

Muertes indebidas. Claroscuros de la memoria o las derivas de la conversación

Alicia Naput¹

Tres historias que encarnan los ecos del terrorismo de Estado en la Argentina, durante la última dictadura, en la ciudad de Rosario. Tres familias testigos y protagonistas: las de Elena, Chari, Laura y sus respectivos hijos.

Una poética de la luz, una escucha del silencio y la atención del desplazamiento de las miradas. Tres mujeres entre el amor y la muerte, tramando las labores de reproducir la vida, de escribir la memoria de la acción.

Pretendemos pensar cómo se concibe una poética fílmica de la memoria articulando dos gestos (a la vez estéticos y políticos): la revisión de lo que emerge en la conversación y el reenmarcado del recuerdo que convoca sensiblemente al presente como posibilidad. El documental, como sostiene Jacques Ranciere, se revela en *Muertes indebidas* como una forma singular de ficción (en el sentido de fijar, forjar) en la que lo real no es un efecto a producir (como los films con actores que interpretan una historia inventada) sino un dato a comprender. Ficción de la memoria que se exhibe como la interpretación de un modo de escuchar, en el fuero interno, las voces que han sido convocadas y provocadas; y, a la vez, como la producción de un discurso fílmico que explora la potencia de la singular inadecuación entre la imagen auditiva y la imagen visual, la disociación entre el ver y el hablar.

¹ FCE- UNER

Muertes indebidas. Claroscuros de la memoria o las derivas de la conversación

“Por suerte hay más cosas sobre la tierra y bajo el cielo, aun en
Siberia, de las que hayan soñado todos los generales”

Lettre de Sibérie. Chris Marker

Muertes indebidas (Documental)²

Tres historias que encarnan los ecos del terrorismo de Estado en la Argentina, durante la última dictadura, en la ciudad de Rosario. Tres familias testigos y protagonistas: las de Elena, Chari, Laura y sus respectivos hijos.

Una poética de la luz, una escucha del silencio y la atención del desplazamiento de las miradas. Tres mujeres entre el amor y la muerte, tramando las labores de reproducir la vida, de escribir la memoria de la acción.

² El pasado reciente irrumpe en el film de Plataneo en la imagen y los dichos del General Videla “No, no se podía fusilar, pongamos un número 5000. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer 2 en Buenos Aires, hoy 6 en Córdoba y así hasta 5000. No había otra manera (...) Todos estuvimos de acuerdo y el que no estuvo de acuerdo se fue. (...)” El general exhibe la franqueza cínica de quien se asumía como juez y ejecutor de la vida y la muerte sostenido por la complicidad y el miedo.

Sin embargo Plataneo no se propone poner en escena los hechos del pasado sino buscar con insistencia y obsesiva meticulosidad en los relatos de los protagonistas las huellas presentes del terrorismo de Estado.

Compañeras, madres, hijas, hermanos hacen visibles a través de los ojos y oídos atentos del director las marcas de lo siniestro, las formas de convivir y combatir lo intolerable en la búsqueda de la verdad y la justicia.

Muertes indebidas no pregunta por lo que pasó sino por lo que aún sigue pasando, por lo que sobrevive en el presente y por el trabajo de sobrevivir.

Rosario, 2005. Duración: 97 minutos / Color – ByN. Dirección: Rubén Plataneo.
<http://www.muertesindebidas.com.ar/>

Las historias se construyen con fragmentos y Plataneo dispone su emergencia, la narración respeta ese estado de cosas. Una madre que busca y escribe, Elena, y que en esa distancia reconoce la vuelta a la locura en la imposibilidad de dejar morir al hijo desaparecido. Otra que espera el retorno imposible, detenida, en suspenso, a cobijo en la penumbra, mientras la nuera- Chari- hurga sin descanso, busca incluso entre los muertos anónimos al compañero. Todas padecen el dolor de una herida sin cuerpo, la del amor arrancado, la de la muerte interminable que persiste en la desaparición.

Y, sin embargo, las herederas, las hijas (esas que crecen sin testamento y sin tumbas) hablan donde se forma el silencio, esperan y desean hijos. En la grieta, en la fractura con la que el terror quebró la historia política y personal- lo que ella prometía- allí, las vidas insisten en alumbrar otro tiempo. Paradojas de la eficacia del terror: “Ellos no querrán nunca más empuñar un arma, nos aseguramos de ello.” Es la respuesta del militar con el que Chari se entrevistara y al que increpara exigiéndole que le revele el destino del cuerpo de su compañero secuestrado. “Nuestros hijos crecerán con odio y querrán vengarse”, le había dicho ella. El montaje exhibe la paradoja poniendo en circulación las imágenes del recuerdo doloroso y re enmarcándolas en un presente que es, a la vez, dolor y promesa: la casa en reconstrucción, la vida del nieto en el vientre de la hija joven. El terror cerró el camino de la venganza, pero la vida sigue trabajando en sus grietas.

El montaje (la narrativa fílmica) construye el tránsito de la oscuridad a la luz, las imágenes se despliegan en ese movimiento. Muertes indebidas nos participa de ese recorrido de la luz, no sólo en la imágenes visuales...las voces también emergen de las sombras, acompañando la salida del encierro hacia los espacios abiertos. “Era difícil levantarse cada mañana” dice Laura, mirando hacia la ventana fuera de campo, en un espacio en reconstrucción.

La ficción documental, al decir de Ranciere, esto es la fijación de un sentido que es la huella de la búsqueda de lo que se pretende comprender, se trama siguiendo aquello que Benjamin sostenía en torno a la memoria: no es instrumento para la exploración del pasado, sino medio de lo vivido. “Quien intenta acercarse a su pasado (...) tiene que comportarse como un hombre que excava (...) No debe temer volver una y otra vez a la misma circunstancia, esparcirlo como se esparce la tierra, revolverlo como se revuelve la tierra.

Porque las circunstancias no son más que capas que solo después de una investigación minuciosa dan a luz aquello que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que arrancadas de todos sus contextos anteriores aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía...” (Benjamin, 2011:128)

La edición enlaza los restos de la excavación, los fragmentos de capas superpuestas. Pero ese enlazar no disimula el carácter fragmentario de lo hallado y ello se expresa en el montaje al interior del plano: rostros, manos, situaciones...entre la luz plena y el *entre sombras* de los rostros en contraluz, mientras las voces evocan y narran la experiencia. Y la escucha amorosa del director deja lugar a sus propios sonidos interiores (en un tenso y sutil equilibrio): el terror en el ladrido de los perros, la canción que evoca los sentimientos de la derrota, la propia memoria melancólica. Plataneo se implica sobria -pero decididamente- en el diálogo de los sobrevivientes, él también está comprometido en la excavación.

En la forma (estructura) de la primera historia, la de Chari, que busca infructuosamente los restos de su compañero -desaparecido en 1976- en el cementerio de Paraná, está la cifra del film. El contrapunto de las imágenes –los planos de esa casa construyéndose, las marcas de un presente que insiste en proyectarse- y el relato de Chari que rememora la angustia - esa voz tendida al pasado que acosa- nos participan de esa condición dialéctica de ciertas imágenes del arte, de las que habla Didi Huberman. “Hay efectivamente una estructura en obra en las imágenes dialécticas, pero que no produce formas bien formadas, estables o regulares, sino formas en formación, transformaciones y por lo tanto, efectos de perpetuas deformaciones. En el nivel del sentido produce ambigüedad (...) que no se concibe aquí como un estado simplemente mal determinado, sino como una verdadera ritmicidad del choque.” (Didi Huberman, 2006: 117) Esa potencia crítica, nos recuerda Didi Huberman, en el seno de la obra, que no separa la apariencia de lo esencial, pero sí impide que se confundan. Entre los sonidos y las imágenes (mejor, entre las imágenes auditivas y las imágenes visuales y sus recíprocos reenvíos) el film nos enfrenta siempre a la pregunta, a la inquietud, por lo esencial y lo aparente. Hay un hiato entre el pasado que no cesa de forzar la búsqueda y el porvenir que impulsa a la construcción y a la espera; la casa, el nacimiento de los hijos- nietos. Lo verdadero es lo que chirría y apenas puede nombrarse, entre la necesidad del duelo (de las hijas y Chari), la detención de una vida que espera el hijo que

no volverá, y el malestar inevitable de hurgar en las tumbas sin nombre... “Cuando llego al cementerio me bloqueo (dice Chari), y no puedo recordar cuál es la tumba 71 que había visto la última vez que vine en 1980...está todo cambiado, y no puedo recordar...Me jode andar abriendo tumbas y tumbas...”

“No hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de la memoria, enfrentada a todo lo que queda como indicio de todo lo que se perdió.” (Didi Huberman, 2006:115) Y así, participamos de todo lo que queda, que es indicio de lo que se perdió, en medio de la vida que insiste.

En los intermedios – y en contrapunto con los relatos de las protagonistas- se hace espacio a la ironía mostrando la persistencia de los gestos institucionales de la disciplina militar; el Estado exhibe su forma histórica no sólo en los agudos registros documentales del pasado, sino en insistencia de la impunidad y en los honores a las fuerzas armadas en el presente. Plataneó elude deliberadamente la asepsia de alguna pretendida objetividad, a sabiendas de que, como decía Bazin, al menos en lo que concierne a determinadas realidades, la imparcialidad es una ilusión.

Lo personal se politiza, no sólo cuando la intimidad es atenazada por el poder sino cuando la vida persiste, cuando insiste en reinventarse. Entonces, más allá (o junto con) de la militancia en HIJOS, de la presencia en la resistencia colectiva contra la eternización de la injusticia en la impunidad, el director percibe lúcidamente (y hace lugar a) la experiencia de esas mujeres rehaciéndose, disponiéndose al porvenir en medio del dolor. El saber de lo irreparable convive con el deseo de vivir en la voluntad de filiación.

Hay espacio, entonces, entre la rememoración íntima y los ecos de la conversación, para las imágenes de la resistencia colectiva en el contexto de la impunidad impuesta por el Estado, tras las leyes del perdón. Los escraches (y la denuncia periodística) tienen lugar en el film, pero allí también se superpone el presente que resiste y empuja a la lucha, con la voz melancólica. “Como a los nazis les va a pasar, adonde vayan los iremos a buscar” gritan las voces que denuncian, mientras escuchamos la canción de Ángela Tullida: “entre sus dedos ajados...y va su estampa lejos...más allá de la verdad...entre su polvo de gloria y con olor a derrota.” Se trata de encarnar un desasimiento, al decir de Stanley Cavell, un

duelo en otro duelo. En el trabajo del duelo que no renuncia a la denuncia, a la búsqueda, emerge el saber trágico que sabe que hay lo que no tiene remedio- y sin embargo tiene sentido. La apertura a experimentar el mundo exige enfrentarnos con lo que ha muerto, con lo irremediablemente perdido.

Finalmente en el rostro de Elena y en su voz diciendo el orgullo y la persistencia del dolor vuelve la vida que sufre e insiste en sus poemas y en eso que ella llama, su profesión trágica: “Estoy con las madres, lucho...”

En la última historia, la de Laura, la misma cámara que se desliza por las paredes de las casas que se reconstruyen, acaricia sus tejidos al abrigo del sol y del mismo modo (morosa y amorosamente) nos acerca a los rostros parlantes de ella y su hija. Una cierta continuidad entre la piel del mundo y la de los rostros constituye la trama poética del film, nos involucra en el clima de complicidad entre el cineasta y las protagonistas y habilita la intuición de que escampa, de que la vida tendrá lugar, aunque el dolor no cese. No es consuelo de la tragedia acontecida –que reclama memoria y justicia a sabiendas del imposible retorno a un tiempo anterior- es el sentido de lo posible, no como expresión de alguna omnipotencia sino como indeterminación, como la capacidad humana de comenzar algo de nuevo.

Grabar³

Para ver

Si sabés como termina el mundo
para qué contarlo

Grabar

para olvidar

la superficie es siempre transparente
y mis sombras están bajo la piel

Grabar

porque eso es lo que se hace

subiendo tus escaleras, una y otra vez

³ Adrienne Rich

me aprendí de memoria las paredes desnudas

Esta es mi manera de regresar.

Nos preguntamos con Stanley Cavell, qué hay en cine que se preste a un tema como este? Retomado el poema de Rich y lo escrito, diremos que el cine ofrece aquí la oportunidad de pensar las tensiones entre la necesidad de narrar para ver-se, de grabar lo que podría olvidarse para que viva más allá de la piel, y la necesidad de fijar los territorios de la memoria en su interminable regreso.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter (2011) *Denkbilder: Epifanías en viaje*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

BUTLER, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

CAVELL, Stanley (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.