

La resistencia inquebrantable del testimonio. Di Tella, Guzmán, Habegger.

The unwavering resilience of testimony. Di Tella, Guzmán, Habegger.

Giovanni Festa

UNLP, Universidad de La Plata, Argentina
giovanni.festa81@gmail.com

RESUMEN

Entre las películas argentinas y chilenas dedicadas a la dictadura hemos elegido un corpus restringido de obras. Se trata de películas donde el relato cinematográfico se detiene para mostrarnos “otra cosa”: una escena teatral paradójica y violenta (*Prohibido*, A. Di Tella); un fotograma (*Imagen final*, A. Habegger); una imagen fija (*La memoria obstinada*, P. Guzmán). Gracias a una metodología de análisis transdisciplinar, la idea es mostrar cómo los tres textos, entre ellos heterogéneos, logran, ante un poder que quiere la aniquilación de toda diferencia, la desaparición de todo testimonio, y la ficcionalización de lo real, fundamentar unos testimonios “resistentes pese a todo”, que se inscriben en la “tradición de los oprimidos”.

Palabras clave: Dictadura; Testimonio; Di Tella; Guzmán; Habegger.

ABSTRACT

Among the Argentine and Chilean films dedicated to the dictatorship, we chose a restricted corpus of works. These are films in which the narrative stops to show us “something else”: a paradoxical and violent theatrical scene (*Prohibido*, A. Di Tella); a frame (*Imagen final*, Habegger); a still image (*La memoria obstinada*, P. Guzmán). Thanks to a transdisciplinary analytical methodology, the aim is to show how the three texts —heterogeneous among themselves— manage, in the face of a Power that seeks the annihilation of all difference, the disappearance of all testimony, and the fictionalization of reality, to establish some testimonials “resistant despite everything,” inscribed in the “tradition of the oppressed.”

Keywords: Dictatorship; Testimony; Di Tella; Guzmán; Habegger.

Las imágenes necesitan volverse legibles para que sean útiles para la historia. Sin embargo, esto no significa que la imagen se vuelva legible simplemente a través de la palabra. La palabra desde leyenda muy rápidamente puede volverse eslogan ante el espectador que mira a-críticamente el hechizo de la imagen sola.

La legibilidad no es entonces dada o impuesta por un comentario, que es siempre fabricado por los que tienen el poder de la palabra: es necesario, en lugar de fabricar imágenes hablantes, *construir* su legibilidad. La legibilidad no comenta, adhiere, y se articula, como escribe Walter Benjamin, a través de la *visibilidad*.

Y esto es posible solamente a través del montaje: “retomando en la historia el principio del montaje”, que es aquella operación que, *a posteriori*, permite la conexión de piezas aparentemente sin relación. Piezas: documentos, es decir, “ensayos de prueba”. Se podría decir que un documento es un objeto que ensaya la realidad, pone la realidad a prueba. Georges Didi-Huberman en su libro *Remontajes del tiempo padecido* (2022) escribe que la legibilidad de un evento histórico depende de la mirada proyectada hacia las innumerables singularidades que lo han atravesado, para después descubrir en este pequeño evento singular, como diría Benjamin (2010), el crisol de su acontecer total.

Lo que haremos ahora es recoger algunas de estas imágenes, de estos documentos del tiempo sufrido utilizando la actitud del historiador materialista, «que no es aquella que se desplaza hacia el pasado para describirlo y cogerlo 'como es en sí mismo', sino a partir de un ahora» (Didi-Huberman, 2022, p.76), capaz de poner en movimiento “su punto crítico” y su “campo de cognoscibilidad” donde surge la posibilidad de legibilidad de las imágenes.



Secuestrar a un territorio: Francis Bacon, *Landscape*, 1978; Jorge Cedrón *Operación Masacre*, 1973

El cuadro del pintor Francis Bacon, *Landscape* (1978) muestra un pedazo de selva rodeado de desierto y encerrado dentro de una jaula transparente donde el artista solía confinar a sus figuras torturadas. En la pintura el elemento enclaustrado y parcelado es un territorio baldío, cualesquiera, salvaje. Podríamos decir que el territorio se encuentra como “secuestrado”. ¿Es posible secuestrar a un territorio? Claramente (pensamos solamente, hoy, en la colonización israelí en Palestina), sí. El poder (en ese caso específico, nos referiremos al poder militar y dictatorial) lo hace continuamente, cuando substrahe este territorio al uso común para desplazarlo hacia sus fines particulares. Volviendo, por ejemplo, un pedazo de desierto o un campo, un cementerio. Es

lo que acontece en un basurero en las afueras de Buenos Aires donde han sido fusilados unos hombres. El comentario del poder y de sus órganos es el que considera a esos hombres como desechos y “subversivos” que deben ser aniquilados. Hay, afortunadamente, otros relatos, “relatos del contrapoder” que, ante esta imagen, nos hablan de otra cosa. El fotograma pertenece a la película del cineasta argentino Jorge Cedrón *Operación Masacre* (1973) escrita junto con Rodolfo Walsh, el escritor argentino desaparecido, autor de la novela de no-ficción sobre la cual se basa la película. Que empiece descubriendo que, entre los asesinados, hay un fusilado que vive (Walsh descubrirá después que son siete): Juan Carlos Livraga «bañado en la sangre, caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte, y el otro que se salvó con él disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera, y los que no se salvaron» (Walsh, 2000, p.12). Walsh regresa a los lugares del hecho junto con su colega periodista Enriqueta Muñiz, para sacarle “una foto de pic-nic”. A veces es suficiente una imagen para que se pueda decir “aquí aconteció” y el relato corra con más fuerza: «aquí el camino, allá la zanja y por todas partes el basural y la noche» (2000, p.13). Sin embargo, es necesario adjuntar a esta imagen un testimonio. El día después Walsh y Muñiz van a ver a Giunta, el otro hombre que se salvó:

Es matador escuchar a Giunta porque uno tiene la sensación de estar viendo una película que, desde que se rodó aquella noche, gira y gira dentro de su cabeza, sin poder parar nunca. Están todos los detallecitos las caras, los focos, el campo, los menudos ruidos, el frío y el calor, la escapada entre las latas, y el olor a pólvora y a pánico, y uno piensa que cuando termine va a empezar de nuevo, como es seguro que empieza dentro de su cabeza ese continuado eterno, “así me fusilaron” (2000, p.14).

Para obtener el relato es necesario utilizar «palabras-ganzúa» (2000, p.15). El testimonio del sobreviviente es el comienzo de un trabajo por parte de los periodistas-investigadores que “se la juegan enteros” reconstruyendo lo acontecido.

Se trataría ahora de pasar, re-utilizando y actualizando un concepto que Didi-Huberman utiliza para hablar de los campos de exterminio nazi, desde un *estado del lugar* (la imagen documental que, como acabamos de ver, nos muestra el lugar exacto donde el crimen tuvo lugar en búsqueda de las pruebas del evento, que el poder quiere encubrir) a un *estado del tiempo*, que «intenta figurar el evento en su temporalidad más profunda, que es aquella del Calvario» (Didi-Huberman, 2022, s.p.). La imagen, y las palabras que las comentan, nos mostrarían entonces una primera posibilidad de recontextualizar y resituar la imagen secuestrada por el poder.



Otra tierra baldía: D. Eijo (h), E. Giorello, R. Moretti, A. O. Oroz, C. Vallina y S. Vega *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina. 1966-1972*, 1973.

Es lo que pasa ante esta tercera imagen, traída del film de autores varios *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina. 1966-1972*, documental que narra los métodos de secuestro y tortura empleados en Argentina durante la dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse (1966-1972) Ante esta imagen de tierra baldía, escuchamos las palabras, en voz-over, de la esposa de un desaparecido, que nos habla de las torturas sufridas por su compañero sabiendo que prefirió morir por lo que había elegido, la visión de una realidad diferente: “no dijo ni siquiera adonde vivía. Prefirió morir para poder seguir viviendo”. La imagen que vemos es absolutamente simple, sin cortes y sin montaje. Y es comentada por un simple relato sin *pathos* ni heroísmo. Nada más que un testimonio y un reconocimiento. Nada más que una imagen y unas palabras. Una imagen y unas palabras justas. El problema ahora es qué hacer con imágenes como estas. Con toda esta claridad, y al mismo tiempo, con toda esta oscuridad.

Como dice Godard en una *Histoire seule* “Si, la noche ha llegado. Aparece otro mundo, duro, cínico, analfabeto, amnésico, extendido, aplanado. Como si hubiera suprimido la perspectiva, el punto de fuga”. Imaginamos entonces levantar la cortina de este basural, que es la metáfora de todo lugar marginal donde el poder quiere enterrar en la cal viva del olvido la fuerza insumisa de los testimonios, para dejar que de repente surja *algo*. Restos paradigmáticos, donde el relato se detiene para mostrarnos “otra cosa”: una “escena teatral paradójica y violenta”; una “secuencia terminal”; una “captura de pantalla”. Interpolando esas imágenes, poniéndolas en relación, intentaremos leer de forma diferente su historia, a través de un montaje que, escindiendo los tiempos e introduciendo una deshomogéneidad esencial, sea capaz de transformar en legibilidad el dolor de la reminiscencia.

1. Una escena paradójica y violenta

A veces el recuerdo puede tomar la forma de una escena teatral paradójica y violenta. Es lo que pasa en el film de Di Tella *Prohibido* (1997): después de un montaje de material heterogéneo hay entrevistas —que constituyen el material mayoritario—, fragmentos de una obra teatral, de filmaciones de archivo, de un telefilm —*Los comandos azules*—, de secuencias de films argentinos sobre la dictadura como *La noche de los lápices*, imágenes del mundial del '78, el comercial “Argentinos a vencer”, las imágenes de la guerra de las Malvinas y la entrevista en un show de tv a una mujer que llora para los soldados).

El film de Di Tella es un ensayo que mezcla las palabras de los testigos con imágenes de archivo según una idea peculiar de “montaje de la memoria”. De repente, pero, pasa algo.



El relato de una atrocidad puesta en escena: A. Di Tella *Prohibido* (1997)

Un hombre con el rostro flaco, bigotes, un ojo semicerrado, comienza un relato distinto de todos los demás. Nos habla de algo que le tocó vivir, mejor, escuchar cuando estaba preso. Y pasa lo que Lanzmann, en *Shoa* (1985) que se basa solamente en la voz de los testigos que regresan a los lugares borrados del exterminio), llama «la palabra humana destinada a la verdad» (Didi-Huberman, 2005 p.122). El hombre relata que la cárcel de repente se había vuelto un teatro: el lugar de tortura y desaparición un lugar de actuación y ensayo. Las piezas eran pequeños sketches creados por los mismos secuestrados, que se burlaban de sucesos y personas, compañeros y guardias. Se preparaba entonces la puesta en escena y los asientos del ‘público’: al final del pasillo estaba el lugar de los guardias y los oficiales de la inteligencia; en el extremo opuesto se ponía un telón, los presos salían de las celdas, se quitaban el vendaje que tenían siempre puesto hasta infectarles los ojos y la función empezaba. “Se aplaudía y todo eso”. Después de una de esas funciones pasa algo.

Unos guardias regresan con el aire de querer divertirse y pasar el rato. Hacen salir una pareja de una celda y le piden fingir litigar. El hombre y la mujer no lo logran. Entonces empiezan a golpearlos con la culata de los rifles, hasta que, heridos, intentan obedecer. Los dos litigan entre el telón tendido al final del corredor y la mirada de sus verdugos, obligados, por un capricho, a fingir que rompen el lazo que los une; y, además, tienen que ser convincentes. Los vulgares victimarios que los torturan ponen de manifiesto una actitud del poder más profunda que la simple degradación de sus víctimas y donde, por así decirlo, el poder se manifiesta al desnudo, como infantil, obscuro y arbitrario.

Por un lado, vemos cómo el poder quiere determinar un punto de quiebre que permita llegar hasta la intimidad de los que están sujetos a él.

Para lograrlo *aisla* (los compañeros, alejados en las celdas, solo pueden escuchar los gritos de la riña simulada) intentando disociar, desconocer el vínculo entre la pareja y la comunidad de los presos; y *expone* a mostrar la propia intimidad trasladando la privacidad de un altercado al corredor de una celda. Además, quiere fabricar la escena en la cual la pareja regresa hacia una enemistad angustiosa donde todo vínculo es momentáneamente suspendido, la vida humana es reducida a un simulacro y la libre acción a repetición vacía.



Deponer, Deportar: D. Eijo (h), E. Giorello, R. Moretti, A. O. Oroz, C. Vallina y S. Vega *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina. 1966-1972, 1973.*

Es como si los victimarios digan: “No solo entramos en sus casas de noche, para registrarlos y llevarlos cautivos o para que depongan” (en el film *Testimonios*, se ve a la policía que entra en el cuarto de dormir de una pareja y pregunta a la mujer, amenazándola, sobre el paradero del marido); “No solo entramos en su cuerpo con las macanas; esto no es suficiente. Queremos entrar en la intimidad de sus biografías. Queremos conocer las cosas que se dicen cuando están solos. Queremos que ustedes se expongan sin restos, hasta la extenuación”.

Para lograrlo intentan, por así decirlo, meter en escena una “escena” (entendida como intercambio de cuestionamientos recíprocos), que Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, califica como el lugar donde el lenguaje empieza «su larga carrera de cosa tormentosa e inútil» (Barthes, 2008, p.87). La escena no tiene objeto o lo pierde muy rápidamente; la pareja está deshecha, no hay otra cosa que la confrontación entre dos “yo”, entre dos singularidades, cuya apuesta es la de aumentar la dosis sin progreso, ni esclarecimiento, ni transformación.

Toda idea de pareja y, con ella, de relación y unión, se hunde entonces en el abismo del litigio, con su huida y aislamiento: en esta ficción el poder celebra así la disolución del vínculo, la fabricación de aquel lugar donde la comunión se vuelve relación de inconexión.

Con la obligación grotesca a la confrontación, el poder quiere quitar a los presos el don de las palabras del alivio y del cuidado para sustituirlas con lo que Barthes llama vómito, «chorro de cosas que duelen» (Barthes, 2008, p.88) en una representación vaciada de su capacidad representativa y de su posibilidad de sentido. Además, quiere transformar en un simulacro de representación la intimidad y la pasión; arrastrar la fuerza en una caricatura de forma; hasta borrar la representación misma logrando que la pareja desesperada al final pelee de verdad.

Los verdugos, con toda su estupidez y vileza, quieren volver a sus víctimas en otra presencia murada en sí y lograr la destrucción de la representación de la otredad como conjunción y lazo. Quieren volver una pareja, dos soledades. Quieren volver dos compañeros, dos enemigos. Ya que el poder coincide con la disociación que sigue sin pararse: disociación de la comunidad resistente en celdas, disociación de las personas encarceladas en monadas ciegas que, vendadas, no pueden ver; y, en ese caso, disociación del núcleo elemental de la lucha —la pareja— en una vulgar ficción. El poder anhela la desaparición exactamente por eso: para sabotear la relación, para introducir, con la estupidez de su violencia, un espacio vacío en la cadena solidaria y apasionada de la resistencia.

Cada desaparecido se volvería así un hueco en la cadena: lo que se intenta es sustituir el “cum” de la relación con el “non” de la ausencia. Esta, por lo menos, era la ilusión de esos criminales.

En el film de Di Tella hay, sin embargo, otro testimonio, que parece mostrarnos cómo el poder, al final, no logra su intento de aniquilación y quiebre. Es el relato de otro joven preso que fabrica, con un hueso, un medallón con el nombre suyo y el de su esposa, queriendo sostener, ante un poder que quiere la desaparición de toda identidad, la identidad inquebrantable de los dos. El medallón es al mismo tiempo *símbolo* y *don*.

Por un lado, es un símbolo, cuya etimología, *syμβάλλειν*, significa “poner juntos”, juntar: lo que el poder quiere disociar, queda reunido en este pobre objeto arrancado al abismo que manifiesta la potencia de asociar; lo que el poder quiere desaparecer, queda representado en este objeto que es un signo de reconocimiento.

Por el otro, el medallón es, además, un don: expresión del intercambio frente a la división del poder. Y aún más, es lo que lleva al libre uso, al uso compartido, de lo que el poder quiere sea expuesto como separado.

Entonces lo que esos verdugos, improvisados *metteur en scène* consiguen, es nada. Una simulación que solo confirma, en aquel corredor del miedo, en aquella gruta donde hay proyectadas sombras, el vínculo que une a una mujer y un hombre enterrados vivos, que, obligados a romper su lazo, no hacen otra cosa que confirmarlo hasta el final.

2. Una secuencia terminal

Santiago de Chile, 29 de junio de 1973 es la fecha del intento de golpe de estado llamado “Tanquetazo” contra el gobierno Allende y la prueba general de lo que pasará el 11 de septiembre de aquel mismo año. Un camarógrafo argentino que trabaja para la televisión sueca, Leonardo Henrichsen, filma los hechos, en el “momento de peligro”. Se encuentra en una calle cerca del palacio de la Moneda. Llegan los militares. Sigue filmando. Le disparan. En lugar de huir, graba al soldado que le apunta con su arma. Y que lo mata.



El asesinato en primera persona de Leonardo Henrichsen.

El valiente camarógrafo no solo acaba de grabar el momento de su muerte en directo y la cara de su asesino sino el presente

golpista y el futuro dictatorial de un país donde las muertes arbitrarias se volverían la norma. Uno de sus compañeros se lleva la cámara, la esconde, más tarde será llevada a Allende que ve la secuencia, y la vuelve pública. Estas imágenes nos hablan también de un acto extremo de resistencia. Y, de nuevo, de la violencia del poder. Según Nancy la violencia permanece extraña al sistema dinámico o energético en el cual intervine. Es una intrusión fragorosa que permanece afuera; es la imagen del afuera (Nancy, 2007). Podríamos decir que la imagen del milico disparando sale de la red de relaciones y de los intercambios. Afuera del reconocimiento, vuelto su opuesto, sanción de una diferencia de rol entre victimario —que dispara— y víctima-blanco.

La filmación aparentemente no muestra otra cosa que esta: la *verdad de la violencia*, la verdad del arma, del disparo, del violento que goza sin placer y sin alegría; el afán, por parte del poder, de violentar y la expresión de lo que siempre Nancy llama *principio de lo intratable* entendido como clausura, sello brutal en una masa de hormigón, fondo murado de un bloque.

Sin embargo, la secuencia terminal de Henrichsen nos muestra también otra violencia, la *violencia de la verdad*. Es la violencia que se retrae cuando irrumpe, una irrupción singular de verdad, que abre y libera un espacio para la presentación manifiesta de lo verdadero.

El video ha dado vuelta al mundo. Y, como nos muestra el film de Andrés Habegger *Imagen final* (2007) que reconstruye la historia de los hechos, gracias al trabajo investigativo del periodista Ernesto Carmona, se ha identificado al militar que ha disparado hasta encontrarlo (su nombre es Héctor Bustamante) y dar con su paradero: una casa roja, cerrada, ante la cual el pueblo comienza a reunirse. La casa cerrada por unas rejas se llena entonces de folletos y es rodeada por cuerpos febriles que manifiestan una verdad. Gracias a la filmación que un camarógrafo había rodado a cambio de la vida, el criminal que había quedado “expuesto a aparecer”, y que después tuvo que camuflarse detrás de la respetabilidad de una casa burguesa con jardín, es, después de una década, “expuesto a comparecer” por sus crímenes, atestiguados por una imagen movida y borrosa; una imagen a pesar de todo (sin embargo, Héctor Bustamante falleció el año después de la salida de la película, cuando aún no se había finalizado la investigación del caso).

3. Una captura de pantalla

Patricio Guzmán regresa a Chile después de un largo exilio debido a su actividad de cineasta militante para mostrar su film largamente censurado *La Batalla de Chile* —film dedicado a Henrichsen, donde se muestra también la última secuencia grabada por el camarógrafo a las nuevas generaciones (que, después de 23 años de censura y de autocensura, viven sin saber exactamente lo que ha pasado)—, entrevistar activistas y personas que vivieron en primera persona los acontecimientos de la película y, aún más, para intentar una reflexión sobre memoria y olvido. El resultado es una película, *La Memoria Obstínada* (1997). Entre los activistas que se reconocen o son reconocidos por sus compañeros gracias a las imágenes del film, hay una mujer, Carmen Vivanco, cuyo esposo, hijo, hermano, cuñada y sobrino fueron desaparecidos y a la cual se muestra la captura de pantalla de ella, joven, que está participando a una manifestación.



El doloroso trabajo de la memoria obstinada. P. Guzmán, *La Memoria Obstínada* (1997).

Cuando se le pregunta “¿Eras tú, ella?”, la mujer contesta insegura, “que se yo, podría ser”. Las dos imágenes, la de la mujer hoy y del rostro de ayer, son después sobrepuestos: y es en este anacronismo, en este desfase, que se manifiesta para el espectador una posible y singular relación con su propio tiempo: adherir manteniendo a distancia.

Lo que ve Carmen es una imagen que llega del pasado y toca a la puerta. Y funciona como un fotograma de tiempo. Si el mundo se aleja rápidamente y radicalmente de su semejanza con este fotograma de tiempo detenido y condensado, lo que vemos es la imagen de un tiempo que hubiera podido ser y que nunca fue. Por esto ella duda. Porque la mujer en la pantalla miraba hacia una imagen del futuro que será negada para siempre.

Al mismo tiempo el fotograma permite que pase algo: la mujer puede dejar que la memoria de esos días se oscurezca o sea censurada: es, sin embargo, suficiente algo como una imagen surgida al azar de una película torrencial, para que ellos sean evocados de repente.

La pantalla se vuelve porosa, y el fotograma se vuelve la imagen-ganzúa que, vestida del sudario del pasado, silenciosa, remota, amonestadora, permite que una escena se separe del fondo de la memoria del observado y sea evocada como si esos días pasados fueran reales y presentes otra vez. Pero, para que eso sea posible, es necesario bloquear la historia para reconocerse y recuperar un lugar que había sido enterrado.

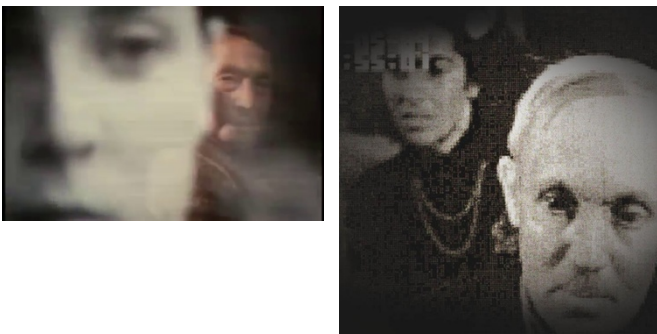
Porque, como explica otro entrevistado en el film, la palabra “recuerdo” deriva del latín *re-cordae*, volver a vivir con el corazón. El paro de imagen del pasado que regresa es una intermitencia del corazón que permite a lo enterrado volver a la luz. Ante la imagen que vemos surgir en la pantalla, no vemos entonces, simplemente, un lugar que no existe más, sino un tiempo perdido que todavía puede ser recuperado.



El fotograma como parcela de tiempo recuperado. P. Guzmán, *La Memoria Obstinada* (1997).

Y esto es posible sí, a través de cada parcela de recuerdo recuperado, de cada fragmento de tiempo rescatado, hay un sujeto que se hace cargo de ellos, interceptando su sentido y su valor. Porque es la memoria, la propia memoria, que permite imaginar horizontes de futuro. Pero esto es posible solamente alimentándola con la potencia de imaginación y su carga utópica. Después de casi cincuenta años de su primer film, Guzmán filma otra batalla, el estallido social de octubre del 2019, donde las/los manifestantes nos hablan de los acontecimientos y de las esperanzas que este improvisado movimiento colectivo lleva consigo; también hay una joven mujer que pide a Guzmán sacar una foto de los compañeros con los ojos mutilados, porque, dice, “quiero que esto se sepa”. Entendimos ahora que la memoria no va solamente cuidada para que no desaparezca. Ante un poder que quiere engeguercer, va sustentada con imágenes justas y nuevas.

La captura de pantalla del rostro de Carmen Vivanco es similar a otra imagen, presente en la novela de Sebald *Austerlitz* (Sebald, 2001). En la novela también hay la captura de pantalla del rostro de una joven en un aparato televisivo en blanco y negro.



La memoria obstinada de un fotograma desenfocado: P. Guzman y W.G Sebald, *Austerlitz*

Austerlitz acaba de encontrar (o por lo menos lo cree) la imagen de la madre, muerta en un campo de exterminio nazi, y de la cual no hay fotos (excepto quizás un par de fotos de escenas, ya que era una actriz) en un viejo documental sobre el Gueto de Terezin. Ante imágenes de este tipo es posible experimentar lo que Ernesto Sabato en *Sobre Héroes y Tumbas* (2003) llama “presente prematuro”: el pasado no solo vuelve, sino que al volver se presenta siempre contra-tiempo, de manera inesperada e intempestiva. Es la realización de una oración de Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de*

historia (1997): las imágenes llegan a su legibilidad, solamente en una época determinada.

Lo que quieren, las personas invitadas por Guzmán a ver la película, y Austerlitz en un archivo de estado, es recobrar a alguien. Y es por eso que en Sebald y Guzmán la película, más que ser mirada al *ralentí*, provoca una lenta incubación del tiempo donde «se veían cosas y personas que hasta entonces habían permanecido *ocultas*» (Sebald, 2001, p.143).

Llevar a la luz algo oculto es el trabajo de toda operación de rescate de la memoria.



Rescatar los fantasmas de la historia: un detalle y el “total” del *Ritrovamento del corpo di San Marco*, Jacopo Robusti, el Tintoretto, óleo sobre tela, Milano Brera, 1562-66.

Y eso nos hace pensar a un detalle, en un cuadro del pintor veneciano del siglo XVII Tintoretto que nos muestra dos hombres que, a la luz de unas antorchas, se afanan en desenterrar algo. Se trata de los restos mortales de un hombre: tienen que apresurarse, porque en este pasillo espectral (que se parece mucho a un reducto de la memoria o a una de aquellas cárceles de invención del grabador Piranesi, y que en realidad es una iglesia egipcia en Alejandría), San Marco está resucitando a los muertos. Hurgar en una tumba y extraer un cuerpo para que vuelva a vivir es un gesto urgente y apasionante. Todo, en la pintura, se encuentra desplazado: la figura del personaje principal, y el mismo punto de fuga. Es como si el momento de lo milagroso implicara una torsión metafísica de la realidad. Al mismo tiempo, vemos los vivos que, empeñados en este gesto de profanación, proyectan sus sombras sobre la superficie lisa de un sarcófago que se ha vuelto pantalla de proyección. De repente pienso a lo imposible del sarcófago que sigue proyectando las sombras en ausencia de los cuerpos que la emanan. Y eso nos hace volver a nuestro argumento.

El desaparecido es aquel ser que ha sido secuestrado de su cuerpo. Se lo han quitado (aún es posible que regrese, con todo su peso, como el caso de Marta Ugarte y que el mar ha restituido a la playa, como amonestación perpetua, en el film de Guzmán *El Botón De Nácar*). Y, a pesar de eso, no deja de proyectar su sombra.

Michel de Certeau dice que la historia llora sus muertos y les cierra los ojos. Con el desaparecido no es posible este gesto de respeto y cuidado. Y entonces no le es posible, como el muerto que no se ve y que es desenterrado a toda prisa en el cuadro de Tintoretto, descansar. Él, no obstante, sombra amonestadora, nos pide permanecer vigiles, y con los ojos bien abiertos. Para que el horror no se repita. Y para que sea posible hacer de todo ese sufrimiento un tesoro y una enseñanza para la humanidad.

La escena paradójica y violenta, el fotograma y la captura de pantalla nos muestran que cuando el poder anhela a la *desaparición* de toda evidencia de lo acontecido, se volverá fundamental la *aparición de un testimonio*, por cuanto fragmentaria, donde se haga visible un rasgo de humanidad resistente y sobreviviente a pesar de todo.

4. Una imagen más



Rostros que vuelven a aparecer: A. Fogli, *Desaparecidos*.

Sin embargo, hay siempre una imagen más. Se trata de la obra del artista italiano Andrea Fogli *Desaparecidos*: 59 rostros que surgen no de una mimesis, sino de un bloque de arcilla que manifiesta el surgimiento de una semejanza interior a partir de lo informe: como dice Fogli, «se trata de seguir las huellas y las trazas que se suceden a ciegas» (Fogli, 2018, p.75) hasta ver surgir el ser ante sí como viviente. El ser que, sin embargo, el poder había desaparecido, está ahora, puesto en presencia como “ostensión”. La imagen no es apariencia, sino exhibición (como se dice del ostensorio en la misa), puesta en luz y puesta-en-adelante, en este caso, del rostro del otro.

La reciprocidad negada en la escena paradigmática y cruel en el film di Di Tella, en la secuencia terminal de Henrichsen y hasta en el reconocimiento dudoso de la imagen que aparece en la pantalla en el film de Guzmán, encuentra aquí su rescate ya que, como explica Andrea Fogli, «la reconquista del propio rostro es inseparable del reconocimiento y de la acogida del rostro del otro» (Fogli, 2018, p.78). Rostro que, resistente pese a todo, nos muestra ser parte no del *linaje constante* de los vencedores, sino del *conjunto móvil* de los innominados, de los sin tumbas, que forman, como diría Benjamin, la tradición inquebrantable de los oprimidos.

Referencias

- Barthes, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1997). *Sul concetto di storia*. Einaudi.
- Benjamin, W. (2010). *I Passages di Parigi*. Einaudi.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Immagini malgrado tutto*. Raffaello Cortina ed.
- Didi-Huberman, G. (2022) *Rimontaggi del tempo sofferto. L'occhio della storia 2*. Mimesis.
- Fogli, A. (2018). *Diario della polvere e dell'argilla*. Quodlibet.
- Nancy, J.L. (2007). *Tre saggi sull'immagini*. Cronopio.
- Sabato, E. (2003). *Sobre héroes y tumbas*. Planeta.
- Sebald, W.G. (2001). *Austerlitz*. Anagrama.
- Walsh, R. (2000). *Operación Masacre*. De la flor.