejecimiento.¹²⁵

Durante los años del conflicto y los posteriores, previos a su enfermedad, Laura Bonaparte mantuvo siempre sus recuerdos, poniéndolos en circulación no sólo a nivel personal y familiar, sino también social. Sin embargo, poco a poco, su cuerpo y su mente perdieron fuerza, cubriendo aquella memoria con un velo que la retiene en el presente y, a veces, incluso la aleja de él. La demencia se convirtió en la moldeadora de lo que era capaz de abordar al ser interrogada por su nieta, aceptando cuando su evocación del pasado no podía ir más lejos debido a la vaguedad de los recuerdos y, decidiendo ante ello, que las cosas ocurrieron como ocurrieron, que no hay vuelta atrás a menos que se quiera vivir el presente como si fuera pasado. Y eso no le cabía en la cabeza, por lo cual trataba de no mirar atrás. Esa es fue su respuesta a la pregunta de Natalia: “¿Te cansa recordar, abue?”

Con su ayuda, la cineasta buscaba que Laura Bonaparte se sumergiera, al igual que ella, en la memoria. Pero, como señala Augé, tratar de buscar recuerdos de un pasado no tan cercano es una experiencia decepcionante, porque no basta con que las imágenes acudan, es necesario tratar de ponerles una fecha, situarlas, relacionarlas, transformarlas

¹²⁴ Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* (Francia: Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinema, 1982) sintetizado por Bellour, *Entre imágenes*, 70.

¹²⁵ Augé, *Las formas del olvido*, 11-13.

en un relato; acciones que a la anciana le parecen casi imposibles.¹²⁶ Por ello, cuando nieta y abuela se sientan juntas a repasar fotografías de la familia Bruschtein-Bonaparte, no logra identificar a todos sus hijos (aún niños) y a su exmarido, retratados al lado de ella en unas vacaciones.



Fig. 37 Fotograma de *Tiempo suspendido*, Natalia Bruschtein (México, 2015), 11' 07"

Al momento en que Bruschtein le proporciona otra imagen donde aparecen nada más los tres hijos desaparecidos, la anciana se confunde nombra a una de las jóvenes como ella misma, a la otra como su hermana y al muchacho como Víctor. Luego de ser corregida deja la foto de lado; sin embargo, la nieta la recoge y le dice que la importancia de ella radica en que retrata a los hijos que nunca volvió a ver. “Entonces esta foto la tenías en grande y la llevaste a todos lados”, menciona Natalia. Al saberlo, Laura se sorprende y se queda callada. ¿Qué puede decir si parece no tener conocimiento de ello? ¿Si ahora en su mente todos esos



Fig. 38 Fotograma de *Tiempo suspendido*, Natalia Bruschtein (México, 2015), 10' 50"

¹²⁶ Augé, *Las formas del olvido*, 13.

recuerdos son impresiones confusas?

Las imágenes siguientes constatan cómo la imagen se convirtió en el estandarte de su búsqueda. Pero no sólo fue esa foto, hubo muchas más a las que recurrió para dar cuenta de que, como ella afirmaba en uno de sus escritos, “ninguna materia puede desaparecer, es machacada, es usada para otras cosas, pero no desaparece”, “el ser humano produce cuerpos que es imposible que desaparezcan, los cuerpos entran a la genealogía de la sociedad a través de la inscripción del nombre”. De ahí la importancia de poner siempre, arriba de los retratos, cómo se llamaban sus hijos. Esa acción también la realiza la cineasta en todas las fotografías mostradas en *Encontrando a Víctor*, su película previa a *Tiempo suspendido*, sólo que a diferencia del filme de 2015, en el de 2004, más que un nombre propio, lo que resalta es la relación filial o sanguínea con los retratados. Esas palabras no son las únicas que nutren las imágenes, también las leídas en voz de Natalia o expresadas por la misma Laura, las proveen de indicios. Bellour casi podría afirmar que esa contraparte textual las anima.¹²⁷

Existe otro elemento que lo hace: la reacción de ambas ante las imágenes, prueba de la fascinación humana por la fotografía. Ellas, como personajes, nos revelan qué les hacen sentir, sobre todo Laura. Pues Natalia recapitula qué fue capturado en ellas, como si hubiese estado presente, cuando en realidad está cumpliendo con su deber de descendiente: el “deber de la memoria” que, siguiendo a Augé, implica actualizar y mantener vivo el recuerdo de lo que no presenciaron en carne propia y de aquello que sí, por las consecuencias que tuvo en su actualidad. Es decir, consiste en traer a cuenta la memoria transmitida por las generaciones anteriores; al mismo tiempo, ésta se reelabora derivando en una narrativa que conjuga una historia individual con una referencial colectiva.¹²⁸

Casi al final de la película, al ver los tableros de fotografías que ella misma armó para denunciar la ausencia de sus hijos, Laura le pregunta a Natalia si en efecto Víctor desapareció, luego de que ésta responda afirmativamente, aquella afirma (en el minuto 59) que “después de todo la desmemoria no está mal”. “¿Por qué?” le cuestiona la otra. A lo que explica que la vida, desde nuestro nacimiento, es una aventura que en sí misma lleva la esperanza del rearmado, de que las cosas cambiarán, pero no lo hacen, se mantienen igual. Con estas palabras, la anciana da a entender que el olvido le ha otorgado cierto alivio, pues

¹²⁷ Bellour, *Entre imágenes*, 72-73.

¹²⁸ Augé, *Las formas del olvido*, 44.

le ha permitido desconocer sus dolorosas vivencias o el hecho de que el mundo sigue siendo violento e injusto; sabiendo que eso que no recuerda está en el pasado es como puede disfrutar de su presente, de ver a su familia reunida para celebrar un cumpleaños o de su bisnieta que juega en una resbaladilla y a quien observa a ratos mientras aprecia la naturaleza que crece sin control en el jardín de uno de sus nietos.

El olvido le ha permitido entonces mantener viva la esperanza de la reinvención, pues se le ha otorgado más tiempo luego de la pérdida de gran parte de su familia, tiempo para ver el florecimiento de las personas y el entorno que la rodean, tiempo para renacer. Así lo refiere la propia Laura en uno de los textos que Natalia Bruschtein cita: de la destrucción ocasionada en segundos por la bomba atómica, Hiroshima y Nagasaki demoraron veinte años para volver a florecer, pero lo hicieron, acción que es imposible para aquellos que murieron, no así para los que sobrevivieron.

Las siguientes palabras en la lectura de esa reflexión son “cuando yo muera, mis hijos desaparecidos morirán conmigo, morirá el recuerdo de sus nacimientos y de su crianza y eso es un gran desconsuelo. Estoy sola con mis recuerdos [...]” (del 62’ 29” al 62’ 42”). Y, sin embargo, lo que el filme demuestra es que, si bien la impresión específica de esos momentos si se perderá con la muerte de la abuela, la memoria de ellos permanecerá, pues ha sido transmitida a las siguientes generaciones, quienes reelaborarán esos relatos a partir de su propia experiencia, de una nueva selección, de otros olvidos. Así, las fotografías y las imágenes en movimiento se convertirán en las huellas y las creadoras de otro tiempo, el tiempo suspendido.

Consideraciones finales

El filme de Chris Marker *Sans soleil* (1983) inicia con la imagen de tres niñas camino a Islandia. Ésta representa, para Sandor Krasna, el hombre detrás de la cámara, la imagen de la felicidad, según refieren las cartas leídas en voz *off* por la mujer narradora. En esos textos, él comenta cómo le obsesionó el registro hasta el punto de pensar que jamás podría ponerlo junto a otras fotografías o videos, de manera que resolvió ponerla un día al comienzo de una película, entre dos imágenes totalmente negras, así, aunque el espectador no viera la felicidad plasmada, al menos vería la oscuridad. El montaje que resulta surge entonces a partir de una imagen que vuelve una y otra vez a la memoria, que deviene inasible, inalcanzable, casi podría decirse que imposible pues, a partir de lo que se muestra y de aquello que no, se abre la posibilidad para que los espectadores reflexionen sobre el hecho de que se haya colocado entre dos pantallas negras cuyo objetivo es cubrir la visión, oscurecerla, romper con el sentido de una secuencia de imágenes al aislarla de las demás, erigiéndola así como recuerdo preeminente que se activa al volver a ella, visualmente y a través de la narración.



Fig. 39 Fotograma de *Sans soleil*, Chris Marker (Francia, 1983), 50"

El comienzo de la cinta se vuelve comparable con los proyectos fotográficos *Tierra arrasada* y *Ausencias*, y los filmes *El lugar más pequeño*, *Papá Iván*, *Los rubios*, *Encontrando a Víctor*, *M* y *Tiempo suspendido* porque todos estos parten de una imagen que obsesiona, que sin importar los años que transcurran vuelve a la memoria con tanta potencia como al principio ya que implicó y aún significa el resultado de una fractura: un vacío provocado por una ausencia irrecuperable. Así enuncian la pérdida irreparable de vidas humanas consideradas “precarias” – bajo el planteamiento que desarrolla Judith Butler–, devaluadas y no merecedoras de duelo, según el Estado cuya tarea es precisamente velar por ellas, pero que se convierte en la institución que despliega su violencia en la jurisdicción encargada de proteger: la familia. De ahí el hecho de que ésta se convierta en el germen donde brotan las voces que, oponiendo pasado y presente, voz e imagen, construyen un discurso en el que abordan la memoria de los regímenes dictatoriales de tres países de Latinoamérica (El Salvador, Guatemala y Argentina), a la par que la resignifican.

¿Y cómo lo hacen? A partir de lo planteado en este trabajo, en el *Lugar más pequeño* (Tatiana Huevo, 2011) la estrategia retórica para referir a la memoria del pasado es la de presentar distintos testimonios de los habitantes de Cinquera que, en su momento, vieron su pueblo ser invadido y destruido por el Ejército. Si bien los relatos construyen un discurso de los acontecimientos violentos, cada testigo subraya un aspecto diferente, desde aquel que se posiciona políticamente hasta el que se enfoca en las consecuencias irreparables que la guerra dejó en su mente. Estas narrativas sólo son escuchadas, pues los individuos no hablan de frente a la cámara, aunque sí actúan frente a ella, mostrando en qué consiste su rutina diaria, refiriendo que, sin importar lo que sufrieron y las pérdidas que tuvieron, como individuos y como comunidad continúan de pie.

Ese también es el mensaje que brinda *Tierra arrasada* de Óscar Farfán. En este caso, la paradoja de la que se refiere el título de esta tesis es más palpable, pues las fotografías que conforman el conjunto no parecen referir en modo alguno a la eliminación de las comunidades que estaban asentadas en los lugares retratados. Ahí radica precisamente su interés: el mostrar que no hay nada habla más de la violencia que si se aludiera al momento en que las aldeas fueron destruidas. Aun así, las descripciones de los ataques no quedan fuera de la obra, ya que constituyen los textos que acompañan a las imágenes. Ambos registros, al unirse, dan cuenta de aquello que del pasado permanece en el presente. Tal parece que afirman “el tiempo no se detiene, la vida continúa”.

La frase anterior hace eco en la serie *Ausencias* de Gustavo Germano, cuyo eje constitutivo es el vacío. La lógica de la representación que se trastoca por el fenómeno de la desaparición forzada y por la imposibilidad de retratar a quienes fueron objeto de ella, en esta obra es restablecida a través del vacío que se deja en las imágenes y del asterisco que se coloca en lugar de los nombres para referir que hay alguien que falta. Ese espacio en blanco se convierte en la “presencia” que sustituye la ausencia de las personas, la reemplaza al no hacerlo, al acentuarla, al redoblarla. Que los años han pasado desde la pérdida de los individuos se muestra al contraponer dos imágenes y reconstruir, en la medida de lo posible, lo que se había retratado antes. La ausencia del familiar desaparecido no es lo único distinto, también los individuos y los lugares han cambiado.

La superposición de pasado y presente que Germano perseguía al colocar una foto al lado de la otra, también es la estrategia utilizada por los cineastas hijos de militantes desaparecidos en los primeros años de la dictadura. Al igual que las obras anteriores, en filmes como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) se aborda el pasado mediante el cuestionamiento a los testigos directos de los sucesos, pero no se acentúa la memoria colectiva a partir de los relatos individuales, sino más bien se enfatiza en los recuerdos que ellos han formulado, no sólo del contexto represivo argentino de esos años, sino del haberse desarrollado sin la presencia de los padres. Esta es la ausencia que se cuestiona y que los cineastas representan al iniciar una búsqueda sobre los últimos momentos que se conocen de sus progenitores antes de su desaparición o de su muerte, una indagación donde desdoblan su labor como militantes y de qué manera ésta ocasionó su falta en el ámbito privado, en las memorias de sus vidas.

Por último, *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015) pone en juego la contraparte latente en todas las manifestaciones anteriores: el olvido como moldeador de la memoria. Precisamente por las estrategias que los gobiernos dictatoriales llevaron a cabo con la finalidad de borrar toda huella de sus acciones y excesos es que el no olvidar se vuelve casi un imperativo para los testigos de los acontecimientos, así lo demuestran al dar a conocer los relatos que conservan en la memoria. En cambio, la última cinta de Bruschtein refiere a que las vicisitudes de la vida muchas veces impiden a los individuos elegir si quieren o no recordar aquello que los hizo sufrir. Es el caso de la abuela de la directora, Laura Bonaparte, una de las Madres de Plaza de Mayo quien durante sus

últimos años sufrió demencia senil.

Si en las películas de los hijos, las fotografías de los padres detonaban el recuerdo de su ausencia y la imposibilidad de un reencuentro con ellos, en esta cinta, las imágenes que le son presentadas a la anciana no le evocan nada o suscitan en ella impresiones confusas del pasado; sin embargo, al mostrarlas, potencian su capacidad de generar nuevas narrativas pues el relato que antes era transmitido de abuela a nieta, ahora lo es de nieta a abuela. En la película, Laura, con sus acciones y sus palabras, afirma algo esencial en el ejercicio de la memoria: ni todo se recuerda, ni todo se olvida, pero muchas veces esto último es la mejor opción para mantener viva la esperanza luego de haber sufrido situaciones de represión. “La vida sigue, sí, y debemos seguir con ella, dejando atrás lo que atrás está”, parece ser el mensaje que deja la anciana para Natalia Bruschtein.

Así, las obras estudiadas a lo largo de este trabajo se constituyen relatos y actos de rememoración surgidos a partir de la articulación de los recuerdos individuales del autor con los de aquellos que presenciaron los acontecimientos, llevándolos incluso grabados en el cuerpo. Ambas partes potenciadas con la memoria contenida en imágenes fijas y en movimiento, que a su vez deviene en más visualidades, mismas que nunca parecen suficientes por sí solas, sino que solicitan la contraposición de las palabras que, verbal o textualmente, complementen lo que presentan. Todo ello para concluir que el acceso al pasado siempre es fragmentario y que sólo se puede penetrar una parte de él en relación a lo que, desde el presente, se busca indagar.

La memoria es, al mismo tiempo, la capacidad aprehensiva que nos aprehende, en tanto –volviendo a lo que Paul Ricoeur subraya y Elizabeth Jelin retoma– define la identidad personal de los individuos y su continuidad en el tiempo, entendiendo a estos como seres insertos en una sociedad donde se debe apelar a lo colectivo porque se parte de él.¹²⁹ Cabe mencionar que los cineastas y fotógrafos, es decir, autores, de las obras aquí revisadas comparten además otro elemento: el contexto político en el que crecen y/o del que algunos de ellos escapan se caracteriza por la represión de la autonomía y la violación de los derechos humanos de los ciudadanos; si bien ellos no sobreviven a tales fenómenos directamente, sí lo hacen al convertirse en la segunda generación que debe afrontar los efectos de ellos al interior de sus familias y, en consecuencia, de sus patrias. Y no sólo eso, sino que también se les pide convertirse en los intermediarios de una comunidad de

¹²⁹ Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado*, 16 citado por Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 19-20.

muerte y ausencia, cuyas circunstancias oscilan entre el recuerdo y el olvido.

¿Por qué? Debido a que no “estuvieron ahí” más que como observadores lejanos de una situación en la que se vieron implicados, pero sin ser conscientes de ello hasta que fueron mayores y conocieron el impacto que, a nivel individual y familiar, tenían los acontecimientos: la ausencia eterna de la madre, del padre, del hermano, del compañero..., en otras palabras, el rompimiento de los lazos filiales, consanguíneos o simplemente comunitarios. Una ausencia que, según el filósofo Henri Lefebvre, nunca es absoluta, porque “no hay vacío o nada pura, aun con (después de) la muerte. Sin embargo, la presencia no es la ausencia. Y recíprocamente.”¹³⁰ En un extremo, continúa el autor, se encuentra la angustia que proviene de la sustitución; en el otro, la plenitud de saber que siempre será una simulación. Y en el espacio intermedio, la multitud de representaciones, siempre ambiguas, siempre conflictivas, donde, en el caso de la desaparición, lo único que se tiene claro es que los seres no están.

Algunos porque se conocen las circunstancias de su fallecimiento, otros porque fueron secuestrados un día y nunca más se volvió a saber de ellos, de forma que todos se convirtieron un día en vínculos rotos del entramado social, en vacíos dolorosos en la historia familiar, cuya esperanza eterna es que vuelvan algún día, aunque sepan que eso es imposible. Sin embargo, la visibilización de ello no lo es, aun cuando la mayoría de los sucesos traumáticos no estén documentados en imagen por la misma estrategia que las diversas dictaduras elaboraron. De eso dan cuenta las manifestaciones analizadas en este trabajo, estrategias discursivas que suplen esta falta, pero que de manera indirecta atrapan el acontecimiento (la causa) a través de las imágenes de las consecuencias. Revelando así que la combinación de lo artístico e histórico se convierte en una ventaja para construir indicios visuales de los acontecimientos que marcaron el desarrollo de un país, de una familia, de un individuo que vive siempre en crisis, por reconocerse originario de esa nación o ese lugar, pero exiliado de ella a causa de la agudización de los enfrentamientos, como es el caso de Tatiana Huezo, Óscar Farfán, Gustavo Germano, María Inés Roqué, Albertina Carri, Nicolás Prividera y Natalia Bruschtein.

Ellos como artistas latinoamericanos pero, a la vez, descendientes directos de un contexto represor y violento, ensayan mediante el cine y la fotografía la difícil tarea de narrar la memoria de la historia de la que son testigos. De ahí la configuración de sus

¹³⁰ Lefebvre, *La presencia y la ausencia*, 257.

obras a partir de dos vehículos: palabra e imagen, indispensables para complementar las carencias que discursivamente una u otra puedan tener. Aunque las obras también se distinguen entre sí por la distancia territorial que las separa (aquella sobre la que versan y la otra desde donde son producidas), he seleccionado estos casos para demostrar que un mismo fenómeno (la ausencia) puede dar pauta a un sinfín de materializaciones, originadas gracias a la variedad de voces que permiten establecerlas, porque así como no hay una sola manera de abordar la memoria, tampoco es posible la existencia de una sola manifestación de ella.

El objetivo de las manifestaciones abordadas es también trastocar la idea de que la desaparición forzada y el aniquilamiento sistemático son acontecimientos irrepresentables, debido a la imposibilidad de encontrar una forma de presentación sensible adecuada al carácter esencial de fenómeno o bien, un esquema que sea inteligible a la potencia sensible que éste implica.¹³¹ Ante ello, se trata de mostrar que lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de ello, mediante la unión de la palabra que visibiliza y convoca lo ausente, al mismo tiempo que el hacer ver lo hace al no hacerlo verdaderamente.

Las fotografías y filmes aquí referidos no son las únicas obras que, desde un plano estético, ensayan la estrategia descrita en el párrafo previo. Existen otras similares en tiempo y en características formales, estilísticas y temáticas. Obras que también surgen de un proceso de transformación del arte que ya no pretende instruir al espectador sino construir discursos visuales que atiendan a lo político porque denuncian los procesos sociales que hay detrás. Más aún, se trata de expresiones que paulatinamente dan paso a otras, ya no referidas a la violencia del pasado sino a la que se vive en la actualidad. Este trabajo abarca sólo una breve parte de ese gran panorama. Sin embargo, trata de dar cuenta de las distintas estrategias que cada día los artistas y cineastas utilizan o componen, siempre en busca de nuevas formas visuales de cuestionar la memoria y de representar la ausencia.

¹³¹ Según menciona el propio Rancière en *El destino de las imágenes*, la idea de lo impresentable en el arte deriva de la conceptualización del filósofo G.W. Friedrich Hegel respecto al arte simbólico, cuyo fin es poder encontrar un modo de presentación material para su idea. Esta forma del arte tiene dos momentos, uno previo a la representación y el segundo, cuando la forma y el contenido se disocian, haciendo que sea imposible encontrar una forma adecuada al pensamiento sustancial. Véase, G.W.F. Hegel, *Lecciones de estética* (Barcelona: Ediciones Península, 1989), 66-72.

Dentro del estudio, existen problemáticas complejas que fueron poco ampliadas o simplemente referidas de manera implícita, tales como el lugar del testigo y el régimen de verdad que su testimonio presupone (ya sea un sobreviviente o el que recopila los relatos de éste) y la problemática que implica hablar de archivo, no tanto como el espacio donde se resguardan documentos, sino las consecuencias que esto entraña en la construcción de narrativas visuales. Queda la tarea de continuar abordando tales cuestiones, de establecer nuevas relaciones entre las manifestaciones artísticas, de armar rompecabezas entre éstas y otras formas discursivas referentes a los regímenes dictatoriales latinoamericanos, de considerar los gestos políticos que surgen o de los que emergen las obras y de analizar en qué sentido ellas también se consideran posicionamientos ante una realidad pasada, presente y futura.

Mientras tanto, se presenta el análisis de ocho proyectos cuyos montajes ponen en marcha estrategias de visibilización que aluden a la supresión de las vidas humanas a través de mostrar la falta de restos de ese aniquilamiento, enunciando que, en situaciones límite como la violencia y la muerte, mostrar nada es más real que pretender visibilizar el momento que originó el dolor y el horror. Son piezas que pretenden detonar la imaginación de los espectadores, donde no todo está ahí en las imágenes o está, pero sin parecerlo. Así se preguntan por la memoria y por la representación de la ausencia, y al cuestionar impiden que nos refugiemos tras el concepto de “lo inimaginable”, tal como refiere Georges Didi-Huberman en la cita que abre esta constelación de retóricas paradójicas de la ausencia.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

_____. *Homo Sacer II. Estado de excepción*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

_____. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

ALBERTI, Leon Battista. *El Tratado de Pintura*. Madrid: Imprenta Real: 1827.

ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008.

BELLOUR, Raymond. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Editorial Itaca, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.

BERNINI, Emilio. "Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina". *Los cuadernos de Cinema23*, núm. 5 (2012): 5-26.

BLEJMAR, Jordana. "Anacronismos". *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, núm. 2 (2008): 200-211.

BOYCE, James K., coord. *Ajuste hacia la Paz: la política económica y la reconstrucción de posguerra en El Salvador*. México: Plaza y Valdés, 1999.

- BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Editorial Paidós, 2010.
- CANGI, Adrián. “Jean-Luc Godard. Políticas de la imagen: premonición, reconstrucción, resistencia”. *Revista KEPES*, núm. 5 (2009): 7-18.
- CASAÚS ARZÚ, Martha. “Racismo y genocidio. El genocidio de Guatemala a la luz del Plan “Sofía”: una interpretación y una reflexión”. En Confederación Sindical de Comisiones Obreras, *Plan de Operaciones “Sofía”*. Guatemala: 2011, disponible en <https://www.alainet.org/es/active/52081>
- CEBERIO, Jesús. “Cinquera, un pueblo enseñoreado por la muerte”. *El país*, 18 de mayo de 1963, disponible en http://elpais.com/diario/1983/05/18/internacional/422056816_850215.html
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS. *Nunca más*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1984.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la Historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós, 1985.
- DÉOTTE, Jean-Louis. “El arte en la época de la desaparición”. En *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, 149-161. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Cómo abrir los ojos”. Prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, 13-35.
- _____. “La exposición como máquina de guerra”. *Minerva* 16 (2011): 24-28.
- _____. *Imágenes a pesar de todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Editorial Paidós, 2004.
- _____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

FEIERSTEIN, Daniel. "Sobre conceptos, memorias e identidades: guerra, genocidio y/o terrorismo de Estado en Argentina". *Política y sociedad* 48, núm. 3 (2011): 571-586.

FELD, Claudia. "Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (10 junio del 2014), <https://nuevomundo.revues.org/66939>

FORTUNY, Natalia. *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014.

FORTUNY, Natalia. "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial". *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires* 2 (2010): <https://journals.openedition.org/amerika/1108>

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Barcelona: Editorial RBA, 2012.

GARCÍA, Prudencio. *El genocidio de Guatemala a la luz de la sociología militar*. Málaga: Editorial Sepha, 2005, <http://www.derechoshumanos.net/genocidioguatemala/libro-cap4-analisis-represion-militar-modelo-imperativo-moral.htm>

GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Ediciones Altamira, 2002.

GRAMAJO, Héctor Alejandro. *De la guerra a la guerra: La difícil transición política en Guatemala*. Guatemala: Fondo de Cultura Editorial, 1995.

GUARINI, Carmen. "El 'derecho a la memoria' y los límites de su representación". En *El pasado que miramos. Memoria e imagen en la historia reciente*, compilado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, 255-277. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009.

HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

_____. "The generation of postmemory". *Poetics today* 29, núm. 1 (2008): 103-128.

Izaguirre, Inés. *Los desaparecidos: recuperación de una identidad expropiada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

KOHEN, Rodolfo. "Desaparición en Argentina: imágenes, cadáveres, personas. El caso de Eva Perón". En *Arte y violencia. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Arturo Pascual Soto, 237-246. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado: para una semiótica de los tiempos históricos*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.

LACAN, Jacques. *El seminario*. Barcelona: Editorial Paidós, 1981.

LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LONGONI, Ana. "Apenas, nada menos. En torno a *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto". *Ramona*, núm. 97 (2009): 56-61.

LÓPEZ, Nicolás. "Dialécticas del montaje. Sobre *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto". *Representaciones XII*, núm. 1 (2016): 31-46.

LUNGO RODRÍGUEZ, Irene. "*Castillos de ARENA. Hegemonía y proyecto de derecha en El Salvador 1989-2004*". Tesis de maestría. México: FLACSO, 2008.

MARÍN, Juan Carlos. *Los hechos armados. Argentina 1973-1976. La acumulación primitiva del genocidio*. Buenos Aires: Ediciones del Programa de Investigaciones sobre Cambio Social-P.I.C.A.S.O, La Rosa Blindada, 1996.

MUÑOZ, Carlos. *Día del Juicio* núm. 24, 5 de noviembre de 1985. Versión taquigráfica de la Sesión del 23 de julio de 1985, 458.

NORA, Pierre. "Memory and History: Les lieux de mémoire". *Representations* 16 (1989): 7-24.

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2014.

PLINIO EL VIEJO. *Textos de Historia del Arte*. Madrid: Editorial Antonio Machado, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

_____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

_____. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.

_____. *El viraje ético de la estética y la política*. Chile: Ediciones Palinodia, 2005.

RANZANI, Óscar. “Entrevista al fotógrafo Gustavo Germano, autor de la muestra *Ausencias*”. *Página/12*, 5 de febrero del 2008, sección Cultura y espectáculos, versión en línea <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9118-2008-02-05.html>

RICHARD, Nelly. “Imagen-recuerdo y borraduras”. En *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, 165-172. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

_____. *Tiempo y narración. El tiempo narrado* Tomo III. México: Siglo XXI Editores, 2009.

ROITMAN ROSENMAN, Marcos. *Tiempos de oscuridad*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

RUPFLIN, Barbara. “«Nuestros hijos son también nuestras ovejas». Las Madres de Plaza de Mayo y la Iglesia católica argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”. En *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*, editado por Liliana R. Feierstein y Lior Zylberman, 121-138. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.

RUSSELL, Catherine. "Autoetnografía: viajes del yo". En *Chris Marker. Inmemoria*, editado por Mara Fortes y Lorena Gómez Mostajo, 185-230. México D.F.: Ambulante Ediciones, Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, 2013.

SCHLENKER, Juana. "La difícil tarea de documentar: *Sans Soleil* y *News from home*, dos propuestas poco ortodoxas de representación". *Antípoda*, no. 9 (Julio-Diciembre de 2009): 199-215, <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/antipoda9.2009.07>

SCHMUCLER, Héctor. "Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)". *Pensamiento de los confines*, núm. 3 (Septiembre de 1996): 9-12.

SELIPRANDY, Fernando. "Los rubios os limites da noção de pós-memória". *Dossiê: Estudos sobre o cinema latino-americano* 42, núm. 44 (2015): 120-141.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

VERBITSKY, Horacio. *El Silencio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

WAJCMAN, Gérard. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2011.

WALDENFELS, Bernhard. "Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva". *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, núm. 14 (1997): 17-26 en <http://revistas.um.es/daimon/article/view/9111>

WEINRICHTER, Antonio. "Usos, abusos y cebo para ilusos: el documental de archivo contemporáneo". En *Nada es lo que parece*, editado por María Luisa Ortega, 83-106. . Madrid: Ocho y Medio, 2005.

_____. *Desvíos de lo real*. Madrid: T & B Editores, 2004.

ZUCKER, Cristina. *El tren de la victoria. Una saga familia*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Listado de obras seleccionadas

Series fotográficas

FARFÁN, Óscar. *Tierra Arrasada*. Guatemala, 2010. Dieciséis cuadros fotográficos de 150 x 190 cm, catorce testimonios en tres idiomas: español, maya quiché e inglés; además de una videoinstalación conformada por ambas partes.

GERMANO, Gustavo. *Ausencias*. Argentina, 2006. Quince dípticos conformados por una fotografía analógica de la década de los sesenta o setenta, extraída de un álbum familiar y una recreación fotográfica capturada por el autor.

Filmografía

BRUSCHTEIN, Natalia. *Encontrando a Víctor*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), La Lavandería Producciones, 2004. 30 minutos.

_____. *Tiempo suspendido*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Fondo para la Producción Cinematográfica (FOPROCINE), 2015. 68 minutos.

CARRI, Albertina. *Los rubios*. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, 2003. 89 minutos.

HUEZO, Tatiana. *El lugar más pequeño*. El Salvador: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Fondo para la Producción Cinematográfica (FOPROCINE), Instituto Mexicano de la Cinematografía (IMCINE), Beca Gucci Ambulante, 2011. 104 minutos.

PRIVIDERA, Nicolás. *M*. Argentina: Trivial Media, Zona Audiovisual, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2007. 140 minutos.

ROQUÉ, María Inés. *Papá Iván*. Argentina, México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), 2000. 55 minutos.