

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Tiempo y espacio en la imagen documental y ficcional: "La presencia de una ausencia.

Poggian, Stella Maris.

Cita:

Poggian, Stella Maris (2005). *Tiempo y espacio en la imagen documental y ficcional: "La presencia de una ausencia. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/147>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, Rosario, Septiembre 2005

Título: Tiempo y espacio en la imagen documental y ficcional: “La presencia de una ausencia”.

Mesa Temática: Nº 15: Imágenes en movimiento: el cine entre el pasado y el presente.

Pertenencia institucional: Universidad Nacional del Comahue (UNC); Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA)

Autor/res: Poggian, Stella Maris, Docente-Investigadora.
Dra. en Ciencias de la Comunicación (Universidad Autónoma de Barcelona)

Dirección: Tres Arroyos 1741, General Roca, Río Negro.
E-mail: smpoggian@speedy.com.ar

Tiempo y espacio en la imagen documental y ficcional: “La presencia de una ausencia”

“No una imagen justa, sino simplemente una imagen”

Jean Luc Godard

A poco del nacimiento del cine la imagen ficcional se cruzaba con la documental para hablarnos de las mismas cosas. Los estudios sobre las novedosas formas narrativas no fueron inmediatas, se requirió tiempo para su comprensión y análisis. Las *fotografías animadas* de los hermanos Lumière y las pantomimas de George Méliès junto a los cortos de muchos pioneros nos acercaban a las preocupaciones del hombre de comienzo de siglo. La irrupción de la máquina, la fuerza de la naturaleza, el misterio del universo, el propio cine como mundo en sombras, fueron temáticas recurrentes de los cortometrajes primitivos.

Más de un siglo después, los filmes siguen proporcionándonos maneras de ver la realidad, ya sea documentada o representada (en la ficción).

Nuestro trabajo apunta a observar cómo el pasado reciente argentino fue retratado en estos dos estadios, nos serviremos de dos filmes modélicos por su tratamiento cinematográfico. Se trata "*Figli-hijos*¹", (Argentina, Francia, Italia, 2001) de Marco Bechis e "*Historias Cotidianas*²", de Andrés Habegger (Argentina, 2001), el análisis de estas piezas forman parte de un proyecto mayor de investigación de la Universidad Nacional del Comahue denominado "*El conocimiento histórico del pasado reciente: Debates y problemas*". Con esta ponencia queremos arribar a algunas conclusiones que permitan abrir investigaciones futuras sobre la representación artística audiovisual de hechos ocurridos en forma reciente. Observar también hasta qué punto el cine permite mostrar el mayor grado de presencia a través de una total ausencia.

Si los hechos ocurridos en el holocausto estuvieron signados por la necesidad de olvidar, no lo fueron menos los crímenes de lesa humanidad que se practicaron en nuestro país durante la última dictadura. "Auschwitz fue un proyecto de olvido total, la máxima barbarie. Los nazis no sólo querían matar a seis millones de judíos, también querían no dejar ni rastro. Y eso pone de manifiesto algunas cosas. Por ejemplo, que hay dos tipos de pasado: uno que llega hasta ahora y otro que desaparece. El primero es el de los vencedores, y de él se ocupan los historiadores. Del segundo, que es el de los vencidos, se ocupa la memoria. La pregunta es cómo hacer justicia a los muertos."³ La intención de estos escritos es ser tributarios del recuerdo y de la acción, contribuir en la medida que podemos a reflexionar sobre las formas narrativas discursivas o no discursivas por las que se puede comprender el pasado y revisarlo.

¹ "*Garaje Olimpo*", largometraje, (Argentina, Francia, Italia, 2001) de Marco Becáis Con Estefanía Sandrelli y Carlos Echeverría

² "*Historias Cotidianas* (h) Andrés Habegger, (Argentina, 2001).

³ Entrevista al historiador Reyes Mate realizado por Miguel Mora. "**Dos libros sobre Auschwitz de Reyes Mate** dimarts 25 de novembre de 2003 MIGUEL MORA - Madrid EL PAÍS | Cultura - 24-11-2003

Acerca de los estudios previos

En una primera instancia la investigación giró en torno al cine como representación de la realidad y como forma de encarnar lo imaginario, en su relación con el pasado reciente argentino y su filmografía acerca de la represión militar (período comprendido entre 1976-1983). Se visualizó el arte cinematográfico como medio de canalizar el dolor. Durante el transcurso de esta investigación se advierten transformaciones en torno a los primeros estudios, relacionados con los diversos grados de evocación del pasado y cierta imposibilidad de representarlo. A continuación se desarrollan los principales fundamentos de los ítems citados y las conclusiones.

Dos filmes modélicos tanto por su tratamiento ficcional como documental fueron ejes de discusión y análisis en una primera etapa. Se trata de "*Garage Olimpo*⁴", (Argentina, Francia, Italia, 1999) de Marco Bechis e "*Historias Cotidianas*⁵", de Andrés Habegger (Argentina, 2001). La sinopsis de ambos se encuentra en el desarrollo del trabajo titulado "*La escenificación del mal. Un estudio desde el cine al pasado inmediato argentino*" junto a otras ponencias que abordaron el tema y que fueron expuestas sucesivamente en disertaciones académicas y congresos, así como en publicaciones afines⁶. Tomando como punto de partido este trabajo se intensificó el estudio realizando una revisión histórica de películas argentinas realizadas a partir de la apertura democrática que aludían a los crímenes de lesa

⁴ "*Garage Olimpo*", largometraje, (Argentina, Francia, Italia, 1999) de Marco Bechis Con Antonella Costa, Carlos Echeverría y Dominique Sanda.

⁵ *Historias Cotidianas* (h) Andrés Habegger, (Argentina, 2001).

⁶ En el 2002 se incluye y publica dentro de la Tesis doctoral "*El tema del Doble en el cine como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno*" (UAB) parte del estudio referido a l filme "*Garage Olimpo*" y su vinculación con la representación del pasado. Es motivo de análisis en en las II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos (UNC). Parte del artículo se leyó para presentar "*Niente asilo político. Diari di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*", de Enrico Calamai, Editori Riuniti, Roma, 2004, del ex consul italiano en Argentina. Presentación organizada Università degli Studi di Napoli "L'Orientale.Soprintendenza Archivistica per la Campania. Associazione "Eleonora Pimentel";Lega Internazionale per i Diritti e la Liberazione dei Popoli. Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli.Consulta Femminile della Regione Campania.

humanidad, la desaparición de personas y el clima represivo vivido durante la última dictadura argentina.

Siguiendo la metodología de análisis del semiólogo español Román Gubern, en tanto toda película es susceptible de una contextualización histórica y simbólica, retomando la tesis de Gilles Deleuze de que cada filme es visible y legible y teniendo en cuenta la problemática comunicativa que provoca el cine testimonial y argumental tanto en el ámbito académico y como en el espectáculo mediático, se profundizó la tesis de los estudios de Otto Rank al recurrir a la función clarificadora del medio cinematográfico frente a cuestiones de gran complejidad⁷. De lo que se deduce que el contexto de discusión seguía presente al establecer diferenciaciones en torno al cine como representación de la realidad o de los imaginarios y su conexión con la memoria comunicacional que planteaban estas películas en el ámbito masivo.

Avanzamos en el intento de una explicación más clara y crítica sobre estos estudios, revisando la filmografía argentina y observamos que, en un período previo a la apertura democrática, aunque se estaba muy lejos de poner en escena los hechos acontecidos durante la dictadura, algunos títulos resultan muy sugestivos. *“Últimos días de la víctima”* (1982), *“Tiempo de revancha”* (1981), *“La parte del león”* (1978), todas obras del realizador Adolfo Aristarain son un ejemplo de lo que decimos. En esos años narrar el dolor, la tortura, el silencio, se volvía imposible por la censura existente, la autocensura o riesgo del exilio o la muerte que corrían sus propios autores.

Tras la apertura democrática se pueden reconocer algunos períodos de reflexión y mirada atrás. La temática refiere al sometimiento de la libertad individual y colectiva, el estado represor, el exilio, la búsqueda incesante de la identidad y la mirada sobre la otredad. Filmes como *Hay unos tipos abajo* (1985); *Los días de junio* (1985), *Los dueños del silencio* (1985); *La historia oficial* (1985),

⁷ El autor estimaba que la cinematografía, a la que relacionaba con los sueños, podía describir fenómenos complejos de forma “clara y patente”, con lo cual se facilitaba la comprensión de algunos problemas. Rank, Otto. *“El doble”*. Ediciones Orion. Buenos Aires, 1982. 31/32

Sentimientos. *Mirta de Liniers a Estambul* (1987); *La amiga* (1989), *Sur* (1988), *Un muro de silencio* (1993) constituyeron "No sólo el discurso artístico sino también parte del discurso social que la temprana democracia cristalizó sobre el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Un pasado que era muy próximo pero que, ya sea para nombrar aquello que había permanecido vedado o para elaborar una suerte de duelo colectivo exigía ser expuesto, analizado, exorcizado".⁸

La vigilancia, la incertidumbre por lo desconocido, la ausencia de garantías en un espacio en apariencia ordenado era el leit motiv de muchas películas, estas también encontraban un límite a la hora de representarse. A excepción de *La noche de los lápices*, raramente un filme se animaba a mostrar los pozos de terror. El límite del discurso pasaba por pequeños insertos o flash back, después que alguien era perseguido y secuestrado. Las secuencias reiteradas de los "Falcón verde" o la imagen de un joven huyendo hacia un futuro indecible junto a la imagen televisiva de la junta militar y la voz en off del locutor informando sobre el golpe compendiaron los escritos audiovisuales y marcaron el límite narrativo.

"*Garage Olimpo*" abre una nueva instancia en la escenificación del mal. Al mostrar las torturas y los desaparecidos reinstalándonos en la época a través de recursos audiovisuales que crean la idea de cotidianidad. Las imágenes del film van y vienen sobre los cuerpos masacrados y la ciudad con sus trazados urbanos, planos generales, tomas cenitales, primeros planos combinados que colocan al espectador como protagonista del tiempo evocado. La película con sus detalles en apariencia contingentes nos vincula con la dictadura y la represión de Estado.

La representación documental también marco su impronta con filmes de corte histórico como "*La republica perdida*" I (1983) y "*La república Perdida II*" (1986) de Miguel Pérez, de mayor difusión en la apertura democrática; "*El beso del olvido*"(1991) de Eduardo Mignogna con aportes mitológicos y cruzado por

⁸ Kriger, Clara (1994): "La revisión del proceso militar" en A.A.V.V., Cine argentino en democracia, F.N.A., Buenos Aires, p. 60.

imágenes ficcionadas, por nombrar algunas, van a representar la cara más visible del cine documento de esos momentos.

Documentación y representación

Hoy los géneros requieren una mirada más atenta a la hora de precisar su propuesta documental o ficcional. Se habla con frecuencia de ficción documentada y de documental ficcionado en alusión a los cruces que ambos géneros macros pueden ofrecernos.

El documental “*Historias Cotidianas*” (Andrés Habegger, 2000) volvió a ser objeto de estudio en una segunda etapa dada su calidad y profundidad para el análisis textual, narratológico, icónico y estético. El filme recoge varios testimonios de hijos de desaparecidos intercalando su relato con fotografías familiares, regreso al punto de partida (donde estuvieron con sus padres por última vez), utilización del contraste entre *color* para evocar la actualidad y fotografías en *blanco y negro* para mostrar la represión que soportaron las víctimas. El hilo conductor del documental es la búsqueda de la identidad, representada por dos imágenes la de un puente, que vuelve una y otra vez, entre los testimonios y la séptima historia que aunque no se explicita como las otras, sirve para aunar a todas. La película permitió vincularla esta vez con otro filme de ficción de Marco Bechis “*Figli-Hijos*”. En esta comparación se observa mayor utilización de recursos no discursivos a la hora de narrar el pasado cercano tanto en el guión documental como el guión argumental. La utilización encuadres; montaje; colores; y otras formas externas propias de la comunicación cinematográfica, permite contextualizar los periodos analizados, estas películas vinculan el presente con el pasado intensamente. Aún así, la evocación suele estar mediada por los recuerdos, las emociones, las acciones de los personajes reales y los de ficción otorgando una aproximación al pasado personalizada por la actitud creadora de sus autores.

El tiempo silente

Historias Cotidiana esta narrada a través de cuatro bloques titulados: *Huella, Hijos, Historia y Hoy*. La utilización metafórica de la H, esa letra que testimonia la ausencia del sonido pero que está allí en el vocabulario, es quien nos guía en la narración documental. La letra silente representará la presencia de la ausencia. Son seis historias y una séptima que permanece fuera de la enunciación pero que sostiene a todas. Allí se remite a otro hijo, el que está filmando detrás de la cámara, luego una imagen que sirve de hilo conductor: el puente, que aparece una y otra vez en el relato. Es la unión entre dos generaciones separadas, los que están del otro lado, al que sólo llegaremos atravesando el espinoso pasadizo que revelará el camino hacia la verdad, el destino de las víctimas. Los testimonios de las víctimas, las entrevistas, el laberinto de archivos, las expresiones fotográficas, en la calidez de una mirada evocadora que, unido a otros planos y encuadres propios del género documental, nos interpelarán sobre el pasado visto y pensado hoy.

El montaje de la película habla de las historias familiares, en la conjunción de espacios similares. La singularidad es desbordada cuando la historia toma estado público. “Para salir a buscar o para imprimir las marcas públicas de la ausencia: escarches, monumentos, la escuela donde se vio al padre por última vez, el edificio donde secuestraron a la madre, el río de La Plata, la casa del atentado. Tránsitos: caminatas, viajes en auto, en tren, en colectivo. Una dialéctica espacial que resuena en los testimonios de los hijos sobre sus padres. La dialéctica entre el ser doméstico de la maternidad y la paternidad y el hacer militante. Un proyecto político que tiene a los lazos sanguíneos como vasos comunicantes”⁹

Historias cotidianas (h) quiere expresar un presente que se encuentra atravesado por el pasado. La obra artística parase llamada a unir los cabos sueltos de cada historia singular para hacerla colectiva. La narración audiovisual, tiene la

⁹ Moricone, Lorena: “*Hache*”, artículo de edición digital <http://revistaxanadu.8m.com/hache.htm>

capacidad de documentar y mostrar. Si no hay un cuerpo, habrá una imagen, o treinta mil fotos de carnet, quedarán otros registros, cartas, objetos, canciones. El duelo entonces permitirá vivenciar otra instancia, enmarcada en la memoria. Los testimonios de *Historias cotidianas* son la expresión de los modos recurrentes de representación del pasado reciente.

En el caso de *Hijos- Figli* es muy oportuno observar la compresión del espacio tiempo que se observa en el guión. El film nos muestra la vida de *Javier* (Carlos Echevarria) que vive en Milán en el seno de una familia de la alta burguesía. Azarosamente se vincula con *Rosa* (Julia Sarano) vía Internet, una chica hija de desaparecidos, que vive en Argentina. La trama nos acercará a la vida de ambos cuando *Rosa* decide ir a Italia a pedirle a *Javier* que se realice unos estudios de ADN porque cree que es su hermano gemelo. *Javier* se entera por *Rosa* que en el nacimiento fueron separados, uno fue devuelto a sus verdaderos familiares y él otro fue robado por un militar y su esposa italiana. Luego lo llevan a Italia, lo crían como un hijo propio hasta que su hermana empieza a buscarlo. *Rosa*, entonces, llega a Milán para contarle su verdadera historia y a partir de ese momento se genera en *Javier* la inquietud por conocer su identidad. La realidad aparece como falsamente dibujada. Es necesario investigar.

La película se inicia con el nacimiento de los gemelos en la guardia de un hospital en medio de colores fríos, diferentes gamas de azules serán el marco donde la joven madre de a luz dos niños gemelos. De allí una elipsis nos llevará a ver como *Javier* practica su deporte preferido el paracaidismo. Los encuadres que se repetirán en diferentes momentos del film, del joven dentro del helicóptero, nos retrotraerán a los tristemente famosos vuelos de la muerte.

Los colores fríos se repetirán en la residencia de la familia sustituta, en las calles que recorre *Javier*. *Rosa* estará vestida de rojo, un color cálido que refleja la pasión y el dolor. Una noche, ambos, creyéndose hermanos gemelos intentan reconocerse. La habitación en un tono cálido nos muestra a dos jóvenes desnudos tocándose los dedos de los pies, los dientes, la espalda. Es una escena de un delicado equilibrio erótico. El espacio se reforzará en el pensamiento futuro del

espectador cuando sepa que nos son hermanos. La definición de Georges Bataille sobre el erotismo se refuerza en la visión de esa secuencia: El erotismo, dice, es la aprobación de la vida inclusive en la muerte¹⁰.

En los dos filmes pasamos de un tiempo a otro. El tiempo evocado, el sentido, el pasado que se mezcla con el presente, la circularidad sobrevive a la linealidad racional. Durante todo el filme vamos de un tiempo a otro. Flash back del nacimiento de los gemelos en Argentina, un sueño de *Javier* que le permite estar con sus verdaderos padres cuando son secuestrados, y los viajes de los protagonistas por Argentina, Milán, Barcelona, Argentina. Son todos recorridos en un afán desesperado por conocer su identidad, por saber quienes son. Porque aunque *Javier* no es hermano de *Rosa* si es un hijo de desaparecidos.

“Cuando hay silencio es porque los dos, sin hablar, saben por qué está el silencio.”

¹¹Para Marco Bechis el guión de una película los diálogos tienen que salir de las situaciones. *Los diálogos sirven para seguir una historia en un guión, pero después hay que deshacerlos en el set, hay que desintegrarlos completamente en las situaciones.* El film muestra, habla desde sus imágenes. Así percibimos los sentimientos de sus protagonistas.

El espacio como testigo

Es interesante ver los espacios por donde circulan los “hijos”. Denominados no lugares, por ser de tránsito, la cámara de Bechis nos muestra a *Rosa* y *Javier*, en hospitales, centros de atención sanitaria, hoteles, barcos, autobuses, todos espacios indeterminados, que no permiten sentir pertinencia. Así la búsqueda de la identidad se vuelve, además de necesaria, imprescindible, para encontrar un lugar que no este vinculado a los recuerdos o a habite en los sueños de los jóvenes. El etnólogo Marc Auge denomina no lugares a los aeropuertos, supermercados, autopistas, grandes hoteles.... Lugares que, en oposición a la definición de lugar desde una perspectiva antropológica, se caracterizan por la

¹⁰ Bataille, George: *“El Erotismo”*, Ediciones Tusquets, Barcelona, 1979.

¹¹ <http://www.soledigital.com.ar/bechis.html>

ausencia de relaciones de identidad con un territorio, con sus semejantes y con los otros por parte de aquellos que los ocupan.

Para Augé el usuario del no lugar siempre ha de probar su inocencia (basta recordar cuántas veces se le demanda el carné), y actúa desposeído de sus identificaciones actuales o habituales. Desde esa caracterización, el hombre del no lugar no es únicamente un hombre anónimo, es, sobre todo, un hombre solo. Y Augé acaba presentando una visión del hombre moderno que cobra las dimensiones de una etnología de la soledad.

Así, se estipula los espacios que recorrerá el film: calles, exteriores de la ciudad de Milán, Barcelona, Buenos Aires, el interior del helicóptero, y luego los grandes espacios vinculados con el cielo, las tomas satelitales y el río. El clima aparece rodeado de niebla, de lluvia, de nocturnidad. El espacio privado íntimo que debiera tener el mayor peso dramático para los personajes se disuelve en escenas exteriores. A *Rosa* no la vemos nunca dentro de una casa, su destino parece estar en la búsqueda constante de una respuesta en el gran escenario del mundo.

Los jóvenes enfrentados a la realidad del ADN y al confirmar que no existe parentesco, se vuelven a encontrar solos frente a la inmensidad del mar. Metáfora del mismo espacio licuante del que fueron expulsados al nacer, al final del muelle la magnitud del mediterráneo pasa a ser el único testigo silencioso y brutal de todo el universo que desconocen. Aún les queda mucho camino por recorrer. Sobre el final de la película, el sonido de los tambores, recuerdan la fuerza colectiva de la agrupación que los nuclea.

Roland Barthes nos advertía hace varios años en sus escritos de "*La cámara lúcida*" acerca de las *presencias de las ausencias* que provocaba mirar una foto, el escrito puede trasladarse también a la imagen en movimiento. En el cine esto se intensifica dado que toda escena es representada en tiempo presente. Entonces podemos decir que las películas analizadas y los filmes seleccionados permiten una aproximación *mediada* del pasado cercano pero también resulta prudente preguntarse, tras estas revisiones, si es posible representar lo que sucedió con los

destinos de miles de argentinos en los llamados pozos de la muerte. No porque esté prohibido, dado que en la actualidad no existen mecanismos de censura o porque no se dispongamos de información o de buenos narradores, sino porque, resulta imposible hacerlo. De tal forma que la ficción intentará alcanzar la mayor versomilitud con los hechos narrados mientras que el otro género permitirá documentar el pasado.

Los filmes que hemos analizado en este artículo son textos valiosos para observar las formas narrativas no discursivas que permiten documentar el pasado mediante la obra artística. Lo que fue ejecutado para olvido, la muerte, la destrucción, regresa en el espacio y el tiempo del celuloide, para permitirnos comprobar que detrás de las sombras siempre se encuentra la luz.