

Creación y Memoria. Puesta en forma y representación subjetiva en: La parte por el todo. Las maternidades clandestinas de la dictadura militar. (Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera, Roberto Parsano, 2015).

Lic. Araceli Mariel Arreche¹

Resumen

Hace tiempo se reconoce las cualidades de los relatos audiovisuales como vehículos idóneos en la creación de recuerdos que sostienen memorias colectivas, su transmisión y la conservación de interpretaciones del pasado que soportan las identidades sociales. Desde la década de los ochenta del siglo XX y dentro de la narrativa audiovisual argentina, se ha ido consolidando un tipo de cartografía de proyectos audiovisuales - en especial documentales - en dónde se recupera la militancia revolucionaria setentista y se retrata las consecuencias del horror de la última dictadura militar. Dentro de dichas narrativas y siguiendo nuestra línea de investigación, relativa a la representación de la Memoria y la Identidad, su puesta en forma y representación subjetiva, en la búsqueda de profundizar sobre los modos en los

¹ UBA – UNSAM. Dramaturga y Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano (UBA), en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Nacional de Artes (UNA), en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Cursa su doctorado en el área: Teoría del Cine. Programa Semiótico del Espacio – Teoría del Diseño, de la Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnico, SICyT, de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, de la Universidad de Buenos Aires.

Dentro de las investigaciones que lleva adelante se destaca su trabajo sobre teatralidad mapuche (beca Fondo Nacional de las Artes), en dramaturgias del teatro de la postdictadura y en políticas de la imagen, modalidades expresivas en torno a la representación de la Memoria y la Identidad en el cine argentino del nuevo siglo.

Entre sus últimos libros se encuentran: CUERPOS A LA INTEMPERIE I y II. Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos, ed. AINCRIT; Teatro Obrero Una mirada militante. Sobre textos de Carlos Fos, ed. Atuel (editora, compiladora y prologuista) y Palabras en diálogo. La lectura puesta en acto, ed. LEVIATAN (compiladora y autora del proyecto). El 2015, abre con la publicación de su antología, Teatro de la palabra, edición bilingüe castellano - polaco, para la colección de Textos Imprescindibles de La Campana Sumergida y cierra con Entre silencios, poemas, relatos y cuentos editado por Textos Intrusos.

En el 2005 obtuvo la mención especial y publicación del premio María Teresa León a dramaturgia femenina (España) por su obra: Notas que saben a olvido, pieza estrenada en el Teatro Payró en diciembre del mismo año. En el 2010 recibe la Beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes por el proyecto: “Voces de la historia, vientres de la memoria.” En el 2014 con Que lejos aún... es galardonada en el Concurso de Dramaturgia Nuestro Teatro, en el Ciclo de obras en conmemoración al Movimiento histórico Teatro Abierto, en el teatro Picadero, organizado por la Secretaria de Cultura de la Nación. En Junio del 2015, Como quinoas, participa en el Women Playwright International Conference en Ciudad del Cabo (Sudáfrica).

que sortean su acercamiento con lo real, éste trabajo se propone *indagar en el complejo juego intersubjetivo que despliegan las imágenes fílmicas desde su diseño en: La parte por el todo. Las maternidades clandestinas de la dictadura militar, un documental de Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera y Roberto Parsano (2015).*

Creación y Memoria. Puesta en forma y representación subjetiva en: La parte por el todo. Las maternidades clandestinas de la dictadura militar. (Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera, Roberto Parsano, 2015).

“Una naturaleza “humana”
siempre es al mismo tiempo
una naturaleza “social”.

Jacques Ranciére.

“Es preciso que nos acostumbremos a pensar que
todo lo visible está tallado en lo tangible, todo ser
táctil está prometido en cierto modo a la visibilidad,
y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino
también entre lo tangible y lo visible que está incrustado
en él, un encaje, un encabalgamiento”.

M. Merleau - Ponty

Hace tiempo se reconoce las cualidades de los *relatos audiovisuales* como vehículos idóneos en la creación de recuerdos que sostienen memorias colectivas, su transmisión y la conservación de interpretaciones del pasado que soportan las identidades sociales. Desde la década de los ochenta del siglo XX y dentro de la narrativa audiovisual argentina, se ha ido consolidando un tipo de cartografía de proyectos audiovisuales - en especial documentales - en dónde se recupera la militancia revolucionaria setentista y se retrata las consecuencias del horror de la última dictadura militar. Dentro de dichas narrativas y siguiendo nuestra línea de investigación, relativa a la representación de la Memoria y la Identidad, su *puesta en forma y representación subjetiva*, en la búsqueda de profundizar sobre los modos en los que sortean su acercamiento con lo real, éste trabajo se propone indagar en el complejo juego intersubjetivo que despliegan las imágenes fílmicas desde su diseño en: *La parte por el todo. Las maternidades clandestinas de la dictadura militar*, un documental de Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera y Roberto Parsano (2015).

Como en otros casos revisados² se trataría aquí de un proyecto en donde la voluntad narrativa desborda la lógica de conmemoración y desde diferentes prácticas de intervención poética sobre el referente genera una revisión crítica del pasado.

El filme se diseña sobre testimonios orales - como fuentes para el trabajo historiográfico - una suerte de documento histórico desde donde plantear el análisis crítico de las imágenes; su forma de representar, comprender e interpretar al “otro” busca hacer perceptible no tanto el pasado sino el presente de ese pasado, reforzando la capacidad que tiene en tanto lenguaje para intervenir como agente en los procesos históricos (Marc Ferro, 1976) articulando diversos aspectos de la vida social y simbolizando procesos complejos.

La parte por el todo... en su registro documental se incluye en una cartografía a la que se nomina “documentales de memoria” caracterizándose por dos rasgos en común con otros del mismo grupo; en primer lugar como una narrativa que reconstruye e interpreta el pasado utilizando testimonios de personajes que vivieron o sufrieron el momento histórico que se recuerda presentando así una lectura sobre aquello que se evoca; su carácter testimonial volvería así “tan importante lo que se recuerda como la exhibición del acto de recordar” (Aprea, 2015: 14). En segundo término, en el modo en que dicho documental habla de ese pasado, su manera de reconstruir e interpretar entregaría la percepción de cómo la sociedad piensa ese pasado y se piensa a sí misma en relación a él; formas que han ido modificándose a lo largo de estas tres últimas décadas.

Nuestro derrotero se concentrará en el trabajo de animación del proyecto, en tanto se cree funcionaría como el ámbito que traduce las dificultades para expresar lo ocurrido - *a priori* imposible de ser narrado - encontrando de algún modo, en ciertas metáforas, la posibilidad de aludir, de hacer visible el horror y su vigencia en el presente.

A partir de imágenes que, incluidas en marcos retóricos y estéticos como dice José Burucúa, garantizarían “una distancia entre objeto - sujeto capaz de desvelarnos algo contundentemente real de aquel *factum* de otro modo intolerable”. (Burucúa, 2014: 11)

² *Papá Iván*, (María Inés Roqué, 2000); *Panzas*, (Laura Bondarevsky, 2001); *(h) historias cotidianas*, (Andrés Habegger, 2001); *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2003); *Los rubios*, (Albertina Carri, 2003); *En ausencia* (Lucía Cedrón, 2003); *Veo veo* (Benjamín Ávila, 2003); *Nietos (identidad y memoria)*, (Benjamín Ávila, 2004);); *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004); *La Matanza* (María Giuffra, 2006); *M*, (Nicolás Prividera, 2007); *Infancia Clandestina*, (Benjamín Avila, 2013).

Creación y Memoria.

Estrenado en septiembre del 2015, *La parte por el todo...* es un trabajo que como declara su presentación: “se propone como un viaje a la verdad para dar luz sobre los lugares en donde se dio a luz.” Ya desde el título define el mecanismo que organizará el relato, la sinécdoque; y el juego de la obertura, el diseño de su registro. “Dar a luz” como el acto de parir, remisión a las maternidades clandestinas, y “dar a luz” como *puesta en visión* de la apropiación ilegal de niños en la última dictadura militar; una narración que alude al plan sistemático llevado adelante en la Argentina de los setenta y que en su actualización precisa la vigencia del delito.

Como modalidad³ documental prevalece aquí la *modalidad interactiva*, el privilegio de las imágenes de testimonios, de intercambio verbal y las imágenes de demostración dan la estructura de base del relato fílmico. Una investigación que se concentra en tres centros de detención en donde funcionaron maternidades clandestinas, el Pozo de Banfield, la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y el Hospital Militar de Campo de Mayo; y en tres entrevistas a nietos restituidos, nacidos en estos centros clandestinos, María Belén Altamiranda Taranto, Carlos D’elía Casco y Guillermo Pérez Roisinblit.⁴ Como lo expresan sus autores se trata de:

contar el “todo” del plan sistemático a partir de la descripción detallada de “las partes”, o sea a partir de esas tres historias, poder dar cuenta de la totalidad del plan orquestado desde la cúpula militar y que implicó necesariamente la colaboración de mucha gente. Nos propusimos, construir el relato de manera coral. Incorporar la palabra de ellos tres y que sus historias sean las que vayan guiando la película nos permitió adentrarnos en esa atmósfera de cada lugar y poder remarcar esto que suena tan perverso, que alguien deba construir la historia de su nacimiento a partir

³ Forma básica de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Tomamos por referencia las cuatro modalidades documentales de representación - *expositiva, de observación, interactiva y reflexiva*, - que plantea Bill Nichols.

⁴ A estos testimonios se le suma el de la Dra. María del Carmen Roqueta, presidenta del Tribunal que llevó adelante el juicio del Plan Sistemático, en el Tribunal Oral Federal número 6, y el de profesionales de diferentes disciplinas que organizan la información de archivo.

de retazos de memoria de otros⁵, que fueron testigos de sus llegadas a este mundo.
(Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera, Roberto Parsano, 2015)

Tres testimonios que se diseñan desde una misma puesta en escena, un espacio en común - el set de grabación-, un decorado permanente - una suerte de butaca enfrentando a cámara-, y el mismo modo en el que los testigos entran a cuadro y toman el lugar designado para dar su testimonio. Delante del entrevistado el dibujante (que permanece en campo), igual gradación de planos (generales y de conjunto en su mayoría) y la planificación de encuadres de las imágenes en presente desde un punto de vista organizado por una *focalización y ocularización espectral*. Dicho diseño nos entrega como espectadores ciertas ventajas sobre el *saber* y el *ver* de los personajes / testimoniantes. Reparemos por un momento en esta “ventaja sobre lo visto” respecto a los tres testigos, porque es en esa dinámica de la forma audiovisual en la que creemos se evidencia la problemática de quien busca *rememorar*. Como lo explica Marta Zátanyi, ante la ausencia de esa realidad física y fisiológica donde se asienta el sentir (sensación) del percibir, no se trae al presente lo que se sabe sino lo que se conoce a través de otros, de algún modo somos testigos de sujetos en donde la sensación está suspendida y la puesta en forma se hace cargo de discutir el saber en tanto “acto concluido.” (Zátanyi, 2011: 33)

La presencia del dibujante en campo, como primer lector, traductor de lo que acontece en el presente - “la puesta en acto del testimonio”- nos vincula al desdoblamiento de la instancia de enunciación, el dibujante como “escribiente de las memorias” traza un itinerario propio acerca de lo narrado. Una composición que se revela encrucijada, retazo, superposición de saberes, un espejo que nos recuerda aquello que Michel Foucault decía a propósito de *Las Meninas*, la única certidumbre es lo incognoscible del cuadro vuelto de revés. El dibujo se arma sobre la pared de fondo y se da a ver a los espectadores, secuencia de imágenes negadas a los testigos que permanecen de frente a cámara y de espaldas a la grafía animada que se improvisa. Una animación en base a la improvisación de aquello que resuena de las historias, trazos que se arman y se disuelven, que no se cierran en un rasgo acabado sino que mutan y se transforman. Registro que solo toma la imagen fílmica completa cuando se erige como *metacomentario*, como por ejemplo el diseño recurrente de aves de rapiña

⁵ El subrayado es nuestro.

cruzando el plano de derecha a izquierda que lleva entre sus garras a un humano⁶. Dicha imagen fílmica se multiplica en una serie de encuadres que la entregan de modo parcial, subrayando momentos del diseño, una *aliteración* que nos recuerda la fórmula cinegética para la representación de masacres humanas que se da desde la Antigüedad Clásica: la cacería. Como lo desarrolla José Burucúa, si bien dicha fórmula - aplicada a las representaciones de masacres humanas- necesita comprender los sentidos sociales y culturales de la cacería se puede pensar en torno a tres principios que se dan de acuerdo a la relación entre humanos y animales: depredación, protección y domesticación. En Argentina la dictadura creó una cantidad de imágenes para argumentar su accionar - la figura de la guerra, el cuerpo enfermo, etc. - de algún modo buscando trabajar sobre la fórmula en donde el prestigio de cazadores apresando alimañas para terminar con el bandilaje, era el modo de demostrar su aptitud para el buen gobernar. La deshumanización de las víctimas fue un lugar común que buscaron instalar para atraer a la sociedad al miedo, y a la necesidad de buscar ser protegido de la amenaza. El documental aprovecha este “saber” e invierte la ecuación, tomando por referencia el mito de la cigüeña y el bebé insiste en la repetición de una imagen que transforma al animal en ave de rapiña y al humano a trasladar en su presa. El estado terrorista es la amenaza, el depredador, aquel que no protege sino que a través de la violencia provoca el dolor humano.

A lo largo del filme el montaje alterna y confronta dos espacios, un espacio privado, el de los testimonios de hijos restituidos, y un espacio público, el recorrido por los centros que funcionaron como maternidades clandestinas en el pasado. A este último espacio le corresponde una *cámara líquida*, y la alternancia de otras voces que intentan armar el mapa y la logística del funcionamiento de esos espacios en los tiempos de la dictadura. Voces de distintos profesionales que recuperan el saber en presente del pasado transitando los lugares en una suerte de arqueología memorialista. En el diseño (puesta en visión) de estos espacios la animación interviene desde otro registro, sumándose así a la exploración pública de documentar el pasado reciente. Trabaja con imágenes de archivo, sobre las paredes, en especial sobre las ventanas, superponiendo proyecciones, jugando con las texturas, los climas, los colores y tonos de cada uno de los ámbitos del itinerario elegido, interviniendo sobre el *espacio arquitectónico* (Vila, 1997).

⁶ Véase los dibujos al cierre del trabajo.

Acá siempre tuvimos en claro que las animaciones de Maxi Bearzi debían tener un peso propio y que en cierto sentido, por momentos, también iban a guiar el relato. Las incorporamos porque nos parece una buena manera de acompañar la fuerza de los testimonios y sin caer en golpes bajos o exacerbar el dramatismo de los relatos. Sabíamos de antemano que las entrevistas iban a ser fuertes, y el estilo de animación de Maxi, a quien conocimos por sus trabajos anteriores, el estilo de sus trazos, de sus siluetas humanas, nos parecía que les iba a dar cierto “respiro” a las historias, hasta desde un lugar más onírico y no tan directo o lineal como quizás podrían haber funcionado ciertas dramatizaciones u otro tipo de animación. (Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera, Roberto Parsano, 2015)

La animación desnaturaliza la imagen de archivo - su cita- buscando no continuar con el pasado separado de la memoria y asegurarse así que el futuro no sea pura repetición, de tal modo de dar a ver que “el pasado no está configurado sólo por los hechos, es decir por lo ya hecho”, sino también por lo que queda por hacer, por virtualidades a realizar” Como lo expresa Walter Benjamín “hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir y movilizar” (Benjamín, 1982: 191)

Es entonces que, la *puesta en forma* (puesta en imagen) de *La parte por el todo...* insiste en problematizar lo visible (lo que se da a ver), de modo tal que evidencia el campo de tensiones entre el pasado y el presente de las memorias en conflicto. Como sabemos la mirada se distingue de la visión en el hecho de que emana del sujeto percibiente, las visiones entonces son el resultado de estas miradas. Como se ha tratado de describir en este documental el espectador se ve tomado por un juego intersubjetivo complejo, por un lado el planeado por el dispositivo - desde lo que habilita y lo que censura -; por el otro, el del diseño de las miradas intercambiadas en el interior de la *diégesis*. Como lo expresa Zátanyi, el arte en tanto lenguaje no solo documenta sino que “tiene la tarea de convertir los acontecimientos en hechos históricos” (Zátanyi, 2011:33).

Este filme como otros proyectos audiovisuales que venimos revisando trata de intervenir en los modos en los que esos hechos se han relatado, de manera de poner en crisis o discutir sus sentidos previos. Porque la percepción no es inocente, y cuando es percibido ya se tiene

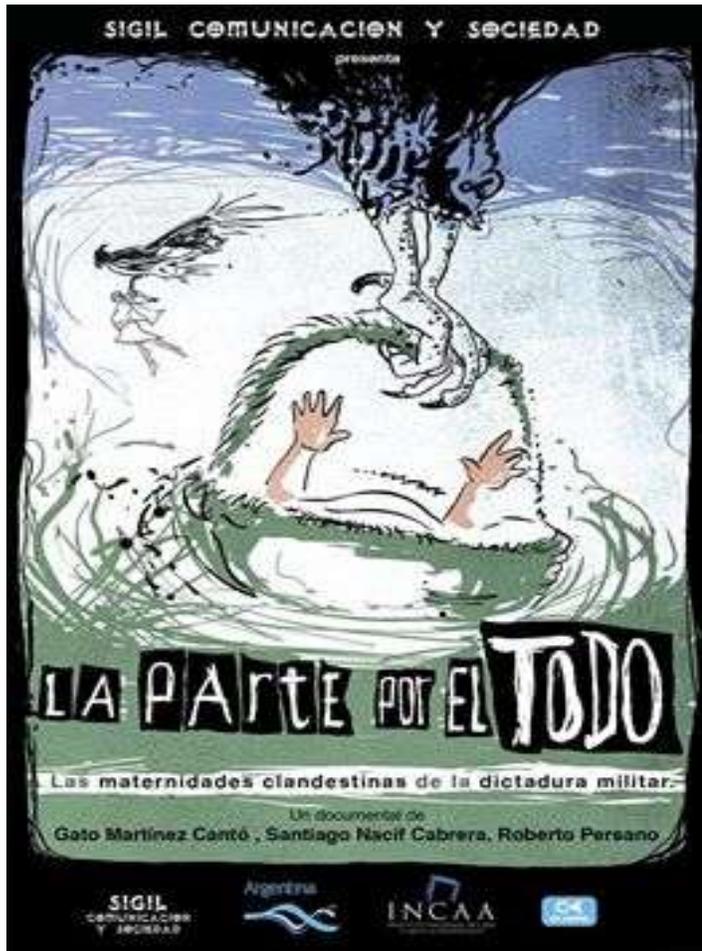
un conocimiento sobre el fenómeno ya sea por experiencia o por estudio. Documentos y recuerdos tienen aquí un valor testimonial, testimonian de las lagunas, de los quiebres y fracturas, de los cortes y de las discontinuidades en su acercamiento a *lo real*.

Se trata entonces de una cinematografía que crea infracciones sobre la narrativa audiovisual clásica exhibiendo una tensión específica para *interpretar/ interpelar* el pasado que muestra. Dentro de los estudios revisados que buscan dar cuenta del fenómeno focalizando sobre el problema de la memoria y su transmisión, hemos rescatado dos posiciones que se manifiestan encontradas, por un lado la de Marianne Hirsh, que habla acerca de la *posmemoria*, aludiendo al modo de recordar de la generación de hijos del Holocausto, memorias signadas por el horror, “mediadas” en torno a un recuerdo que no ha sido vivido sino transmitido por otros - a los que llama: “recuerdos indirectos”; y la de Beatriz Sarlo refiriendo que en general y a excepción de unos pocos y aislados recuerdos, todos los demás son mediados, porque aun tratándose de las vivencias ‘propias’ de una persona están conformados en gran parte por el discurso de terceros y lo que cuentan los medios de comunicación, de manera que la utilización del prefijo ‘pos’ sería innecesario.

Nuestro abordaje - aún en proceso - encuentra en ambas posiciones puntos a considerar, ahora bien, busca dentro de la variabilidad de formas y de lenguajes, en los que se manifiesta la capacidad de acumulación y transformación de la memoria humana, focalizar en los problemas que presenta y enfrenta la forma audiovisual al momento de *representar*, entendiendo que no son iguales a otros tipos de relatos en otras experiencias formales - artísticas o extra artísticas.

Como se ha buscado describir, el trabajo desde la animación es el modo en el que *La parte por el todo...* encuentra para expresar la dificultad y la necesidad de la rememoración, actualizando el conflicto, haciéndolo presente. Una *densidad figurativa* que problematiza las memorias públicas y que en tanto *contraespacio* se vuelve “utopía localizada” (Foucault, 2010:20). Constatación de lo irreconciliable, un pasado que para muchas de sus víctimas está condenado sólo a la creación, estas imágenes o mejor dicho su puesta en visión insiste en una nueva legibilidad, modo en el que problematiza o busca problematizar la herencia.

Dibujo 1.



Dibujo 2



Bibliografía:

- Aprea, Gustavo, 2015. Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante. Buenos Aires, Manantial.
- Aumont, Jacques, Michel Marie, 2001. Diccionario teórico y crítico del cine Buenos Aires: La Marca.
- Barbero Jesús, 2002. “Culturas populares”, en: Términos críticos de sociología de la cultura, comp., Altamirano Carlos, Buenos Aires, Paidós.
- Benjamín, Walter, 2015, Estética de la Imagen, Buenos Aires, La Marca.
- Barnouw, Erik, 2005. El documental. Historia y estilo. Gedisa. Barcelona.
- Breschand, Jean, 2004. El documental. La otra cara del cine. Paidós. Barcelona.
- Burucúa José y Kwiatkowski Nicolás, 2009. “Cómo sucedieron las cosas.” Representar masacres y genocidios. Buenos Aires, Katz editores.
- Campo Javier, 2012. Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Labaki Amir / Mourao María. (Comp.) 2011. El cine de lo real. Buenos Aires, Colihue Imagen.
- Martínez Cantó, Gato / Nacif, Santiago/ Parsano, Roberto, 2015 <http://www.escribiendocine.com/entrevista>
- Moore María José, Paula Wolkowicz (edas.). 2007. Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería.
- Nichols, Bill, 1997. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós. Barcelona/Buenos Aires/México.
- Santiago Vila, 1997. LA ESCENOGRAFIA. Cine y arquitectura. Madrid, Cátedra.
- Zátonyi, Marta, 2002. Una Estética del arte y el diseño de imagen y sonido. Buenos Aires, Nobuko.