

Imaginar desde el olvido. Fotografía familiar, diapositivas y metáforas de la memoria en dos filmes documentales de hijos de desaparecidos.

Lic. Eva Farji¹

Resumen

Este trabajo trata sobre intentos de resistencia al olvido y formas de nombrar lo ausente, privilegiando la imaginación por sobre la reconstrucción del pasado. Se propone analizar la función de la imagen fotográfica y la diapositiva en dos documentales argentinos realizados por hijos de desaparecidos, en los cuales los protagonistas de cada film sufren alguna condición de olvido: Laura Bonaparte en *Tiempo Suspendido* de Natalia Bruschtein (2015) y el mismo director en *El (im)posible olvido* de Andrés Habegger (2016). Se trata de detectar las metáforas de la memoria e identificar estrategias discursivas, particularmente en lo que atañe a la manipulación de tiempos de exhibición, tamaños y escalas de las imágenes fotográficas como objetos de representación y en su relación con el cuerpo.

Estos filmes y otros realizados por esta generación de cineastas constituyen una intensa búsqueda por reconocer un origen, dar sentido a una existencia, componer una identidad desde una fractura, un hueco, una tragedia. Tal y como lo plantea Stuart Hall, es a partir del discurso mismo –de su performatividad– que la identidad se conforma. El documental subjetivo es, entonces, la ocasión de la manifestación de una identidad cargada de temporalidad que pone en juego la historia y la memoria.

¹ Licenciada en Artes (Filosofía y Letras - UBA). Cursa la Maestría en Estudios Culturales de América Latina en la misma facultad. Se especializó en grabado en el taller de Osvaldo Jalil. Ha recibido la beca Investiga Cultura del Ministerio de Cultura de la Nación por el proyecto "De la ilustración al objeto poético. Grabado y literatura en la colección del Museo Nacional del Grabado en las décadas del '60 y '70". Se desempeña como Especialista en Artes Plásticas en la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. - evafarji@hotmail.com

Imaginar desde el olvido. Fotografía familiar, diapositivas y metáforas de la memoria en dos filmes documentales de hijos de desaparecidos.

*En la memoria, los fantasmas son
considerados como consumidos por el tiempo, en
la fantasía son considerados como son.*

Hobbes

*La imagen a menudo tiene más de memoria
y más de porvenir que el ser que la mira*

Georges Didi Huberman

El filósofo italiano Paolo Rossi afirmó que el gran interés por la memoria se halla íntimamente ligado a la muerte y a la preocupación por no ser olvidados. Esta cuestión tiene que ver con la idea presente en diferentes culturas y religiones por la cual alguien muere definitivamente “solo cuando desaparecen los últimos que estaban en condición de recordarlo [...] Aquí la memoria atañe, por decirlo así, al objeto de la memoria y no al que memoriza: el recuerdo de hecho expresa la preocupación de un modo ultraterreno, acerca de la existencia de quien ya no está en la tierra” (ROSSI, 2003: p. 27).

En este marco, este trabajo trata sobre intentos de resistencia al olvido y sobre las formas de nombrarlo. Desde un lugar que privilegia la imaginación respecto a la interpretación o reconstrucción del pasado, se propone analizar la función de la imagen fotográfica y la diapositiva en dos documentales argentinos realizados por hijos de desaparecidos: *Tiempo Suspendido* de Natalia Bruschtein (2015) y *El (im)posible olvido* de Andrés Habegger² (2016), para detectar las metáforas de la memoria presentes en estas producciones audiovisuales.

² Norberto Armando Habegger, el padre del director, fue un periodista y dirigente de la organización política Montoneros. Para el momento de su secuestro y desaparición, Andrés vivía con su madre en el exilio en México a quienes Norberto visitaba periódicamente utilizando una identidad falsa en sus

Tiempo Suspendido, pone el foco sobre la paradójica situación de Laura Bonaparte, Madre de Plaza de Mayo y abuela de la directora, cuya vida estuvo signada por la lucha por la justicia y la memoria, pero que al final de sus días no puede recordar a sus propios hijos desaparecidos (entre ellos el padre de Natalia), por los efectos de una condición de pérdida de memoria por senilidad. No se trata de un retrato heroico: a través de un cuerpo vulnerable se enfatiza en las relaciones humanas y familiares desde el punto de vista de la nieta. Natalia -la tercera generación- es la encargada de dar el testimonio recibido a través del filme, donde no es el aspecto militante el más destacado, sino su fragilidad, y con ella la de la memoria, que necesita de lazos.

Mientras que en *El (im)posible olvido*, quien sufre en carne propia el olvido es el mismo director, narrador y protagonista del filme: Andrés Habegger. Él no recuerda episodios muy significativos de su niñez a la edad de 9 años, por el efecto traumático de la ausencia del padre, cuyas circunstancias de desaparición busca reconstruir Norberto Armando Habegger, el padre del director, fue un periodista y dirigente de la organización política Montoneros. Para el momento de su secuestro y desaparición, Andrés vivía con su madre en el exilio en México a quienes Norberto visitaba periódicamente utilizando una identidad falsa en sus pasaportes. El 6 de agosto de 1978, día después de la última fotografía con su hijo en el aeropuerto de México DF, es desaparecido en Río de Janeiro por las fuerzas militares brasileras coordinadas por el Plan Cóndor. Al respecto, Andrés señala en una entrevista que la intención de su película fue la de hacer "...registro no ya de mis recuerdos sino de mis olvidos y para que cuando fuera anciano y tal vez tuviera Alzheimer pudiera acordarme que yo hice esta película...". Desde el presente, Andrés imagina un futuro de olvido, pero con su pasado ayudando a recordar que olvidó.

Estos filmes y otros realizados por esta generación de cineastas constituyen una intensa búsqueda por reconocer un origen, dar sentido a una existencia, componer una identidad desde una fractura, un hueco, una tragedia. Tal y como lo plantea Stuart Hall, es a partir del discurso mismo –de su performatividad- que la identidad se conforma, o mejor dicho “el sujeto se construye durante la elaboración que lleva a cabo sobre su historia” (DE GAULEJAC y OCHOA, 2002: p.32). El documental subjetivo es, entonces, la ocasión de la manifestación de una identidad cargada de temporalidad (entendiendo

pasaportes. El 6 de agosto de 1978, día después de la última fotografía con su hijo en el aeropuerto de México DF, es desaparecido en Río de Janeiro por las fuerzas militares brasileras coordinadas por el Plan Cóndor.

toda identidad como devenir, pero también en relación a que el cine es un arte que sucede en el tiempo).

Los dos documentales elegidos tienen en común ser posteriores a la primer “camada” de películas de hijos de desaparecidos, que tuvo lugar alrededor del año 2000, momento en que buscan tener su propia voz y visión respecto a la de la generación de sus padres y a las consecuencias del terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar en Argentina, planteando diferencias con el discurso militante de las películas realizadas hasta el momento. Los hijos constituyen una generación que “depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, por medio de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica [...] destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente ante la comunidad las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado” (AMADO, 2009: 140).

Habegger fue pionero con su anterior película (*h*) *Historias cotidianas* (2001), y Bruschtein había dirigido *Encontrando a Víctor* (2005). Por lo que ambos están retomando la elaboración de su propia historia familiar, la reflexión sobre cómo representar la ausencia y los efectos de una tragedia histórica. Son documentales que indagan el pasado dando cuenta de que existen múltiples relatos, que la memoria es una construcción colectiva y no es unívoca. Por esta razón, también sus modos de narrar resultan fragmentarios. Se trata de poner al descubierto los mecanismos de la memoria e incluso cuestionar sus mandatos. Al respecto, Segade contextualiza estas películas y la producción literaria de hijos de desaparecidos como formando parte de un giro documental que se da también en la ficción, con la inclusión de citas, voces y fragmentos de “lo real” con el uso de material de archivo. Puntualmente, la producción documental argentina de fines de los '90 es parte importante de lo que se denominó el Nuevo Cine Argentino, cuyas búsquedas se separan notoriamente del cine de los '80, alejándose de la imitación de los códigos de otras artes como el teatro, rechazando las argumentaciones y conclusiones cerradas y abriendo el juego a la interpretación:

...tanto las películas como las narrativas de HIJOS que aparecen durante la primera década del siglo XXI se constituyen muy fuertemente, desde los principios constructivos que les son propios, en la lógica de lo abierto, de lo que no termina nunca de cerrarse. Una de las formas en que dicha lógica se articula es la del desvío: aunque suele haber búsquedas, estas casi nunca siguen un

orden, algunas veces ni siquiera tienen un objetivo claro. Aun cuando se intenta ser minucioso y ordenado, tampoco los resultados son los que se esperan. Y si se encuentra algo, en general ocurre por azar. Así, lo que se relata son investigaciones erráticas, inmotivadas, infructuosas (SEGADE, 2018: p 86).

El olvido (el que se observa en el otro y el experimentado como propio, respectivamente) es lo que une *El (im)posible olvido* y *Tiempo suspendido*. Me centraré en ambos casos en la forma en que las fotografías (particularmente las diapositivas) se resignifican al insertarse en el contexto de las películas, entrando en relación con otros textos, imágenes o voces.

Lo mudo, la ausencia, lo indecible

Los paréntesis en el título de la película de Habegger no señalan únicamente lo paradójico de un olvido que no se olvida, son también una suspensión en un relato. Algo se interrumpe. ¿Qué hay dentro de esos paréntesis? Resulta interesante señalar que el fragmento de la palabra que queda entre paréntesis es la negación, que genera extrañeza, falta de certeza en el sentido. El director ya había utilizado los paréntesis en el título de su película del año 2001 (*h*) *Historias cotidianas*, en donde entrevistaba a varios jóvenes que relataban su vida como hijos de desaparecidos. Allí aparece la letra muda, la que no se pronuncia, la primer letra de “hijos” y la inicial de su apellido, el que lleva por herencia (palabra que también inicia con h).

De la interrupción se trata también el sentido del título del filme de Bruschtein *Tiempo suspendido*, que nos vuelve a la mente cada vez que Laura Bonaparte se queda en silencio. El recuerdo y el olvido dan movimiento y pausa a las historias. Aquí lo más importante no es tanto lo que se sabe, se reconstruye, se nombra, sino aquello que no puede tener palabra: la ausencia.

Es que estas películas abordan la problemática de cómo representar el olvido que se relaciona con hechos traumáticos tanto individuales, familiares como sociales (el genocidio de toda una generación), ya que “...en el pasaje de lo que se narra a la representación del horror se plantea mucho más enfáticamente el aspecto de la transmisión: cómo transmitir lo indecible, cómo representar e inscribir en la esfera pública la memoria sobre el trauma...” (MAKOWSKI, pp 150-151)

Metáforas, tecnologías de la imagen y memorias artificiales

“Para defendernos de la transitoriedad inherente a la mortalidad de la memoria, hemos desarrollado las memorias artificiales”, puntualiza Douwe Draaisma refiriéndose a la escritura, la fotografía, dispositivos de grabación de voz, el cine y los medios audiovisuales, los archivos digitales, y otras tecnologías. “Estas memorias artificiales no sólo han apoyado, aliviado y, en ocasiones, sustituido a la memoria natural, sino que además han dado forma a nuestra concepción del ‘recuerdo’ y el ‘olvido’. A través de los siglos, las memorias proteicas nos han ido suministrando los términos y conceptos que hemos utilizado para reflexionar sobre nuestra propia memoria” (DRAAISMA, 1998: p. 23).

Las metáforas sobre la memoria que abrevan en comparaciones con medios tecnológicos de creación de imágenes, en especial de las técnicas fotográficas, han sido muy difundidas en los discursos científicos, psicológicos y antropológicos desde el siglo XIX. Se pueden detectar pervivencias en la contemporaneidad en distintos discursos: “Nuestros conceptos sobre cómo funciona el recuerdo se nutren de procedimientos y técnicas que hemos inventado para conservar y reproducir la información” (DRAAISMA, 1998: p23). Estas metáforas subsisten en el lenguaje coloquial (“se me quedó grabado” es un ejemplo cabal).

Según Halbwachs nuestros recuerdos son una construcción artificial, imágenes que se animan, que nos llegan por relatos del entorno que modifican las impresiones originarias que se hayan vivenciado de manera individual. La memoria individual está determinada por la memoria colectiva, por el cruce de los tiempos y recuerdos de distintos grupos de pertenencia. Según este postulado, sin lazos sociales no hay memoria. Necesitamos los testigos. Por eso es importante destacar que en los dos documentales que abordamos, hay un lugar muy importante otorgado al entorno familiar. Ante la falla de la memoria, el camino es recomponerla a través de los lazos afectivos y de las personas con las que compartimos un espacio social y una manera de vivir y concebir el tiempo.

Las charlas de Habegger con sus familiares y con amigos de su padre abundan en anécdotas porque se busca performativamente que en el mismo acto de compartir

emerja el recuerdo, en el seno de lo colectivo. Pero *El (im)posible olvido* también abunda en "memorias artificiales" de almacenamiento: la escritura, la grabación sonora, la fotografía, el registro audiovisual, y ninguna de esas "memorias" logra el cometido de devolverle los recuerdos perdidos a su director, aunque sí funcionen como lugar evocativo y de nostalgia. Así sucede con una serie de diarios escritos cuando era niño, son cuadernos escolares con el logo del Mundial '78 que le regaló su padre. Andrés adulto, en su escritorio, le presta su voz al niño. También la pausa –su silencio- cada vez que repara en algo significativo. Aún así, no recuerda por sí mismo nada de lo que allí está escrito. La memoria artificial falla en un sentido, pero triunfa en otro: se reconstruye el pasado, pero no se recupera el recuerdo.

En *Tiempo Suspendido* las fotografías familiares se utilizan para ver si Laura identifica o no a sus hijos, donde el acontecimiento que la imagen pueda haber documentando pasa a segundo plano. Las fotos se señalan para nombrar, pero resultan totalmente inservibles para el reconocimiento ante el olvido. Siempre es necesario un intérprete, y en la película pasa a ser la nieta quien desasna, quién corrige cariñosamente los errores, quien relata, quien enlaza. Hay transmisión, pero la memoria no reside de manera fija en la foto, sino en las personas y en la comunidad.

Una de las fotos en cuestión, donde aparecen los tres hijos desaparecidos, es la misma que Laura portó y exhibió en marchas y reportajes para denunciar la desaparición y el terrorismo de Estado. Es la imagen que se colgaba en el pecho o que se exhibió en la biblioteca o el aparador de la casa. Esta imagen aparece primero documentando la lucha de Laura, su faceta pública, no tanto la historia de los hijos. Luego es el motivo de reunión entre abuela y nieta, donde quién transmite es la nieta un retrato íntimo de su abuela, su vínculo. Las interpretaciones y relatos sobre la foto varían en el tiempo: del álbum de familia a la denuncia política y de allí al documental subjetivo.

La imagen enlaza los distintos tiempos, relatos, lugares, eventos. Ella es como un "testigo" en el doble sentido: se convierte en testigo de una época (en cuanto testimonio) y es el testigo (objeto) que un jugador a otro entrega en una carrera para que continúe en la competición, como una metáfora de la transmisión. La imagen viene a ser, justamente, aquel objeto que se transmite de generación en generación (CORAZINSKY, 2002).

Escala y tiempo

La exhibición de la imagen fotográfica en el cine concierne al tiempo, ya lo decía Susan Sontag: “Se imponen el orden y el tiempo exacto de contemplación, y se gana en legibilidad visual e impacto emocional” (SONTAG: 1981, P.15). La fotografía en tanto movimiento detenido o instante capturado, podría presentarse como contrapuesta al cine definido como movimiento continuo. Un fotograma congelado da sensación de tiempo detenido. Stewart señala algo similar para la descripción de la miniatura en la literatura ya que con el intento de que lo verbal se acerque a la representación visual la atención está puesta en el detalle y el contexto alejándose por consiguiente de la narración y la sucesión de hechos o acciones: “en la miniatura vemos postularse el cierre espacial por sobre el cierre temporal. La miniatura ofrece un mundo claramente delimitado en el espacio pero congelado y por lo tanto a la vez individualizado y generalizado en el tiempo” (STEWART, 2013: p.82).

En palabras de Sontag, “Las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir”. Y agrega: “Las fotografías, que juegan con la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adulteradas, trucadas” (SONTAG, 1981: p. 14), dando a entender que el mundo mismo es una construcción tanto como la fotografía, aspecto que se relaciona con la construcción del recuerdo.

Se puede asociar la fotografía a lo pequeño, pero también a la inversa. Su ampliación a gran escala, su agigantamiento, puede aparecer como aquello que escapa al entendimiento, lo inabarcable, lo inexplicable.

Siguiendo estas ideas, podríamos decir que en el cine puede operarse tanto la “monumentalización” como la “miniaturización” del recuerdo por efecto de la forma con la que se presentan y manipulan las fotografías, el tiempo de exhibición que se les da, las palabras con las que aparezcan asociadas, las imágenes anteriores y posteriores en el montaje, y otras tantas variables posibles.

Un claro ejemplo se presenta a pocos minutos del inicio de *Tiempo Suspendido*, mientras se escucha la lectura de un discurso de Laura Bonaparte en la voz de Natalia Bruschtein, imágenes fotográficas que ocupan la pantalla completa se van sucediendo, dando un tiempo de contemplación y generando resignificaciones en la relación con lo

verbal. Entre ellas, aparece la imagen de unas vacaciones en la costa que muestra al grupo familiar cuando los hijos de Laura eran niños, mientras se escucha en off “La última fotografía es, definitivamente, la última”. Si bien está claro que esta imagen que se muestra no es la última fotografía de los hijos desaparecidos, el filme señala así la interrupción violenta de vidas que deberían haber continuado y la íntima relación de la fotografía con la muerte. Los desaparecidos fueron en su gran mayoría jóvenes, quienes se quedaron congelados (“suspendidos”) en esa suerte de juventud eterna en las fotos.

La cuestión de la última imagen resulta un punto de contacto con *El (im)posible olvido*. Andrés inicia su relato en off señalando “esta es la última imagen que tengo de mi padre”, mientras se observa la foto descolorida que lo muestra a él de niño junto a su padre en el aeropuerto de México D.F. En ambos casos se habla de imágenes últimas, pero a su vez se ubican en las secuencias iniciales de estos filmes.

Lo gigante-pequeño: la diapositiva como metáfora de la memoria

La diapositiva, ese pequeño objeto cuadrado de no más de 5 cm de lado (contando la película y el marco), pero también imagen gigante proyectada, resulta una compleja metáfora de la memoria en el contexto de la producción audiovisual de los hijos de desaparecidos de la última dictadura cívico-militar de nuestro país: para hacer visible una imagen (que aquí tomaremos por un recuerdo o relato/hecho) se precisa una fuente de luz que provenga de atrás (del pasado), esta fuente de luz enciende si se la mira directamente. La diapositiva presenta zonas opacas, que pueden interpretarse como selección u olvido. Es gracias a estos obstáculos que el haz de luz genera una imagen que puede proyectarse hacia adelante (futuro). Alguien manipula el artefacto de proyección, controla el tiempo o genera un relato.

En *Tiempo suspendido*, las diapositivas aparecen en la secuencia inicial, donde la misma Natalia en la Biblioteca Nacional aparece revisando papeles, manuscritos y otra documentación sobre su abuela. En off Natalia presta su voz a un discurso de Laura Bonaparte. En *El (im)posible olvido*, las diapositivas aparecen segmentando o puntuando todo el filme, acompañando reflexiones en off del narrador.

Si indagamos en su etimología, el término “diapositiva” es un neologismo que une el elemento inicial de la palabra “diáfano”, del griego diaphanes (transparente), formado

por el prefijo día (a través) y el verbo *phaínein* (brillar, aparecer, mostrarse, hacerse visible); y la palabra “positivo”, del latín *positivus*, que puede traducirse por “puesto explícitamente”, ya que está conformada por el prefijo *po-* (fuera), el verbo *sinere* (colocar, poner en un lugar) y el sufijo *-tivus* (relación activa o pasiva) (ANDERS). O sea: “a través suyo algo busca hacerse visible con un motivo”.

Cabe señalar que en ninguna de las dos películas se muestra la diapositiva proyectada, aunque sí están presentes todos los aparatos y herramientas de visualización. Las diapositivas sostenidas con la mano por Habegger y Bruschtein son pequeñas, pero el primer plano las hace gigantes. Ambos documentales indagan sobre el propio material con el que se construyen, sobre sus propias herramientas. Al indagar sus historias, y como escribir/filmar un relato (en definitiva cómo transmitir), ambos cineastas también reflexionan sobre sus herramientas.

En *Tiempo suspendido* aparecen las diapositivas con sus marcos de cartón colocadas en un *backlight*, observadas a través de una lupa que agranda la imagen y permite ver el detalle que nuestros ojos no verían con facilidad. En ese lugar de detective se coloca Natalia redescubriendo aspectos íntimos de su abuela. Las Madres de Plaza de Mayo buscaban a sus hijos, exigían su aparición con vida, luego de algunas décadas, son los hijos de desaparecidos quienes están en la búsqueda de construir sus historias, las propias, las de sus padres, ahora con este ejemplo, de sus abuelas/os.

En todos estos ejemplos, la traslación de fotografías y diapositivas al cine (imágenes de de “memorias artificiales”) se agigantan, se amplifican, pero no desbordan, ya que mantienen una relación de escala humana al mostrar el artificio y a quienes manipulan.

El recuerdo-deseo en el cuerpo

En varios documentales realizados por hijos e hijas de desaparecidos aparece alguna imagen o secuencia donde se proyecta la diapositiva del padre o madre desaparecido y el hijo o hija se coloca sobre el muro y la imagen aparece también sobre su cuerpo (así sucede en *Encontrando a Victor*, o en *M* de Nicolás Prividera). La imagen del desaparecido/a ocupa toda la superficie del cuerpo de su hijo/a, como queriendo señalar la magnitud de la ausencia. Al respecto, tomaré la idea que plantea desde la Antropología de la Imagen, Hans Belting, quien afirma que las imágenes que parecen

circular sin materialidad, como las de las ideas o el recuerdo “en efecto ocupan nuestro propio cuerpo”, estableciéndose una doble relación corporal con las imágenes físicas ya que “concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes” (BELTING: 2007, pp. 15-17).

Es así que tanto la foto en papel, o la imagen filmica que se aprecia en una pantalla, tienen cuerpo, y el acto de generar nuevas imágenes es la de crear los cuerpos que las materialicen, pero a su vez, señalar la intención de alojarlas en el propio cuerpo (como nuevos recuerdos). El retrato fotográfico intenta dar cuerpo al desaparecido (hacerlo aparecer sin dejar de señalar su ausencia) y las imágenes de álbum familiar buscan dar cuerpo los recuerdos. Entonces, proyectar una imagen de aquel ausente sobre el cuerpo propio, y con esa operación generar una nueva imagen (filmica o fotográfica) expresa el deseo de generar el recuerdo en el cuerpo, que sea ése su soporte.

Se obtiene una imagen en donde el hijo/a parece estar incluido en el recuerdo del pasado. El antecedente directo es el ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto, realizado entre los años 1999 y 2001. Ella, también hija de desaparecidos, interviene las imágenes de su álbum familiar de la manera descrita. La indagación la llevó a extender esa práctica al servicio de otros hijos y tomarles la foto del recuerdo anhelado. La imagen privada, íntima, se hace pública, no sólo para denunciar un hecho traumático, sino también para la elaboración interminable y colectiva de un duelo, interpelando a otros espectadores en el encuentro de la sala de exposición o la difusión por redes sociales (RIVEIRO, 2016).

Se escenifica un reencuentro imposible pero esencialmente cierto en que el hijo, sujeto material, es convertido en objeto, de nuevo en imagen [...] la ilusión no pretende engañar a nadie: el hijo puede ser, en la imagen, mayor o de la misma edad que su padre y el modo (espectral) en que se combinan ambos, manifiesta claramente el artificio (RIVEIRO, 2016: p. 177).

Ocurre una unión imposible de tiempos. El presente y el pasado en simultaneidad, como expresión visible de un deseo que señala a su vez, la falta, la herida. El cuerpo “da cuerpo” a la imagen imaginada. La foto ampliada al tamaño de una persona, es una imagen que abarca todo el cuerpo del hijo/a de desaparecidos: y en ese sentido es monumental, por más que su estatura no supere la humana.

Habegger da una “vuelta de tuerca” adicional a este recurso. En lugar de diapositivas, Andrés sostiene ante la cámara en primer plano una fotografía de su álbum familiar, mientras más atrás completa la composición el mismo sitio en la actualidad, pero filmado con tecnología de los '70. Repite la operación con diferentes fotos, en los lugares más significativos. La cámara está fija, pero no es una fotografía, es filmación. El tiempo se detiene. El artificio, tal y como sucedía en los ejemplos anteriores, está a la vista. El “ojo” de la cámara está ubicado en el punto de vista de quién saco las fotos (que en muchos casos sería el padre) y el nuevo encuadre incluye como una continuación lo que la foto original dejaba afuera, conformando una escenificación del recuerdo. La ampliación de la foto se da por la cercanía a la cámara. En la mayoría de los casos figura Andrés de niño. Aunque en una imagen en donde aparece solo su padre, Andrés adulto se coloca en una pose similar, generando la extrañeza no solo de compartir espacio y tiempo, sino de tener la misma edad.

En relación a la utilización de medios técnicos de los '70 en este juego de imagen, Habegger puntualiza:

A mí me resulta muy interesante cómo juegan los elementos fotográficos en varios sentidos. Primero como registro de época, en término de signos de época. Las fotografías de los setenta tenían otro formato, por eso también es imposible volver a encontrar ese encuadre. Las cámaras de los setenta tenían un lente fijo con un angular, y muchas eran las cuadradas con el marco blanco, a lo cual poder encontrar ese encuadre es imposible porque tiene que ver con elementos de la época. Funcionan para mí como excusa. ¿Qué pasa si intento presentizar el pasado, hay algo que vuelve, hay algo que el presente impregna al pasado, hay algo que el pasado impregna al presente?³

La sombra y el rostro borroso

Las imágenes de Habegger sosteniendo la diapositiva que lo muestran con su padre incluyen su propio rostro en un segundo plano. Cuando la cámara hace foco en la diapositiva, su cara queda totalmente borrosa, y viceversa. En Bruschtein, la escena en que se la muestra observando en una biblioteca una serie de diapositivas, también la

³ Entrevista a Andrés Habegger por Sebastián Russo, 2016

toman en un primer plano observándolas a contraluz. Esa luz proyecta una sombra sobre su rostro.

Teniendo en cuenta que en la tradición de la Historia del Arte Occidental, a través del género del retrato, se ha establecido como una suerte de contrato que una imagen mimética del rostro de una persona unida a su nombre propio constituye la sede de la imagen de la identidad, la presencia de falta de contornos, el rostro borroso o la superposición de rostros, entre otros recursos empleados a partir del arte del convulsionado siglo XX, responden a la necesidad de incluir la temporalidad, de expresar emociones o pasiones, señalar la falta de certezas, de enunciar lo incompleto. Todos aspectos que aparecen en las reflexiones más contemporáneas sobre el tema y en las experiencias mismas de los sujetos, deconstruyendo la idea de identidad fija y estable (MARTÍNEZ ARTERO, 2004).

En ese sentido, la alternancia del foco en los primeros planos que se han descrito, no resulta meramente un recurso técnico que busca dirigir la mirada del espectador para llamar la atención en un elemento cada vez. Parecería que imagen del pasado y el rostro del presente no pueden coincidir en nitidez a la vez. Algo queda siempre borroso, porque la memoria atañe a la identidad.

La mano que sostiene un el rostro con la diapositiva. La acción no es solo mirar, también es manipular. La mano hurga, está en contacto directo, mientras el rostro -el ojo- necesita distancia. La relación del rostro (ojo) con la mano es la de unir distancia y cercanía.

Imaginación, Metáfora, Creación

Dar cuenta de aquello olvidado es una forma de no olvidar. Andrés visto de espaldas apoya una caja rotulada “Olvido Objetos” en un escritorio. La abre y comienza a sacar y observar cada elemento allí guardado. En off su voz relata “A falta de recuerdos, todo lo que encontraba llenaba huecos, completaba momentos”. Observamos un cenicero con la imagen del Coliseo romano como metonimia de un viaje, un juguete de un camión y la revista Billiken en tanto elementos del mundo de la infancia, un banderín del mundial ’78, folletos, postales y propaganda de Montoneros, monedas oficiales, que dan cuenta de hechos de una época.

Son *souvenirs*, miniaturas. En palabras de Susan Stewart: “El *souvenir* reduce lo público, monumental y tridimensional a la miniatura, que puede ser envuelta por el cuerpo, o a una representación bidimensional, la que puede ser apropiada dentro del punto de vista privado del sujeto individual [...] la preservación de un instante en el tiempo a través de la reducción de sus dimensiones físicas” (STEWART, 2013: p. 204). Todos estos objetos intentan suplantar el vacío, pero son todos fragmentos. Se los atesora como huellas de la historia que no cuentan totalmente.

En las películas que analizamos, otras imágenes parecen estar para señalar el olvido de manera metafórica. Estas imágenes también separan secciones o secuencias en los filmes, tienen función de puntuación: son momentos de detención o reflexión. Así sucede con las luces de autos fuera de foco en Habegger (que se observan como círculos de colores sobre un fondo negro, casi abstractas), o las ramas flotando en el río en Bruschestein, que las filmó en un viaje a la Argentina, visitando los lugares del Paraná donde su abuela solía nadar en su juventud, como si su mente de alguna manera hubiera vuelto a ese paisaje.

La luz que se mueve atrás de las diapositivas (en tanto objetos, no proyectadas) donde aparece Norberto Habegger, guarda relación con esas luces movilizadas de las calles de la ciudad a las que hacíamos referencia. La diapositiva está detenida, pero el foco de luz se mueve constantemente, iluminando de manera selectiva la imagen. Es que el olvido, en tanto zona en sombra, puede variar su tamaño, puede mutar. El recuerdo como iluminación que llega de atrás permite observar algunas partes y otras, no. Se mueve, de la misma manera que el pasado va cambiando según como se lo construya o interprete.

Backlight (luz de atrás), así es como se llaman algunos productos de publicidad consistentes en afiches o paneles de pvc iluminados desde atrás. Pero también es el nombre de los distintos aparatos, de tecnología muy sencilla, para poder visualizar sin proyectar, con o sin lupa de aumento, las diapositivas. Esta luz que viene de atrás aparece como metáfora de la memoria en la película de Habegger.

La imaginación se une a la memoria, ya sea para crear metáforas como para crear recuerdos. Esto no es algo novedoso, de hecho Paolo Rossi investigó las pervivencias de concepciones y prácticas de la memoria de la antigüedad, el medioevo y el renacimiento hasta nuestros días. Él afirma que en la cultura de hace algunos siglos:

A las imágenes se les había asignado una doble tarea: fijar los conceptos en la memoria, actuar sobre la voluntad y modificar consecuentemente los comportamientos [...] En este contexto, memoria e imaginación, memoria y fantasía se presentan soldadas juntas, tienden a volverse sinónimos [...] tanto que los latinos ‘llamaban memoria a la facultad por la cual configuramos imágenes, que los griegos llaman fantasía y los italianos imaginación’. En tiempos más remotos de la historia humana, según Vico, los hombres pensaban por medio de metáforas. Imágenes y conceptos todavía no eran entidades distintas: eran una sola cosa. La memoria ‘dilatada o concentrada’ se identifica con la fantasía (ROSSI, 2003: pp. 56-57)

A lo largo de toda la película, Andrés imagina cómo deben haber sido los momentos que se retratan en las fotos que conserva: imagina detalles de cómo debe haber sido la despedida en el aeropuerto de México ya desde el inicio mismo. Lo pone en palabras mientras en la imagen la filmación recorre esos lugares en la actualidad pero filmados con tecnología de los '70.

Rossi se refiere también a las técnicas mnemotécnicas de “lugares e imágenes”, por las cuales sobre la creación en la imaginación de arquitecturas tales como teatros, se colocaban en lugares mentales, imágenes que suscitaban la memoria de conceptos. A quienes practicaban estas técnicas se consideraban artistas de la memoria. Habegger al crear nuevas memorias artificiales a partir de la imaginación y el montaje, tiene un método para poder fijarlas en su mente y en la película cinematográfica, podríamos decir en consonancia con Rossi que es un “artista de la memoria”.

Bruschtein, por su parte, no busca imaginar los recuerdos olvidados de su abuela, pero se permite introducir una imagen en sustitución, como una respuesta a la pregunta ¿adónde va su mente cuando olvida? Al río Paraná, se responde.

Consideraciones finales

Hay una idea de olvido reversible, incluso de inolvidable, que habría una huella psíquica indeleble que habría que despertar. Ante el peligro o la certeza del olvido, lo que existe como respuesta es la imaginación. Crear de nuevo el recuerdo o dar imagen al vacío, parecen ser los dos caminos (im)posibles frente al olvido. Para ello “la huella

documental de mayor potencia para recuperar una imagen perdida, no es otra que la imagen: fotográfica, filmica o electrónica (archivos del acervo familiar), e incluso inventar el archivo” (MUTCHINICK, 2017: p.6). Los documentales muestran la inconclusa búsqueda de ese despertar (en el caso de Habegger), o de la preocupación por la continuación de la memoria ante la pronta extinción de la vida y la falla de la mente (en Bruschtein).

Por otra parte, las fotografías de álbum familiar resignificadas en el contexto de estos filmes tienen la función de conectar generaciones y tiempos. Andrea Giunta aplica el concepto de postmemoria de Hirsh respecto de las series fotográficas realizadas por hijos de desaparecidos en tanto ellos elaboran la memoria no sólo desde una distancia crítica como segunda generación de aquella que vivió la dictadura, sino implicándose subjetivamente.

En este marco, la cualidad de algo pequeño susceptible de volverse gigante que presenta la diapositiva, es una manipulación que se aplica a toda fotografía incluida en una película. Esas variaciones de tamaño (y tiempo), tal y como hemos observado, se relacionan con la forma en que se establece un discurso en imagen metafórico sobre la memoria en los documentales analizados. Lo que las metáforas de tamaño vienen a mostrar es que, ante una gran ausencia (agigantamiento de la imagen), la característica de talismán de la fotografía no puede ofrecer ni consuelo, ni explicación, ni refugio. La balanza se equilibra al mostrar la manipulación, el artificio, y la inclusión del propio cuerpo, que hacen que lo gigante se vuelva a una escala humana.

Por otra parte, agrandar lo pequeño es acercarse, allí aparecen los símbolos de búsqueda, como las lentes o las lupas, que caracterizan una generación que vive las consecuencias de la violencia vivida por la generación precedente, y que en esa búsqueda de respuestas van entretejiendo su propia identidad. Según Beatriz Sarlo, “El historiador recorre los diarios, tanto como el hijo de un secuestrado por la dictadura mira fotografías. Lo que los distingue no es el carácter ‘post’ de la actividad que realizan, sino la implicación subjetiva en los hechos representados” (SARLO, 2005: p.12).

El deseo de recuperar el recuerdo no es un anclaje en el pasado ya que posibilita la creación de imágenes o la modificación de las existentes, con vistas a transmitir hacia las nuevas generaciones (tal y como se observa en las secuencias finales de *El (Im)posible*

olvido, cuando su director observa a sus hijos). La toma de posición de tener un discurso diferente al del cine precedente en cuestiones formales, en la construcción del relato y en la concepción de la memoria forma parte de lo que Hassoun puntualiza respecto a la importancia de lo novedoso y de la visión subjetiva respecto a una herencia, porque “...es allí, en esta serie de diferencias, en donde inscribimos aquello que transmitiremos [...] una trasmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite abandonar (el pasado) para (mejor) reencontrarlo” (HASSOUN, 1996: p. 17). Buscar aquello que se ha olvidado no es, por lo tanto, inofensivo. Lo individual, privado o íntimo se torna de interés público, se vuelve socialmente decisivo, contribuye a repensar el pasado.

Bibliografía

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

ANDERS, Valentín, et. al. (2001 – 2020), *Diccionario etimológico castellano en línea*, <http://etimologias.dechile.net/?diapositiva>

BELTING, Hans 2007 (2002), *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires: Katz editores).

COZARINSKY, Edgardo 2002, *El pase del testigo*, (Buenos Aires: Sudamericana)

DE GAULEJAC, Vincent y OCHOA Haydeé Silva, “Memoria e historicidad”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 64, No. 2, (Universidad Nacional Autónoma de México).

DE HAUWERE, Katrien 2012, “El uso de fotografía en el cine de los hijos de desaparecidos”, en *Estudios actuales sobre cine y memorias americanas*, Coord. Tzvi Tal, Mondes Americains, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63154>

DRAAISMA, Douwe (1998), *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*, (Madrid: Alianza Editorial).

GIUNTA, Andrea 2014, “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”, en *Artelogie*: <http://journals.openedition.org/artelogie/1420> ; DOI : 10.4000/artelogie.1420

HALBWACHSKS, Maurice 2004 (1950), *La memoria colectiva*, (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza).

HALL, Stuart (2011), “¿Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), (Buenos Aires: Amorrortu).

HASSOUN, Jaques 1996 (1994), *Los contrabandistas de la memoria*, (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).

LARRALDE ARMAS, Florencia 2016, “Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición”, en *Groupe de Recherche Amérique Latine Histoire et Mémoire; Les Cahiers Amérique Latine Histoire et Mémoire*.

MAKOWSKI, Sara 2002, “Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración” en *Perfiles latinoamericanos*, Vol 10, Nro 21, (México: Flacso).

MARTINEZ ARTERO, Rosa 2004, *El retrato del sujeto en el retrato*, (Barcelona: Montesinos).

MONTESPERELLI, Paolo 2005, *Sociología de la memoria*, (Buenos Aires: Nueva Visión).

MUTCHINICK, Melissa 2017, “Memoria y olvido. Sobre los documentales realizados por hijos e hijas de desaparecidos”, 1º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina, 4, 5 y 6 de octubre de 2017, Universidad Nacional de La Plata.

RIVEIRO, Mónica Alonso 2016, “Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto. Un viaje hacia la imagen imposible”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, número 4, (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia), <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/15399>

ROSSI, Paolo 2003 (1991). *El pasado, la memoria, el olvido*. (Buenos Aires: Nueva Visión)

SARLO, Beatriz 2005, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, (Buenos Aires: Siglo Veintiuno)

SEGADE, Lara 2018, “El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina”, en *Cuadernos de Literatura* 22.44: 77-100. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.gdap>

STEWART, Susan 2013 (1993), *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*, (Rosario: Beatriz Viterbo /UNR)