
Resumen: Toda manifestación artística se encuentra atravesada por la dialéctica del tiempo, si consideramos que las mismas intentan recuperar en la contemporaneidad de la vida social, las marcas del pasado para la construcción de una memoria crítica. Este artículo describe en primera persona, el inicio de un acuerdo entre padre e hija para la producción cinematográfica de un documental sobre la represión política Argentina 1972-1973 / 1995-2010.

Palabras clave: Cine - Tiempo - Memoria.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en la página 237]

(*) Licenciado en Cinematografía y Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–. Doctor en Comunicación por la UNLP. Profesor Emérito. Realizador cinematográfico desde la perspectiva de la producción audiovisual, la dirección, la crítica y la teoría de las prácticas y lenguajes de la imagen. Ha sido declarado como personalidad Destacada de la Cultura por el Concejo Deliberante de la ciudad de La Plata (2017).

(**) Periodista y Licenciada en Comunicación Social por Universidad Nacional de Rosario. Posgrado en Gestión cultural y comunicación, FLACSO, Buenos Aires. Becaria del Instituto Oficial de Radio y Televisión Española de Madrid. Dirigió el seminario “El relato testimonial, entre la verdad y la representación”. Es editora de *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, 2009, Beatriz Viterbo, Rosario. Trabajó en la creación del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad que funciona desde septiembre de 2015 en el Espacio de Memoria ex Servicio de Informaciones de Rosario, Santa Fe. Colaboró en el *Diccionario de la Memoria Colectiva*, proyecto dirigido por Ricard Vinyes de la Universidad de Barcelona de próxima aparición.

El origen de un acuerdo

Cecilia es mi hija mayor y junto a Julieta, la menor, representan el principio vital de mi continuidad o el olvido. Sin duda, la naturaleza de esa posibilidad reside en la valoración de nuestra relación en la que rescato un primer acuerdo con la madre de ambas, mi esposa,

con la que persistimos en el encuentro que les dio origen a ellas. Afortunadamente ejercen la libertad de sus propios criterios y del momento histórico político en el que nos encontramos en el presente. Esta libertad la conquistamos también con ellas en tanto niñas, en la medida que con su propia inteligencia y sus amplios compromisos acompañaron todas las vicisitudes, luchas, avatares y persistencias que aún, en medio de las penurias, las pérdidas y la monstruosidad del terrorismo de Estado, del genocidio nacional y de los laberintos laborales, profesionales, académicos, biológicos, pudieron confirmar sus crecimientos y nuestras maduraciones.

En los infinitos detalles de nuestra propia vida, de la cotidianeidad en la que coexistían mis estudios universitarios, la graduación y la constitución de un grupo realizativo, autoproductivo y de muy diversas maneras, militante, decidimos desarrollar un proyecto cinematográfico que se definió por encarar el tema de la tortura política como el centro de la preocupación conceptual.

Aquella libertad, la de las hijas, debía coexistir con el ominoso y sistemático proceso de rupturas institucionales que si bien habían hecho su interrupción en 1930, alcanzó su principal protagonismo histórico en 1955 con la caída de la “república de masas” como lo señalaba José Luis Romero (1965). El golpe de Estado que dio por finalizada la etapa fundacional del más significativo gobierno nacional y popular del siglo XX no sorprendió demasiado mi existencia cuando a los 15 años me enfrenté a tal hecho. Si alteró mi visión del mundo, de la comprensión temprana acerca de la complejidad de la política latinoamericana, de mi propia formación política familiar perteneciente a la izquierda tradicional y también tensionada por la herencia española y las relaciones familiares de una iglesia católica tan burocratizada como lo anterior.

En ese marco, y con una temprana actividad política experimenté reclusiones temporarias en la acción universitaria que me permitieron vincular, las referencias a los tormentos producidos por los métodos represivos incluyendo –lamentablemente y seguramente por aparentes razones explicables al momento histórico–, homicidios como el médico Juan Ingalinella de manos de la ciudad de Rosario, en el curso del período final del gobierno del Teniente General Juan Domingo Perón.

Tal enlace en mi conciencia crítica se vio violentamente verificada cuando en calabozos de comisarías conviví como el estudiante de Derecho que era por aquel entonces, con los cuerpos lacerados, quemados y humillados de obreros y profesionales que gestaban lo que luego se conoció como la resistencia peronista.

Nuestro egreso de la primera carrera universitaria de cinematografía de Latinoamérica fue creada no casualmente en las entrañas de 1955 y oficializada en 1956 como la principal demanda de testimonialidad, de la modernidad expresada en términos de imaginarios, y que percibió de manera pionera la necesidad de narrativas capaces de abordar la magnificencia del mundo, sus tragedias más profundas, sus combates más heroicos y el triunfo profundo que había dado a escala internacional la derrota del fascismo. Aunque de manera contradictoria, la democracia aliada no albergaba las mismas intenciones en nuestra Patria Grande.

Señalo la necesidad de observar en mi descripción que el arco temporal que va desde mi nacimiento en 1940 hasta la voluntad de representar las formas más viles del mantenimiento de los poderes privilegiados, a través del ejercicio represivo de las torturas, en 1971,

solo se contabilizan 31 años. En esas tres décadas incubamos todas las formas posibles de interrogación a la indirecta experiencia de las teorías y a la personal de las prácticas que realizaban los pueblos, prácticas que elaborábamos en las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–, prácticas que generaban las nacientes discusiones con la generación de nuestros padres que las falsas razones y doctrinas burocráticas y cosificadas les habían impedido comprender la naturaleza real del enemigo.

La década de 1960 enmarca una revolución juvenil mundial, no siendo ocioso mencionar a la revolución cubana, el comienzo del fin del macartismo, el deshielo soviético, las rebeliones africanas, la renovación de la Iglesia católica, el afianzamiento de la revolución china, el sostenido combate de la nación vietnamita, y el más formidable movimiento estudiantil de carácter internacional que aún culminado en 1968, atraviesa la matanza de Tlatelolco y culmina con el anhelado y justiciero comienzo del retorno del exilio del máximo caudillo histórico de nuestra nación.

En ese cuadro empezamos a discutir el tema de la representación de lo irrepresentable que alcanzó desde el descubrimiento de los campos de concentración alemanes hasta la dictadura cívico militar instalada luego de la inauguración del terrorismo de Estado por parte de la organización denominada AAA.

La discusión y el debate se centró en los modos, procedimientos o criterios que debían presidir los ejes paradigmáticos principales del proyecto realizativo cinematográfico. La impronta fundamental era la de convocar todas las dimensiones de la invisibilidad que implicaba la tortura como hecho privado de una política pública. Invocar la “presencia” en el sentido cinematográfico, la corporeidad de ese universo subterráneo cuya condición siniestra no se emparentaba con los descubrimientos freudianos sino con las herencias medievales de una inquisición que se transformó de religiosa en política.

Cómo mostrar la tragedia en la que debían intervenir todos los miembros necesarios para el desarrollo de la acción dramática, a saber: protagonistas, antagonistas, coros y por supuesto la marca de la autoría, la intención que no por militante desviaba el punto de vista. Influido por las escrituras epocales como las de Walsh, Capote, Mailer que independientemente del reconocimiento de la originalidad se encontraban acuciados por armar una nueva manera, sin mediaciones, sin pretensiones estilísticas, sin juego de lenguajes ni ornamentos sino dedicados esencialmente a trasladar, a expresar, a duplicar las infinitas preocupaciones humanas que la sociedad podía albergar en la medida en que estos relatos conmovieran a las mayorías, nos permitiera construir la mayor crónica objetiva y subjetiva, periodística y emocional, cuasi jurídica y esencialmente estético/política.

Lo que di en llamar mapa estructural, nos permitió observar las secuencias que las denuncias recogidas por el Foro de Buenos Aires por los Derechos Humanos y en la publicación de descripciones y denuncias sobre la represión en Argentina entre 1973 y 1974, en lo que intervenía entre otros destacados militantes e intelectuales Noé Jitrik, así como también obtener el listado de acciones represivas que finalmente alcanzarían su pico máximo de aplicación en la dictadura cívico-militar de 1976.

Una de esas secuencias describía la irrupción de una comitiva policial en un hogar suburbano del gran Buenos Aires, y en otros tantos, simultáneamente, en la que una pareja de trabajadores alrededor de la cena junto a su pequeña hija ve y vive en carne propia el

arrasamiento de su hogar, la manifestación de violencia de la patota ilegal, y la inicial interrogación a la mujer y a la niña por parte del jefe de operativo.

Existía en nuestra conciencia una naturalización de que las acciones del padre de familia, públicas o secretas, de carácter sindical o resistente eran justas y lógicas, por lo que la observación en la distancia de la puesta en forma concebía no ponía en escena formas costumbristas, ni diálogos forzados, ni justificaciones en el territorio de las dramaturgias; la elección más cerca de la mirada confiada de la cinematografía de Robert Bresson, o si se quiere desde nuestra actual perspectiva, de la muestra de una visibilidad de las dinámicas sociales ya expresadas en el cine del primer Favio, o del grupo “Liberación”, o de las simultáneas exploraciones de Gleyzer y el grupo “Cine de Base”; es decir, de una extrema confianza en las innecesarias explicaciones de las razones de un pueblo. Esa cena era la última cena que repetía el calvario que como decíamos, bien habría poder sido acompañado por la mirada directriz de Pierre Paolo Passolini.

En ese entonces, Cecilia contaba solo con cinco años y que en el complejo sentido de la búsqueda de Albertina Carri, Prividera, Roqué, Cedrón, que interpelaron la memoria de sus padres por no haber sido consultados sobre los destinos que les tocaron en suerte, fue consultada sobre la posibilidad de interpretar al ser más que personaje, a la persona infantil más que a la actriz niña, en una especie de comunión laica, de bautismo consciente para participar en la “representación de la irrepresentable”, en nombre de todos los que no podían comunicar su martirio.

La filmación contó con su acuerdo, con su voluntad de juego, con la ternura de mis compañeros que convivían naturalmente con ella, pero al mismo tiempo con la interpretación secreta que muchos años después expresó en su texto y ante las imágenes que la consagran eternamente en sus cinco años frente a los padres ficcionales y ante la terrible realidad.

El Trato¹

Lo raro fue haber aceptado el trato con una sabiduría de otra edad. No habérselo contado a nadie. ¿Alguien afirmaría que una nena de cinco años está en condiciones de cumplir un pacto y de comprender los efectos futuros de una promesa sostenida –pienso ahora–, más que por un acto de responsabilidad o improbable adhesión a una causa para la que no estaba preparada, por una temprana inclinación a la acción y a ver que pasa con *eso*, y a, lo que di en llamar con el tiempo, “una marcada emotividad social”? Porque *eso* que había que hacer, el nudo conceptual del trato que necesitaba de mi silencio como contraparte, era mantener un secreto que nunca, después, o nunca, hasta ahora, sería revelado. O mejor, un secreto que, como tantos que empiezan su existencia de esa manera, como un saber privado y singular, se revelan después parecidos a muchos otros que, finalmente, convergen en la historia general. Quizás separar lo singular de lo general, es decir, lo que la experiencia aún conserva de único frente al conjunto extenso y no cerrado de todos los relatos que testimonian la época –como si la propia experiencia fuera una suerte de resistencia privada a cerrar con conclusiones ajenas el modo y la oportunidad en que esa experiencia se narra y se recuerda–, sea una forma de valorar *ahora* haber cumplido mi parte del trato.

Mantuve el secreto ante la maestra de segunda salita, la salita verde y ante mis compañeros de jardín. Visto a la distancia, lo más difícil del trato era que no caducaba. La prohibición de hablar no tenía un límite en el tiempo ni una fecha de vencimiento. Por el lado de la maestra, no tenía motivos para querer contarle algo, buscando accionar su lado maternal sobre mí, cosa que en el futuro no haría nunca con las maestras, menos con esa que logró imprimir en mí uno de los primeros eslabones de la extensa cadena de imágenes llamada vida escolar que se formaría con el tiempo: una penitencia fuera del salón por quedarme jugando una vez terminado el recreo y, entonces, como expulsada del campo de los obedientes, condenada a conocer la soledad y el tamaño del corredor en hora de clase.

Y creo que tampoco con mis compañeros, ni siquiera con la que mantuve en mi cabeza como *mi amiga Cuca*, sentí el impulso de hablar de mi actividad extraescolar. Tengo, como único testimonio material de esa amistad, dos fotos chiquitas en blanco y negro que sacó mi papá un día a la salida de la escuela, el Normal 1 Mary O. Graham. O. Graham. Me gustaba decir ese nombre y decir quién había sido Mary Olstine Graham. Una de esas maestras norteamericanas que llegaron al país sin saber castellano, convencidas por la propuesta de Sarmiento de dar clases en la Argentina en las escuelas que él fundaba. No podría explicar con exactitud porqué para mí representaba un valor agregado al nombre de la escuela decir Ma - ry -O- Gra- ham. ¿Pensaba –me pregunto hoy– en una joven limpia, con un guardapolvo blanquísimo y sonrisa fresca, creada, sospecho, en base a un imaginario televisivo que condensó en mí un icono de maestra soltera y abnegada pero, de algún modo feliz, del oeste americano? El guardapolvo, pienso, era el agregado autóctono de esa imagen que ya no era, más de cien años después de la llegada de Mary, la que me mostraban mis maestras de los años '70, menos audaces que ella, menos felices que las que veía por televisión.

En esa escuela que se aferraba a las marcas de origen del sistema sobre el que funcionaría la educación pública argentina, ante esa maestra que me había expulsado al pasillo a incorporar en una sola lección el principio de autoridad, la diferencia entre la aceptación y el rechazo, ante esos compañeros con quienes aprendía los rudimentos de la vida en común con los que el Estado educador fantaseaba todavía cimentar un nosotros abstracto –nuestro nosotros, compuesto por niños de cinco años enviados a compartir las tardes, era el primero de los problemas a los que nos enfrentaba el mundo escolar–, a todos esos primeros habitantes del mundo social infantil no debía contarles en qué consistía el trato. Esa era la consigna que había aceptado para hacer el papel de hija de otros padres a los que yo no conocía en la película clandestina de mi papá.

Era el año 1972 y si bien yo no podía asociar el trato familiar con el afuera, es decir, no podía dimensionar que ese acuerdo privado era, en realidad, una pieza coherente del mundo político en el que vivíamos, sí sospeché que ese pacto incluía algún tipo de esperanza en el tiempo en el que ese secreto podría revelarse. Como si el espectro de esa época que se extendía hacia atrás aún no hubiera dado las señales de sus pasos posteriores.

Algo, entonces, de ese ambiente represivo debía estar presente en el aire de esa salita de jardín para haber tomado con tanta naturalidad ese voto de silencio por una causa desconocida que no prometía recompensas sino que me daba, por pertenecer a ella, un tesoro privado: ser parte de un plan que contenía el atractivo de no pertenecer al mundo infantil, una invitación a otra dimensión.

El silencio protector fue entonces el primer acto de distancia entre el mundo familiar –que en ese momento estaba, al menos el mío, atravesado por la política–, y el mundo escolar. Y fue también lo que me hizo percibir la ruptura que existiría entre ambos.

Esa distancia y, entonces, esa decepción tan temprana ante lo irreconciliable, creo hoy, fue lo que me protegió de lo que podía saber yo en ese momento sobre el plan clandestino de mi papá: filmar una película –esto lo supe después– con un grupo de egresados de la Escuela de Cine de La Plata que querían denunciar la represión de la dictadura militar que dio el golpe del 66, el de Onganía.

La sensación que hoy puedo recuperar –la que atravesó el tiempo, la que llegó hasta acá por su propio peso, la que, si observo en mi memoria y, de un modo artificial y cuasicientífico, trazo un corte diacrónico que me permite aislar pasado y presente y la recojo, por fin, de un fondo indeterminado– es que mi silencio protector se había convertido en una *diferencia*, en un saber que sólo yo tenía, saber que algo indefinido y sin nombre pasaba afuera de la escuela y que yo iba a ser parte de eso.

Llego a ese “fondo indeterminado” exhausta y emergo a la superficie después de una suerte de combate entre las imágenes que se formaron en mi cabeza a los cinco años y las que fueron creciendo, o no creciendo, sino cambiando o borrándose hasta hoy. Y, como si unas boyas anaranjadas en medio del mar me alertaran del peligro que se mueve en esas aguas, en el trayecto que va del fondo a la superficie me esfuerzo en llevarlas hacia la luz.

En la cocina del departamento de 54 entre 11 y 12, en el que vivimos hasta marzo o abril del '76, cuando nos mudamos a la casa de mis abuelos maternos corridos por el telegrama de despido que, rápido, le llegó a mi papá de su trabajo en Canal 2, escuché lo que se esperaba de mí en la filmación. Hacer lo mismo que hacía con ellos, con mi papá y mamá, en la cocina de mi casa. Podía dibujar, podía mirar, podía escuchar, pero ese día, el de la película, sólo podía hablar si me hablaban. La filmación sería en la casa del Flaco Moretti, un compañero de mi papá de la facultad y del canal. Yo conocía la casa y me gustaba, quedaba en Tolosa, cerca de La Plata.

Tuvieron que pasar, en realidad no sé si “tuvieron que pasar”, pero lo cierto es que pasaron más de treinta años antes de que yo viera esas imágenes proyectadas en una pantalla. Todas las copias de la película –eso parecía; o se decía–, se habían destruido. Hasta que apareció una lata en Cuba. Su, llamémoslo así, proceso de repatriación, fue lentísimo, y yo misma me olvidé del asunto y de que alguna vez la película en la que había actuado volvería hasta La Plata y que podría ver si la imagen que tenía en mi cabeza se parecía a la que había quedado guardada en ese rollo todo ese tiempo. Ver el grado de correspondencia entre una imagen y otra, ver la fidelidad de mi mente a mi propia experiencia o quizás lo contrario, la falta de acuerdo entre las dos memorias.

Porque el caso es que todos esos años se mantuvo en mí una imagen como único recuerdo de la experiencia: yo, sentada en una cocina dibujando con un hombre y una mujer que no sé quiénes son hasta que una puerta se abre de un golpe, entran unos hombres con escopetas o ametralladoras, le apuntan al hombre, gritan mucho, lo empujan al piso, todo se vuelve negro.

Esa imagen no sería entonces, para mí, nueva, cuando escuché, cinco años más tarde, a los diez, el primer relato de una desaparición. Cada parte de la película que había quedado en mi cabeza se correspondía con la descripción que hizo la tía de mi amiga del secuestro

de sus padres. Esta vez era la casa de otros amigos de mi papá el escenario de los hechos. Otra casa en la que también había jugado con los hijos de los amigos de mi papá. Esta vez también unos hombres con escopetas habían entrado de un golpe.

Una experiencia que para mí había sido algo distinto a un juego, algo real en tanto era yo la que había estado frente a la cámara, se volvió, mucho tiempo después, más de treinta años, una anticipación. Se volvió ahora y no entonces porque de ninguna manera podría decir que al escuchar ese relato a los diez años –que no me sorprendía ni tampoco actuaba como una revelación–, yo pudiera haber hecho este análisis: que yo había protagonizado en la ficción lo que mi amiga Guillermina había vivido de verdad.

La sensación que domina en la imagen de ese recuerdo es la falta de asombro, una nena, otra, no de cinco sino de diez que escucha en silencio, sabe más que otros y no habla con nadie, mejor no habla con nadie. El día en que nos contaron cómo fue el secuestro de Lito y Lili Consetti creo que mi papá y mamá hicieron el mismo trato conmigo: que yo no hablara en la escuela, que no contara una historia increíble. Pero el efecto del relato del secuestro no fue el mismo que el efecto de la escena de la película en la que se representaba el secuestro. La ficcionalización de una situación de represión real me había dado un saber precoz y anticipatorio de lo que vendría, el relato del secuestro real, un silencio y una amenaza.

Durante años, cuando un auto estacionaba frente a la ventana de la habitación mía y de mi hermana, yo me levantaba a espiar por entre los postigos. Así, con un auto que se había estacionado en el frente de la casa empezaba el relato del secuestro de los padres de Guillermina. La lata con la película tardó años en llegar desde Cuba y otro par de años pasaron hasta que mi papá me copió la cinta filmica en un vhs hogareño que mi videogradora pudiera reproducir. La diferencia entre mi ansiedad por volver a ver esas imágenes o, mejor, por ver por primera vez esas imágenes que yo tenía en mi cabeza en una película y darles, en ese procedimiento, un espesor más real que mis recuerdos, y la falta de apuro de mi papá por reencontrarse con el pasado que contenía esa lata, eran francamente incompatibles. Después de insistir dos o tres veces, entendí que, además de mi apuro personal por recuperar esas imágenes, él era el primer dueño de la película y tendría que atravesar sus propios tiempos para poder verla después de todos esos años. Mucho después pude pensar que mi sensación anticipatoria, esa especie de marca intangible que corría más rápido que yo, no podía ser algo que sólo me hubiera pasado a mí.

Mi cabeza se mueve entre dos relatos. Uno, el de la representación cinematográfica de un secuestro en la cual yo observo, a los cinco años, cómo se llevan a mi papá en la ficción. El otro, la primera historia que escucho, a los diez, de un secuestro real. Tengo un imaginario propio del tema. Lo cargué todo este tiempo sin saber en qué punto uno y otro se juntaban. Un día, hace no mucho, lo entendí en el momento en que ponía en mi videocassetera el vhs en el que estaba copiada la película *Informes y testimonios sobre la tortura política en la Argentina* para mostrarles “mi película” a unos amigos, más como una filmación casera de mi infancia que como eso que es independientemente de mí, un documental sobre la tortura y la represión en la Argentina de principios de los ‘70. Esos dos relatos se juntan por primera vez en mí, se juntan acá. En este, que es el tercero.

¿Y qué vendría a ser entonces este relato? ¿Una narración biográfica? ¿Una historia de vida? ¿Una no ficción? ¿Una auto-entrevista retrospectiva? Una primera lectura puede reconocer la función narrativa, una paralela, dar por bueno que lo que aquí se cuenta es

verdad –ese es el pacto–, y sumarle entonces la función testimonial a la primera. Entonces, si es mi experiencia, es mi testimonio y es mi relato, la verdad será, en todo caso, una resultante singular, un lugar de llegada que no existía, o que existía bajo otras formas, antes de llegar hasta acá.

Si el relato testimonial ganó consenso en el momento de dar por cierta su verdad allí donde faltan otro tipo de pruebas, fueron los testimonios de experiencias límites, como los que narran la vida en los centros clandestinos de detención, los que crearon un sistema de verdad basado en la voz, un coro que sólo siendo eso, un coro de muchos relatos de memoria, puede recomponer una época. Me pregunto, entonces, cómo funciona el género al hablar de otras experiencias que, por no llegar a ser tan extremas, parecen tocarse más con la literatura y el periodismo que con el testimonio entendido en su variante más radical: un relato que porta un saber que no se puede narrar, el relato que lleva consigo el silencio final de las víctimas.

¿Sería preciso entonces recuperar los relatos más banales, los que arman la vida cotidiana, la subjetividad, los recuerdos improbables? ¿Cómo habría sido el juicio a las juntas si los jueces no hubieran seguido un protocolo que ordenaba interrumpir las declaraciones cada vez que un testigo sobreviviente viraba su testimonio hacia el recuerdo de sensaciones, o pensamientos sobre el pasado? Las actas de los juicios registraron testimonios de hechos, de hechos como acciones, más precisamente. Pero el límite del derecho no es el límite de la potencia del testimonio. Es apenas un índice para condenar o absolver situaciones físicas que siempre serán sólo una parte de los relatos de los que dan su testimonio. Escuchar, entonces, cada testimonio no para probar su pertinencia, su utilidad como parte de las pruebas necesarias para demostrar lo sistemático de un plan, para comprobar por la suma de muchos que un caso repite una serie de variables que arman un todo –como fue, de hecho, la escucha judicial– sino escuchar para escuchar lo único, lo que sólo le sucedió a una persona, lo que no encaja en los mecanismos demostrados. Me digo esto, quizás, para defenderme de los arranques de inutilidad que me asaltan mientras trato de convertir los pedazos de esta historia que tengo en mi cabeza en un tercer relato donde, al menos, se acerquen entre sí.

No puedo, antes de seguir, pensar que recién puedo cambiar la sensación de inutilidad de mi propia historia cuando pienso en el tema como un asunto que me plantea problemas teóricos, como si enmarcarlo en esa condición me permitiera acercarme al nudo para entender, por ejemplo, el problema del testigo, el que sobrevivió y eligió contar, el que absorbe con sus ojos todo la información posible y se promete no olvidarla para dar en el futuro, su testimonio. En la cocina de ese departamento de La Plata que quedaba a una cuadra de la plaza Moreno a la que, a su vez, daba mi escuela, el Mary O’Graham, yo entendí que mi papá iba a filmar una película en la que pasaban cosas que pasaban de verdad. Todos estos años después –que cuento desde cuando yo tenía quince y terminó la dictadura hasta que puse el vhs en la videograbadora de mi casa en Rosario–, tuve una imagen, mejor, una secuencia, en mi cabeza. Era así: yo sentada en la punta de una cocina chiquita mientras un hombre y una mujer ponen la mesa para comer hasta que de un golpe muy fuerte se abre una puerta que da a un patio y entran más hombres, todos gritan. Fin.

Cuando después de todos esos años, puse el casete ví, como si la película fuera una especie de “memoria voluntaria” que guardó una impresión más exacta de los hechos que la que

había retenido mi propia memoria, ví, entonces, esa escena que empieza con un cartel que dice, fondo negro y letras blancas: “Irrupción policial. La cena. El sueño. El camino al trabajo” tal como la acabo de describir. Pero además, me ví a mí en blanco y negro, sentada en una cocina como la hija de unos padres que preparan un almuerzo o una cena, vestida con un jumper oscuro y una polera blanca que se sobresalta, me parece, de verdad, cuando entran los hombres que le gritan al hombre que hace de mi papá: –¡Quedate quieto o te quemó! ¿Dónde están las armas? Y el hombre que hace de mi papá grita: –¡Hijos de puta, hijos de puta!

Hasta ahí las coincidencias. Hasta ahí lo que para mí fue anticipación, representación del futuro; la imagen que congelé intacta no tanto por una cualidad de conservación de mi memoria –según una lista de perfecciones formales que, según Kant, dan como resultado la memoria ideal–, sino porque creo que esa imagen se volvió, de alguna manera, experiencia, cuando escuché el relato del secuestro de los padres de Guillermina.

A partir de ahí, para mí, la imagen de esa escena y el relato del secuestro armaron una memoria, en parte voluntaria, en parte involuntaria. Una memoria hecha de representación y experiencia, que se fusionaron en mí de un modo que una parte mía no podría explicar. La otra parte –la que yo veo que se carga el esfuerzo intelectual frente a una sensación extraña y compleja–, diría que ese nudo que intento desplegar podría ser considerado una “memoria viva”, siguiendo a Bachelard, una “memoria imaginación”, en la que también están presentes el tiempo esperado, los deseos, las tristezas, las búsquedas que, sin saberlo, me llevaron o me trajeron de vuelta hasta acá.

Si esa imagen fue, después, experiencia, le toca a la segunda escena de la película, la que no tenía en mi memoria, ser la revelación. No tanto por haber recuperado la segunda escena de esa experiencia, sino porque verla me permitió calibrar –quizás sea esa la palabra justa–, el peso que para mí había tenido todo este tiempo la escena que sí recordaba y que, al verla, volvió a ser la más fuerte de las dos. Si escribo “volvió a ser”, es quizás porque creo que ese recuerdo se formó por un impacto que revivo al ver las escenas ahora y donde claramente la primera, la del secuestro es la que me resulta más impactante.

En la segunda, la mujer que hace de mi mamá y yo entramos a una habitación que está a oscuras y detrás de nosotras viene el jefe de todos los hombres que entraron a la casa por la puerta de la cocina que da al patio. Yo sé que ese actor se llama Onofre Lovero. Creo que sé ese nombre desde esa época y siempre pensé que lo sabía porque me llamaba la atención cómo sonaba. Entonces, este actor prende la luz mientras mi supuesta mamá y yo nos sentamos en una cama matrimonial muy juntas, pero es ella la que me protege a mí y me rodea con sus brazos y me acaricia la cara. El actor le dice a mamá cosas como que con ella está todo bien y que el problema es con ese que es mi papá, que “hace cosas raras”, “va a lugares extraños” y le pide, entonces, que diga lo que sabe. Mientras mi mamá dice que no sabe nada, Onofre me pregunta cómo me llamo y yo le contesto la verdad muy bajito y mirando para abajo, “Cecilia”. –Linda la nena, dice él. Y después, a mí: –¿Estás asustada vos también? Aunque esa pregunta no la contesté, por la cara que me veo pienso ahora que un poco debía estar asustada, sobre todo en el momento en que el interrogador deja de ser correcto y se altera cuando uno de esos hombres que, cómo él, estaba vestido de saco oscuro, camisa blanca y corbata finita, bien fines de los sesenta, le muestra a Onofre dos pelucas. –¡Y esto señora, y esto!, grita. Ahí, es cuando mi mamá me lleva a un rincón,

como si fuera el último lugar adonde ir y me abraza más fuerte mientras yo miro todo lo que pasa. Pero no es susto lo que veo cuando veo la película sino otra cosa. Me veo como si yo hubiera aprovechado la situación para ver, para saber. Pero esa es, me parece, una visión demasiado actual de mí misma, aunque de verdad, y por lo que vino después, creo que, en potencia, algo de eso percibo en cierta actitud de asombro que en mí no era actuación sino la pura verdad.

Si las escenas eran ya para los que hicieron la película, recreaciones de la tortura política que había habido en la Argentina, como dice una placa al comienzo del film, durante la dictadura que se extendió entre 1966 y 1973, para mí eran la anticipación ficcional del futuro real que vendría unos años después. Pero nunca, hasta ese día en mi casa, con mis amigos, en el que ví la película, había conectado mis escenas de “cinema verité” con el testimonio del secuestro de los padres de Guillermina. Es cierto que las dos situaciones se habían unido en mí como uno reúne en la cabeza las cosas parecidas, como yo, por poner un ejemplo usaba los cajones de la cómoda que compartía con mi hermana. Una especie de convivencia por contigüidad de mundos paralelos.

Quizás, digo, poder percibir esta especie de conexión originaria tenga a su vez que ver con haber desarrollado cierta sensibilidad y por eso, haber escuchado más que descubierto, otros testimonios de personas que se detuvieron a pensar de qué modo se había cruzado en ellas el tiempo personal y el tiempo histórico y cómo ese cruce las había marcado. Por eso, porque creo que yo ya estaba pensando en esto, una noche muy tarde, mientras hacía zapping en un hotel de Villa Ocampo, en el norte de Santa Fe, al que me había llevado un trabajo que me ofreció algunas horas de vida de turista, escuché con la atención alta una entrevista a Simone de Beauvoir en la que ella respondía con seguridad todas las preguntas de un repertorio convencional que le hacían dos periodistas, un hombre y una mujer, que transitaba por tópicos clásicos de su vida como Sartre, el feminismo y su visión de la maternidad. Podría haber cambiado de canal pero me quedé, quizás atendiendo a cierta esperanza que no me abandona que me dice que algo siempre puede suceder en una entrevista, un instante en el que uno u otro, el entrevistado o el entrevistador pierdan el control. Atada a esa fe, dejé mi mano quieta y ví como la monotonía se rompió cuando el periodista hombre –que a los títulos supe que era Claude Lanzmann, el que luego sería el director de Shoah, y más tarde todavía supe que había sido pareja de Beauvoir y que habían vivido juntos–, le preguntó a Simone por su vida antes de la Segunda Guerra Mundial. Era la primera vez que de ella salía un silencio.

Después, Simone dijo que “no sabía”, que cuando buscaba en esos años que sabía entonces de lo que vendría después, dice que “nada” y que esa vida desprevenida que después había necesitado revisar, la contaba y la describía –y le subraya a Lanzmann que la había querido contar con detalles–, en su libro de memorias, *La plenitud de la vida*, el título en la traducción al castellano, *La force de l'age*, en francés.

Agradecida a mi fe, ahora reconfortada, entonces, y recién entonces, pude armar una serie, o, lo que podría ser lo mismo, reconocer mi gesto en el gesto de otros, en el de buscar qué imagen del pasado armaron las imágenes y los relatos que ví y escuché entonces, y montar así, mi propia versión hecha a partir de las escenas de la película, es decir de lo discontinuo y de mi propia vida, que continúa.

Nota

1. El Trato: <https://vimeo.com/137185537>

Résumé : Toute manifestation artistique est traversée par la dialectique du temps, dès lors que l'on considère que ces dernières tentent de récupérer dans la contemporanéité de la vie sociale, les marques d'un passé pour la construction d'une mémoire critique. Cet article décrit, à la première personne, le début d'un accord entre père et fille pour la production cinématographique d'un documentaire sur la répression politique Argentine 1972-1973 / 1995-2010.

Mots-Clés : Cinéma - Temps - Mémoire.

Abstract: All artistic manifestation is crossed by the dialectic of time, if we consider that they try to recover in the contemporaneity of social life, the marks of the past for the construction of a critical memory. This article describes, in first person, the beginning of an agreement between father and daughter for the cinematographic production of a documentary about the political repression Argentina 1972-1973 / 1995-2010.

Keywords: Cinema - Time - Memory.

Resumo: Toda manifestação artística é atravessada pela dialética do tempo, se considerarmos que eles tentam se recuperar na contemporaneidade da vida social, as marcas do passado para a construção de uma memória crítica. Este artigo descreve, em primeira pessoa, o início de um acordo entre pai e filha para a produção cinematográfica de um documentário sobre a repressão política Argentina 1972-1973 / 1995-2010.

Palavras chave: Cinema - Time - Memória.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
