



Ficciones de la memoria : (notas sobre estéticas y políticas de representación)

Autor:
Amado, Ana

Revista
Mora

2001, N° 7, pp. 138-148



Artículo





Ficciones de la memoria (Notas sobre estéticas y políticas de representación)¹

Ana Amado*

Para muchos su memoria debiera borrarse como el agua estancada, como los espejos que es preciso desbacer. Yo, en cambio, no puedo sacar los ojos de la fotografía en que él sale incesantemente de la casa, ni evitar que se confundan las imágenes del ícono con las del personaje. A ambos desconozco. (Antonio Marimón, "El ausente")

El recuerdo consiste en una imagen que cobra forma, a veces trabajosamente, cuando decide exteriorizarse en forma de relato. Ésta es la convicción de la que parte el protagonista del cuento de Antonio Marimón al que pertenece el fragmento citado,² para intentar reconstruir -ya sea con imágenes reales o figuradas-, una memoria biográfica del sindicalista cordobés René Salamanca, secuestrado y desaparecido por la violencia del poder en los años setenta. La recuperación individual del pasado histórico, de un instante o de la suma de instantes que lo conforman, como termina por admitir este personaje, depende de una representación antes que de la verdad de una presencia. Puro viaje temporal, el trabajo de rememoración opera con sentido arqueológico por los niveles y lugares de estacionamiento de los recuerdos, en su voluntad de dar con la forma capaz de revelar sus sentidos, o de restaurar cronologías.³

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación "Lenguajes del género: cultura y política", UBACYT 1998-2000, que desarrollo en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

² Rafael Filippelli realizó una versión fílmica de "El ausente", en 1989. Realicé un análisis de este filme en "Figuras de la memoria" (*Feminaria* n. 17/18, año IX, noviembre de 1996) destacando la inclusión, como figura protagónica, de una realizadora/narradora en relación con las formas de interrogación sobre la memoria.

³ Las nociones centrales sobre el tema desarrolladas en *Materia y Memoria* de H. Bergson, han sido reelaboradas, en relación con la representación fílmica, por G. Deleuze en *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1993. Sigrid Weigel retoma en los términos señalados el concepto benjaminiano de memoria en *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Paidós, 1999: "Bajo la idea de memoria como escenario, su intento de representación nos lleva, a partir de una estructura narrativa (...) pasando por los movimientos de excavación que persiguen piezas individuales muy significativas (...) hacia un catálogo de los lugares de los hallazgos." (pág. 188).

El incesante y complejo accionar de la memoria como trayecto de una identidad personal podría extenderse, no sin dificultades, a la noción de *memoria colectiva*, allí donde la experiencia compartida termina por legalizarse, en pleno territorio de la historia, las operaciones de recuerdo de los individuos y sus comunidades.⁴ En el eje tendido entre la memoria y la historia, resulta inabarcable la proliferación estratégica -estrategias políticas y a la vez políticas de representación- de operaciones que construyen colectivamente identidades, inventan tradiciones, conciben combinaciones de experiencias públicas con experiencias privadas, inscriben los hechos en una localización "real" o imaginaria. Historia y ficción revelaron largamente tener una frontera porosa para la construcción y circulación de relatos, en una inestabilidad de géneros y orígenes semejantes a la incierta topografía de la memoria.⁵

Las acciones y producciones dirigidas hoy a una recuperación de las huellas de un pasado marcado en nuestro país por el trauma del genocidio, aporta a una definición de la memoria (en cuanto a sus propósitos, sus efectos) en términos de una sucesión de iluminaciones, de momentos reveladores, de afectos, que a través de distintos discursos, de diferentes géneros y formatos apuntan a reconstruir una narración todavía inconclusa. Tal vez sea exagerado afirmar, como previene Ricoeur, que cada memoria individual es un punto de vista de la memoria colectiva, pero es preciso admitir que (en el ejemplo de la memoria del terrorismo de Estado) son las identidades privadas en "estado de memoria" las que alimentan las prácticas de rememoración, las que justifican, dan espesor y establecen un horizonte de sentido a la historia oficial y sus ceremonias conmemorativas.

El testimonio y sus lagunas

Entre los géneros de expresión de la memoria, las narraciones testimoniales de las víctimas (las de los sobrevivientes de la tortura, de los campos de concentración,

⁴ Paul Ricoeur alude a estas dificultades en la propuesta del sociólogo francés Maurice Halbwach, quien postula que "cada memoria individual [es] un punto de vista de la memoria colectiva". Ricoeur subraya así el dilema, al menos aparente, que existe entre una concepción ligada a la "fenomenología de la conciencia subjetiva" y una sociología de la memoria como la que postula Halbwach, que hace hincapié en el hecho de que ésta, de entrada, "se encuentra proyectada en la vida pública". *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife, 1999, págs. 18-19.

⁵ Benedict Anderson, en *Las comunidades imaginadas*, México, FCE, 1993, relaciona la biografía de las naciones específicamente con el trabajo de la memoria y con el del olvido, en la medida en que de ambos "brotan, en circunstancias históricas específicas, las narrativas" (pág. 283). A su vez Homi Bhabha en *Nation and Narration*, New York/London, Routledge, 1990 y en *The locations of culture*, New York/London, Routledge, 1994, alude al proceso de constitución de las identidades nacionales a través de la circulación de relatos heterogéneos (fragmentos de memorias de la vida cotidiana, de los márgenes o intersticios) que conviven con los de la cultura oficial, desafiando su ilusión de totalidad y coherencia.

de las cárceles, la de los familiares de desaparecidos, o asesinados) conforman el cuerpo mayor del relato sobre los abusos de la violencia de la historia. En tanto punto de confluencia de los recuerdos plurales con la memoria singular, los testimonios exhiben "las conmociones del encuentro de la Historia con la historia del sujeto" como define el psicoanalista René Kaës.⁶ "Los relatos construidos desde ese lugar (...) forman parte de la memoria de la nación en cuanto son parte de las memorias de la nación. Contribuyen a la re-producción y transformación de la sociedad que los genera y en la que se generan", dice Judith Filc acerca de los efectos de la huella que deja la persistencia de estos relatos, cuyos enunciados parecen organizarse en escalas, valores, jerarquías de acuerdo con las experiencias narradas, pero con la certeza de la necesidad de sus narraciones para la supervivencia de la memoria.⁷

La presión del pasado sobre esas representaciones, los usos y conexiones de estas representaciones con el presente, les confiere una proyección histórica, política y cultural en la medida en que sobre los testimonios de las víctimas todavía se dirime un conflicto de interpretaciones según se les otorgue un peso mayor como herramientas jurídicas objetivas (para el enjuiciamiento literal o virtual de los culpables), o desde su valor simbólico para la supervivencia de la memoria.

En el primer caso, en el de su utilización en los procedimientos judiciales, los testimonios se definen desde la ética por su demanda de verdad y de castigo a los responsables del terrorismo de Estado. Operación que algunos autores -Giorgio Agamben, por caso- consideran insuficiente como única vía de acercamiento al ejercicio memorioso del testimonio, para lograr abarcar plenamente la densidad de las situaciones narradas. A partir del análisis de los testimonios de Primo Levi, y sus descarnadas alusiones a las "zonas grises" de la conducta humana en la situación extrema de los campos nazis, Agamben insiste en la escucha necesaria de las lagunas, de los silencios que cada testimonio necesariamente contiene, desde un sesgo reflexivo de características más estéticas, y simultáneamente éticas, acerca de los acontecimientos ligados a la catástrofe.⁸

En la versión local del debate que como en ningún otro campo dejó en evidencia el nexo que existe entre estética y política, Alejandro Kaufman sostiene una alternativa similar cuando señala la parcialidad y la insuficiencia de la idea de castigo que articula los testimonios de los sobrevivientes a una "estrategia procedimental" o "paradigma punitivo" -como califica las acciones judiciales por la reparación de las consecuencias del terrorismo de Estado- y defiende el "sesgo estetizable" de los relatos sobre lo acontecido, en los que la memoria individual da cuenta de un registro de dudas, malestares, sensaciones. "Las víctimas de la operación de muerte y olvido, rechazan el movimiento que las quiere impercep-

⁶ René Kaës, "Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria. Notas para una investigación", en J. Puget y R. Kaës, (comps.), *Violencia de Estado y Psicoanálisis*, Buenos Aires, CEAL, 1991.

⁷ Judith Filc, "La memoria como espacio de conflicto político: los relatos del horror en la Argentina", *Apuntes de Investigación del CECYP*, nº 2/3, noviembre de 1998.

⁸ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pág. 16.

tibles: vuelven a los crímenes cometidos no por lo factual, sino como quien enlaza fuentes de la historia; de ahí que los testimonios no consisten en un relato objetivo", dice Kaufman.⁹

Pero no se admite sin polémica este énfasis en la matriz ética y estética del ejercicio del testimonio como estrategia legítima para alimentar la secuencia, siempre inconclusa, de la narración de la memoria. Hugo Vezzetti interroga con una dosis de desconfianza las líneas de fuga, el sentido en suspenso que atribuye a algunas acciones de recuperación del pasado -concretamente, la movilización creada por HIJOS, entre ellas el "escrache"- desde insistentes y reiterativas voces "familiares".¹⁰ La dimensión personal de la memoria, el circuito de los lazos de sangre y generacionales trabajando siempre con "restos dispersos como los pedazos rotos de un rompecabezas", generarían un círculo vicioso cuyas consecuencias "se orientan menos a la verdad (...) que a rearmar una matriz identificatoria con el pasado". En este sentido, la reiteración de prácticas como la del escrache se incluiría dentro de una "pulsión memoriosa [que] vuelve sobre la experiencia, los ideales y las luchas de los 70", coherente con una tendencia a "la búsqueda compensatoria de escenarios dominados por una *visión heroica de la política*" (subrayado en el original).¹¹ Se trataría, para Vezzetti, de un dispositivo inevitable y valioso, pero insuficiente para generar un presente de consecuencias políticas. Lo que estas afirmaciones pondrían en discusión, en suma, es el *género* (textual) de los relatos de justicia, vinculados a su vez con el *género* en tanto categoría que alude a sexos y generaciones, en la medida en que estos relatos son tejidos en la dimensión personal y familiar de la memoria. Una visión social y colectiva de la memoria demanda, desde esta perspectiva, la transcripción o la resolución de estos "restos narrativos dispersos", en una suerte de relato positivo con los rasgos más o menos homogéneos, lineales, totalizadores y unificantes de los enunciados canónicos, con hechos y acciones cuya organización se resuelva de alguna manera en un *clerre narrativo*, enmarcado en la claridad de una "verdad", de una propuesta políticamente viable en términos de futuro. Si al igual que en el fútbol o en la guerra la política exige formulaciones rotundas y sobre todo precisión de resultados, no puede dar cabida a los desvíos, las vacilaciones, las tramas circulares y repetitivas o las formas narrativas indecidibles de la experiencia.¹²

⁹ Alejandro Kaufmann, "Notas sobre *desaparecidos*", *Confines*, nº 4, julio de 1997, págs. 29-34. También véase "Notas sobre *perdón y olvido*", *Pensamiento de los confines*, nº 1, segundo semestre de 1998, págs. 11-16.

¹⁰ Hugo Vezzetti, "Activismos de la memoria: el 'escrache'", *PUNTO DE VISTA* 62, diciembre de 1998.

¹¹ H. Vezzetti, *ibid.* Entre otras afirmaciones críticas al perfil "autorreferencial" de estas movilizaciones, señala que en "la afirmación del vínculo de sangre (...) parece ponerse en juego, para algunos al menos, un fantasma familiar que trae a la vida al desaparecido bajo la figura del revolucionario y mediante el recurso de ocupar su lugar", un terreno "donde se anudan complejas relaciones entre mitologías políticas y representaciones familiares".

¹² Dejo en suspenso aquí las consideraciones más complejas acerca de lo que esta formulación implica en cuanto al valor (ideológico) de la temporalidad narrativa que construyen, con un trayecto directo, sin atajos, del pasado al futuro.

Pero en lugar del "gran relato" de eficacia asegurada en la construcción de una política sobre el cercano pasado histórico, proliferan multitud de enunciados en los que el sentimiento filial, la sensibilidad personal aportan otra concepción ética del pensar y actuar que alteran, microscópica y profundamente los planos de la política, de la sociedad, de la cultura. Gran parte de las intervenciones y de las producciones sociales y artísticas se guían hoy por cuestiones de identidad: personal, política, generacional, sexual. Entre ellas hay correspondencias o continuidades en cuanto a señalar el vínculo inevitable del reciente pasado genocida con el presente democrático, aunque la mayoría de quienes ejercitan estas acciones o producen estas obras conoce el pasado a través de testimonios, imágenes, filmes, fotografías, representaciones. En los mejores ejemplos -y no sólo por causas generacionales- se aborda con insistencia, desde lo temático y lo formal la cuestión de cómo recordar y cómo manejar las figuraciones del pasado recordado.

Esa escena involucra un filme testimonial reciente, *Papá Iván* de María Inés Roqué, joven argentina residente en México, hija del dirigente montonero cordobés Iván Roqué, cuya figura reconstruye en un cruce de vida política, familiar y social.¹³ Sin la intención de recortar este filme como "ejemplo" -ya sea frente a las lógicas esgrimidas por las peticiones de "razonabilidad" en la circulación de la memoria y sus géneros, o por su inclusión en determinadas estéticas generacionales del recuerdo-, deseo detenerme en las estrategias con las que organiza una narrativa personal sobre la historia, destinada a instalarse entre otros discursos y fragmentos que intentan reponerla desde los bordes de la institución.

María Inés Roqué enuncia su relato desde la condición de hija -como sugiere desde el título- pero el énfasis en el lazo familiar como guía de su interrogación al pasado no interfiere con la afirmación de una mirada crítica y sin concesiones al perfil heroico de la generación paterna. Las características formales de *Papá Iván* permiten formular, además, algunas reflexiones sobre el estatuto del testimonio cinematográfico, por lo general inscrito dentro del verosímil realista del documental, ya sea porque trata de hechos que entran en la legalidad de lo ocurrido o por la poca distancia que tienden sus imágenes con el referente. La evocación en primera persona, en principio, instala al género en la conocida paradoja autobiográfica: la matriz ficcional de un yo en proceso de memoria, somete la "verdad" que pretende documentar a la tensión que instala el deseo entre los recuerdos vividos y los recuerdos narrados. Tensión que en este caso vincula la forma de los hechos -o el modo de recordarlos- con la forma del relato.

El padre ausente

Si en la memoria personal el pasado está adherido como un todo y asedia la identidad sin tomar distancia, tiene muchos recursos que ofrecer para la construcción de una memoria social donde finalmente ancla sus sentidos.

En *Papá Iván* las preguntas se dirigen hacia ese pasado en el nombre del padre. Como en la mayoría de las obras de este continente, filmicas, teatrales o literarias

¹³ *Papá Iván*, (México, 2000), Guión y dirección: María Inés Roqué, Producción: CCC, IMCINE.

(no me atrevo a diferenciar sus géneros entre ficcionales o testimoniales), los espectros, los fantasmas que se resisten a pasar, toman la figura del padre.¹⁴ Y las huellas de ese pasado pesan en los deseos, los miedos, las búsquedas tejidas desde el personal e irreductible "espacio de experiencia" de una hija, que en una resistencia de género, de generación, replantea un conflicto no ya de autoridad, sino de legitimidad de una herencia. La decisión del retorno, de la vuelta hacia atrás en el tiempo le exige un necesario recorrido político, aunque no necesariamente lo cumple bajo el imperativo de la "corrección" ideológica medida con los parámetros de la generación de su padre. Los parámetros de la generación de los padres de los huérfanos como ella. En principio, porque María Inés Roqué deja emerger en términos de conflicto lo que los hijos de las víctimas suelen plantear -aparentemente- en términos de vínculo generacional, de homenaje. Me refiero a la pregunta implícita que recorre su filme: ¿Qué hiciste [conmigo] a causa de tu guerra, papá?

En este sentido, su abordaje no alude a las prácticas genocidas del secuestro, la tortura o la desaparición sino que puede incluirse dentro de la serie narrativa dedicada a las organizaciones guerrilleras,¹⁵ cuyas figuras centrales son la guerra, el combate, la violencia militar, el triunfo, la derrota, la muerte.¹⁶ María Inés Roqué vuelve sobre esa guerra, convoca de nuevo a los protagonistas de la resistencia armada, busca desandar los pasos de aquella generación y articula un relato que básicamente expone las heridas (esta vez simbólicas) de la identidad. El tiempo, para ella toma la forma del *flashback* o del viaje en el tiempo de otros, dispuestos en una serie de testimonios a través de los cuales distintos personajes, debidamente interrogados por la narradora, dan cuenta de los hechos desde su propia representación. Entretejidas con las palabras del padre que su propia voz recupera, los testimonios de los militantes y ex guerrilleros asumen papeles distintos e igualmente fantasmales para narrar, como en un diálogo de sombras, la parte donde la historia "se convierte en una vertiginosa obra de actores sanguinarios".¹⁷ Expone a la mirada

¹⁴ De *El padre mío* de Diamela Elit a *La ingratitude*, de Matilde Sánchez ... La mayoría de las obras teatrales alternativas, *A 1500 metros debajo del nivel de Jack*, de Federico León, *Señora, madre, hija* de Daultes ... De *El Viaje* de Solanas a *Estación central* de Walter Salles, pasando por todas las películas de Ripstein de los noventa...

¹⁵ Una serie poco extensa, en la que se incluyen los largometrajes *Cazadores de utopías*, de Blaustein, *Montoneros. Una historia*, de A. Di Tella.

¹⁶ En las versiones fílmicas de este subgénero (la excepción literaria sería una obra como *La voluntad* de Martín Caparrós, Buenos Aires, Norma, 1997-98), la palabra testimonial de los militantes -la de los militantes varones sobre todo- varía de la dimensión analítica a la visión autocrítica de las armas, sin mayor resquicio para lo personal en sus discursos de balance político. Aún no se han analizado lo suficiente las diferencias de género (sexual) en la construcción de esos relatos de guerra, que un filme como *Montoneros. Una historia* de Andrés Di Tella, por ejemplo, hace evidente cuando entre los testimonios que incluye cobra fuerza y significación el de Ana, una guerrillera montonera cuya memoria entretiene los años de fuego, clandestinidad y tortura con imágenes domésticas y filiales.

¹⁷ Antonio Marimón, "El ausente".

los rostros, los cuerpos de los sobrevivientes que compartieron con su padre la militancia foquista, los incomoda con el tenor de las preguntas, registra sus balbuceos cuando salen del libreto aprendido porque los detalles accesorios, las minucias de las antiguas escenas sobre las que son interrogados son más difíciles de precisar que los términos globales de la política a la que respondían sus acciones armadas. ("¿Estuviste en acción con él?", pregunta a uno de ellos. "Sí." "Cómo fue?", insiste. "Y... no sé qué me preguntás... (largo silencio), era cuestión de demitificar, este..., quiero decir, él todo lo hacía sencillo...")

El relato de la madre intercala inesperadas tramas de afecto, introduce desvíos minimalistas en el cerrado Logos masculino sobre la violencia histórica. Por fuera de un familiarismo conservador, desprovisto de sentimentalidad forzada, la madre repone el paisaje interior -en el sentido doble de la interioridad, la doméstica y la de las personas- de aparente intrascendencia frente a la historia espectacularizada en la versión paterna: la angustiada espera familiar del guerrero, su impresión ante la acumulación de armas en la casa, las estrategias para defender la seguridad de los hijos, la noche fría y cerrada en que el padre se marchó a la clandestinidad, su rechazo visceral a la opción de las armas ("Tu mamá tenía una incapacidad constitucional para la violencia...", lee ella en la carta paterna. "No pasas a la clandestinidad por ser la mujer de alguien", razona, a su tiempo, la madre). No se trata de una oposición banal o simplificadora respecto de la legitimidad paterna o materna en la transmisión generacional de valores, ni de responder a un supuesto patrón de género en la adhesión o rechazo de las armas. De hecho, el dilema entre cuerpo e identidad abierto de algún modo para las mujeres que optaban por las armas¹⁸ ingresa también en la encuesta de María Inés Roqué con la narración de una anciana ex combatiente de la misma guerra ("El oráculo de Delfos, la llamaba mi papá", la presenta), que da cuenta de los usos militantes y el valor estratégico otorgado a la teatralización femenina en las acciones de violencia ("Me amparaba el pelo blanco y este aspecto de ir siempre a la feria a comprar zanahorias", dice por su parte la cordobesa María Bournichón). Pero es la voz de la madre, finalmente, la que liga los fragmentos biográficos en un montaje narrativo que expone la relación entre cuerpo, ideología, poder y género femenino, como quien anuda las potencialidades discordantes de lo político y lo histórico con las vidas privadas.

La larga carta del padre (dirigida a ella y a su hermano en 1972, cuando pasa a la clandestinidad, única alusión de fechas que restablece cierta cronología) que atraviesa el filme desde la primera imagen, acumula las justificaciones políticas e

¹⁸ Diamela Eltit, al analizar las respectivas autobiografías de Alejandra Merino y de Luz Arce, ambas militantes del MIR, fue pionera en introducir categorías de género para considerar las prácticas paramilitares de las mujeres en las organizaciones armadas chilenas de los setenta, cuando "(...) dispusieron sus cuerpos para la emergencia de una guerra posible, (...) actuaron teatralmente en un escenario paródico la simbología onírica latina de los '70, en donde el cuerpo de las mujeres quebraba su prolongado estatuto de inferioridad física para hacerse idéntico al de los hombres, en nombre de la construcción de un porvenir colectivo igualitario". En "Cuerpos nómadas", *Feminaria* 17/18, noviembre de 1998.

ideológicas de su elección: ese testamento, debería entenderse, compensa el abandono de los hijos por la legitimidad histórica de una causa colectiva. Si la encuesta testimonial parece guiarse por la demanda o la necesidad de rehacer la imagen del padre heroico, otras operaciones formales están destinadas a polemizar con el circuito de saberes y de significados históricos que la sucesión de discursos despliega. La operación elude, en principio, el recurso a la palabra como "lección sobre la memoria" (o de la lección sobre el "deber de la memoria") a que tiende habitualmente el documental filmico, casi siempre atravesado por una voz de comentario, a la vez maestra y pedagógica (y por lo general masculina e imperial) que busca garantizar el sentido, al costo de debilitar la imagen.¹⁹ En *Papá Iván* la voz femenina en *off*, la de la propia autora-narradora en un encabalgamiento de posiciones, utiliza una primera persona que a modo de enlace de las entrevistas, adopta sucesivamente el registro de la confesión, la deriva monologante de los sentimientos o la expresión de su desgarramiento personal.

Cuando la voz de María Inés Roqué lee en voz alta la carta de su padre, en ese "yo" común hay una perturbadora superposición de sus cuerpos. Pero como si se tratara de rehacer la escena del origen, es la voz de la madre ("a tu padre lo conocí en ...") la que finalmente dicta el guión del viaje, en sentido literal y figurado, que emprende hacia atrás. Desde Benjamin, el complejo del recuerdo y la memoria aparecen aliados a representaciones topográficas para poner de manifiesto la postura de los sujetos frente a los rastros e imágenes de la historia, ya sea en el escenario de la memoria colectiva o individual. Bajo ese patrón topográfico el género testimonial filmico tiende siempre a organizarse como una suerte de *road movie*, película de caminos: rutas, paisajes rurales y urbanos, distintos medios de transporte configuran una escena móvil y viajera por diferentes espacios geográficos donde se escenificaron los acontecimientos del pasado.²⁰ El itinerario de María Inés Roqué comprende Córdoba, Santa Fe, Rosario, el conurbano de Buenos Aires, sitios que revisitados cumplen la doble función de escandir el relato, situándose a la vez como lugares del encuentro (o de la búsqueda) y como puntos precisos del paisaje: umbrales que marcan el acceso al pasado.²¹ Se trata de ir al encuentro de los sentidos plurales que unen arqueología y memoria, contenidos en la famosa frase con la que el sobreviviente Simón Srebnik abre el proceso del recuerdo en *Shoab* de Claude Lanzman, mirando antiguos paisajes del horror: "Difícil de reconocerlo, pero todo estaba ahí". Como el poder de lo visual fracasa una y otra vez cuando se trata de *mirar* realmente el pasado -ésta es sobre todo la inmensa lección transmitida



¹⁹ Esta tensión entre voz *off* e imagen refuerza, ronda la ficción histórica documental, que busca afirmarse sobre su propio poder de historia.

²⁰ Ana, la militante y ex prisionera de un campo de concentración que desgrana su historia en *Montoneros. Una historia* (1996) de A. Di Tella, rehace geográficamente, en clave literal y metafórica, su itinerario laberíntico de activismo clandestino a bordo de su auto. Idéntico recurso en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1990), de N. Echeverría, *En memoria de los pájaros* (2000), de Gabriela Golder, entre otros títulos del género.

²¹ Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pág. 191.

por Lanzman en *Shoab*- sólo puede confiarse a la voz, a las voces de los testigos la recuperación de los hechos pretéritos y sus escenografías, públicas o privadas. Es la puesta en escena de ese imaginario la que finalmente concede fuerza o nueva significación a la Historia (la historia como realidad rememorada), aunque a menudo el documental fílmico apele a reforzar su presencia con registros de archivo de sus momentos emblemáticos (en este caso, el golpe de Onganía, las movilizaciones populares, el cordobazo, entre otras), alternadas en *Papá Iván* con la textura abstracta y obsesiva de la memoria que ingresa a la imagen como hecha de plomo.

En el género testimonial suele ponerse en acción la mecánica freudiana de la mezcla y recomposición de elementos dispares: de los recuerdos heterogéneos, desplegados en distintos registros, espacios y lugares emerge otra lógica de lo probable ensayada en la representación, una forma distinta que les da sentido y valor.²² Esa puesta en forma implica ofrecer una nueva pantalla de lectura: ¿cuál? ¿Qué imágenes dar? ¿La que debe obedecer a los dictados de la historia? ¿De una política? ¿De fragmentos que integren la política y la historia a la vida en general? Todo filme testimonial documenta, explica y hasta cierto punto, interpreta, es decir, pretende acercarse -con imágenes obsesiva y a la vez obsesiones- a las herramientas críticas de la historia. Y cuando, como en el caso de *Papá Iván*, sus narraciones cobran vuelo y se autonomizan de la camisa de fuerza del verismo realista, las demandas de una "verdad" previa no autorizan a restarle legitimidad ni debilitar su efecto crítico. Se acercan, en todo caso, a la idea de Wittgenstein: al extender una hoja de papel antes plegada, los dibujos esparcidos revelan una contigüidad y dan origen a otra imagen.²³

El traidor, el héroe

El objetivo de la empresa (auto)biográfica de María Inés Roqué no es solamente rehacer el trayecto político militante de su padre, desea conocer también las circunstancias que rodean la muerte de quien es descrito por sus compañeros como "un cuadro militar de gran audacia y valor personal", indagar acerca del destino de su cuerpo. Al reponer esa escena final, sin embargo, su versión lo despoja del prestigio de una mística heroica. Una "operación" de memoria opuesta a la de Rodolfo Walsh cuando relata la muerte de su hija María Victoria. En la "Carta a mis amigos" (escrita desde la clandestinidad a tres meses de los hechos y en plena dictadura), traza una breve biografía que subraya las virtudes militantes de Vicky y se concentra en los detalles de la resistencia final que ella y unos pocos combatientes ofrecieron a un cerco del ejército (150 soldados en tierra, helicópteros) hasta la muerte final que en su descripción adquiere rasgos singularmente épicos: de pie en el borde de la terraza, en camión blanco ("Usaba unos absurdos camiones largos

²² Citando la mecánica freudiana del recuerdo, Ricoeur admite que el entendimiento se acostumbra a la pluralidad de relatos sobre los mismos acontecimientos y aprende a "contar de otra manera", ob. cit., pág. 46.

²³ Wittgenstein, citado por Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pág. 225.

que siempre le quedaban grandes", explicó antes) y con los brazos en cruz y una carcajada, antes de dispararse a la sien rubricó un desafío: "Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir". Allí Walsh recurre a la mediación de una mirada ("He visto la escena con sus ojos"), la de un soldado conscripto participante del cerco perturbado hasta el arrepentimiento con esa imagen, para construir a su turno la transfiguración casi mística del cuerpo de la hija con el que termina por fundirse en un duelo de excepción: "Su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace de ella", dice, en una inversión generacional que resuena como homenaje y a la vez promesa de una continuidad sin fisuras.²⁴

En el relato de María Inés se invierte el lugar de los protagonistas -esta vez una hija se propone reconstruir en su narración la gesta final del padre-, y restituye, en apariencia, un relato semejante a la descripción literaria del combate final que realiza Walsh: el cerco desigual, la resistencia solitaria y prolongada del guerrillero acorralado en un tiroteo con armas de todo calibre, hasta su suicidio con la pastilla de cianuro. La minuciosa descripción del combate está a cargo, sin embargo, de un testigo que participó en el operativo como *traidor*, es decir, como ex militante pasado a la fila de los militares. Lo aclara el testimonio, intercalado en la misma secuencia, de otro reconocido dirigente montonero que le refiere los pormenores de esa participación la cual, según su versión, fue expresamente solicitada para intervenir en la cacería del jefe guerrillero tan buscado. Lo rubrica María Inés con una andanada de preguntas posteriores al testimonio obtenido, como quien reordena su propia operación narrativa: "Me dijeron que usted propuso un brindis por la muerte de mi padre".

El tema de la traición no pasa desapercibido: está aliado a niveles de responsabilidad, escalas de participación. (Entre estas versiones sobre el final incluye también la palabra de aquel otro compañero que "quebrado" en la tortura, "cantó" la dirección clandestina de su padre. Los subtítulos que acompañan cada testimonio redundan en la aclaración de los términos: "Marcar": señalar, delatar. "Quebrarse": cantar, dar información al enemigo).

El imprevisto contraste que introduce la figura de la muerte del héroe relatada por un traidor, aparece como un desvío que contamina (casi a modo de metáfora organizativa) el laberinto de acciones y de actores convocados para la laboriosa construcción previa de su biografía. A semejanza de "Tema del traidor y del héroe" de Borges²⁵ -una referencia inevitable, aunque *Papá Iván* resulta más cercana a la traducción de este relato por Bertolucci en *La estrategia de la araña* por su énfasis

²⁴ El cuerpo a cuerpo con las víctimas y la consiguiente fusión de roles y posiciones familiares es una constante de la generación de padres y madres antes que de las generaciones de jóvenes. En la carta abierta que el poeta Juan Gelman dirigió en 1995 al nieto o nieta apropiada por los captores de sus hijos, explica a ese ser entonces fantasmal el por qué de su itinerario obsesivo en su búsqueda: "Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos somos huérfanos de él". En el 2000, Gelman encontró finalmente a su nieta, hoy de 23 años.

²⁵ Véase "La muerte desviada" en *Las letras de Borges y otros ensayos*, de Silvia Molloy (págs. 62-63).

en lo generacional, lo histórico y lo político²⁶-, la narración coral sobre la aparente épica de una vida, cambia finalmente de signo en el texto de la hija cuando agrega un rasgo perturbador al enigma de la muerte del padre. Emerge entonces el retrato de un héroe (del relato colectivo) y un traidor (a una hija abandonada) un desajuste de emblemas que no ofrece otra salida o final que el desamparo.

"Pensaba que se había volado con una bomba... me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado" monologa en *off*, con la imagen que muestra su propio cuerpo en tierra, sentada en el cordón de la vereda, frente a la casa de Haedo donde tuvo lugar hace algo más de 20 años el enfrentamiento relatado. Había logrado recomponer un cuerpo que imaginaba despedazado, para perderlo de inmediato. "No tengo nada de él, ni tumba, ni cuerpo. Creí que esta película iba a ser una *tumba*... pero no...". La palabra tumba, por sí sola, expande su sentido: una piedra, una lápida, un documento, un monumento? Resuena como metáfora, pero con una sustracción: a cambio de lugar de homenaje, se tiene la memoria melancólica de una mutilación.

No creo que el documental de María Inés Roqué, a pesar de su tema, pueda adscribirse simplemente a algún ritual de duelo privado, porque desde Freud, el duelo supone algún tipo de reconciliación con el objeto perdido. O reconocer el pasado como algo cumplido en el propio núcleo de su representación. Precisamente por adherir a una ética y una estética que evaden el mandato del cierre, de la clausura, por insistir en la repetición desde el carácter individual, íntimo si se quiere de su pregunta, el suyo aparece como un relato necesario. Con la marca de lo personal el tiempo recupera una noción concreta que lo sustrae del flujo narrativo cuya pretensión de objetividad o referencialidad extrema destruye la necesaria lejanía, la extrañeza imprescindible para mirar la historia.

La poética de *Papá Iván* (una poética de género y de generaciones, la categoría resulta incierta) responde más bien a la voluntad de dirigirse al pasado no con la dirección de la "verdad" de los hechos o de la certificación de una presencia -éste sería el caso de una política tranquilizadora e hipercodificada del recuerdo-, sino con la puesta en forma de sus propios desvíos, con la libertad de aleaciones permitidas por lo que llamé "matriz ficcional" del documental y del testimonio como géneros de la memoria: sólo detrás de la incomodidad, las lagunas, la distancia y la singularidad de estas "ficciones menores", inorgánicas quizás respecto del bloque compacto de acontecimientos que adquieren rango de proyección política, se llega a rozar algo de lo "real" de la historia. Es lo que constituye el núcleo de las estéticas proliferantes de la memoria, aunque como el personaje del relato de Marimón citado en el epígrafe, más allá de su filme, María Inés Roqué probablemente desconozca todo sobre su padre o confunda todavía las "imágenes del ícono con las del personaje".

²⁶ *La estrategia de la araña*, Bernardo Bertolucci (Italia, 1970) basada en "Tema del traidor y del héroe" de Borges.