

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Invocación: Héctor Fáver

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (2001). Invocación: Héctor Fáver. Banda aparte. (20):5-11.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42483>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





INVOCACIÓN: LA MEMORIA JUSTA

"Para la injusticia sólo hay un remedio y éste no es el olvido, sino la justicia"

Mario Benedetti

"La memoria es un puente, y es un puente lanzado sobre el olvido, es un desafío a la pesadez del olvido"

Fabrizio Rondolino

I. AMNESIA Y OLVIDO

En un artículo titulado "Variaciones sobre el olvido"¹, Mario Benedetti realiza una apología de la memoria, como factor imprescindible para el avance del ser humano. Y esta necesidad del recuerdo afecta tanto al individuo como a la sociedad. Es fundamental conocer el pasado para poder acceder al futuro, porque el pasado es "una morada", "una certeza". Benedetti distingue entre varias las figuras del amnésico, el olvidador, y entre éste y el olvidadizo, que es apenas un precandidato a olvidador. El amnésico ha sufrido una amputación (a veces traumática) del pasado; el olvidador lo amputa voluntariamente. El olvidador no olvida porque sí, sino por algo, que puede ser culpa o disculpa, pretexto o mala conciencia, pero que siempre es evasión, huida, escape de la responsabilidad. Respecto al pasado, el olvidador intenta encerrarlo a cal y canto, pero no lo consigue porque el pasado siempre retorna y se hace presente. El amné-

sico, por su parte, realiza ímprobos esfuerzos para recuperar el pasado y, a veces, lo consigue.

Ampliando la idea de la memoria individual a la memoria colectiva, el autor afirma que los pueblos nunca son amnésicos. Amnistía no es amnesia. Los gobiernos tampoco son amnésicos, aunque a veces tratan de ser olvidadores. Hay que sospechar de los gobernantes que quieren sentar las bases de su poder en un olvido colectivo. Y entonces la propuesta del poderoso es empezar desde cero, como si eso fuera posible: "Es obvio que se trata de una metáfora oficial, burocrática, pero en el subsuelo de cada metáfora siempre yace un sentido recóndito. El significado superficial es que no cultivemos el rencor ni la venganza. Bravo. El sentido recóndito es que renunciemos a ser justos: que el sentido de la justicia desaparezca con los desaparecidos".

La recuperación del pasado pendiente (un pueblo con un pasado irresoluto no puede lograr la paz) se realizaría mediante la descripción de ese pasado cuando aún era presente y, para ello, es imprescindible la palabra: "Las palabras, aunque hayan sido lavadas del rencor y la venganza, siguen siendo palabras: existen. Los desaparecidos se esfuman, pero la palabra desaparecido adquiere ahora una nueva y escalofriante

1. Benedetti, Mario, "Variaciones sobre el olvido" en *La realidad y la palabra*, Destino/Letras, Barcelona, 1990.



acepción. Ya no corresponderá a la paloma que se vuelve ausencia en la galera del prestidigitador para luego emerger de una de sus mangas; ahora alude más bien al niño que se hizo humo ante la mirada atónita de las abuelas de la Plaza de Mayo y no hay arte de magia que lo haga renacer. [...] La palabra es probablemente la mayor dificultad con la que se enfrentan los olvidadores profesionales, porque la vocación congénita de la palabra no es omitir, sino nombrar, así como la justicia está para juzgar y no para complicarla en el olvido." La injusticia se resolverá gracias a la acción de la justicia y mediante la recuperación de la memoria, nunca mediante el olvido voluntario o impuesto. No es el olvido lo que puede salvar a un pueblo del rencor y de la venganza, porque, en última instancia, la realidad acabará surgiendo aunque se intente cubrirla con capas de ese barniz llamado olvido. Será el ejercicio de la justicia el que permitirá a dicho pueblo recuperar su equilibrio. La justicia debe tener relación con el pasado, adquirirá su valor al entrar en conexión con éste. El pasado es una morada y no hay fuerza suficiente en el olvido para demolerla.

Estas cuestiones tan complejas (la necesidad de la memoria, el valor del pasado, la realidad emergente, la justicia precisa, los amnésicos y los olvidadores, la lectura de las palabras, la veracidad o ficcionalización de lo narrado), pivotan en el planteamiento del filme *Invocación* (Héctor Faver con la participación de Patricio Guzmán y Fred Kelemen, España, 2000).

II. LA HISTORIA A VEINTICUATRO FOTOGRAMAS POR SEGUNDO

Consciente de la inoperancia de la Historia para dar cuenta de la realidad (de las distintas realidades)² y de los relatos de ficción plena para mostrar acontecimientos verídicos, el planteamiento del filme parte de la construcción de un discurso estructurado en diferentes niveles donde se ensamblan, por igual, fragmentos de distintas historias y testimonios de diversas voces. No se opta por una forma genérica predeterminada: se van sucediendo *relatos* y será, finalmente, el/la espectador/a quien deba hacerse cargo y determine el lugar de todo este material dis-

puesto como puzzle. Esta es la opción estética que ha escogido el filme para formalizar un compromiso ético y desde la lucidez política hacer poética de los relatos y de las verdades.

Desde el negro inicial se da paso, en *off*, al sonido del tránsito urbano. Un primer plano nos muestra a un niño que mira directamente a cámara y contesta a una pregunta que le ha sido formulada en *off*. "Martín, ¿cuántos años tienes?" Martín Miani nos dice que tiene trece años, que está en octavo, que quiere ser actor profesional cuando sea mayor y que va a trabajar en esta película (ésta que estamos empezando a presenciar) en la que todavía no conoce su papel. Por corte directo, pasamos a Claudio Araya, que reitera su participación en el filme y afirma su gusto por el cine, y le sigue Javier Heit, que, a su vez, de forma directa contesta preguntas sobre su persona. Por corte directo, vemos los rostros de los tres niños, de perfil, escuchando una serie de instrucciones que les proporciona una persona adulta, cuyo rostro está velado, pero cuya voz relata lo que podría ser un guión de ficción, el guión de ficción de esa película a la que estamos siendo convocados/as: "Hace mucho tiempo, en esta misma calle que estamos ahora, con mis amigos Fabián y Pablo rodamos un cortometraje en súper-8. Tienen que tener en cuenta que en aquel entonces no existía el vídeo y que las posibilidades que había para hacer una pequeña película era el súper-8, y era como la fotografía que uno tenía que filmar y mandaba el carrete a que lo revelen y, como no teníamos moviola para hacer el montaje, había que filmarla por orden..." En este momento, se pasa a un primer plano del rostro de Martín, asistiendo expectante al desarrollo de ese relato que sospechamos no es una ficción por la localización espacial y temporal exacta que se nos proporciona. Sigue la voz en *off*, que se irá montando,

2. El estudio de la relación entre Historia y Memoria es un segmento que goza de gran predicamento en muchos ensayos historiográficos recientes. Son autores relevantes: Yosef Hayin Yerushalmi, Pierre Nora, Paolo Jedlowski, Tzvetan Todorov, P. Vidal-Naquet, Anna Rossi-Doria... Además de las reflexiones de los teóricos, hay un enorme interés por recuperar las voces de los individuos que los regímenes totalitarios condenaron a una muerte segura o a la amnesia global (prisioneros/as de campos de concentración y exterminio, deportados/as...)

sucesivamente, sobre los rostros de los tres niños: "Y no teníamos cámara sonora, por lo tanto la película era muda. Duraba tres minutos y veinte segundos, y siempre tenían que salir dos actores de los tres que interpretábamos, porque uno tenía que llevar la cámara. Era un pequeño argumento de un secuestro y llegaba un tercero que lo intentaba liberar... Ahora les voy a mostrar cómo es una cámara en súper-8." Los niños manipulan la cámara y miran por el visor. El relato que se está escanciando continúa con un cambio espacial y nos lleva a la casa de Fabián y Pablo, donde se rodaron los interiores de la película. La mirada de Martín se encadena a la de Javier y la imagen de la habitación se escamotea. Lugar en fuga que se desvanece en negro.

Una voz en off (Federico Luppi) dice "Secuencia cinco". Entra música y se inicia otro relato y éste se nos presenta con imágenes y palabras, como si se leyera un guión que está en proceso de escritura: "Damián conoce a Sonetchka. Se fija en ella, la aborda. Lugar: un rincón de la ciudad, tal vez la Plaza de la República... En fin, hay muchos lugares en la ciudad para encontrarse, rincones diversos, parques, patios traseros... Damián conoce a Sonetchka en la Plaza de la República, de noche, un miércoles 24 de marzo de 1999." En contrapicado aparecen dos personajes: se trata de una pareja de enanos detenidos, parecen perpetuados en un instante infinito, como si fueran personajes que esperaran la indicación de un director para entrar en escena. Ella mira hacia arriba, a un punto que el contraplano nos niega y él mira hacia ella. Sigue voz en off: "Él ha terminado su jornada de trabajo y camina sin rumbo, como hace muchas noches para pensar, para soñar, para respirar... A Damián le gusta la ciudad de noche, le gustan las luces de neón, las luces de Buenos Aires, el aire de Buenos Aires..." En un plano general se reúnen los dos personajes, enclavados como anteriormente, pero de espaldas: descubrimos lo que mira Sonetchka: el obelisco iluminado. Voz en off: "Los grandes espacios abiertos de la ciudad de Buenos Aires." Ambos comienzan a caminar juntos y dialogan sobre sus relaciones afectivas. En un momento dado, la cara de estupefacción de Damián nos delata la ausencia de la enana. La llama desesperadamente. Del fondo del plano surge un personaje que se dirige a Damián. Es un empresario español, se llama Regueiras y, con su parlamento, demuestra que está poseído por el encanto de la ciudad. Ha copiado el acento bonaerense y lo imita cual papagayo. El personaje se revela como un auténtico cretino. Monologea sin prestarle demasiada atención a su interlocutor: "El tango es... ¿Cómo te diría yo? El tango es la hostia. Llevo dos meses acá y me siento como en casa, primo. Me encanta esta ciudad: las tanguerías, las minas..." Regueiras es el exponente del turista que llega a Buenos Aires contaminado por la publicidad de los departamentos de las agencias de viajes. Conoce el Buenos Aires más tópico y manido (le gustan las mujeres bonaerenses, el shopping, las corbatas y, aunque abomina del mate, le encantan las bomba-

chas o bombetas). Pura fachada. Sin hacerse cargo de la demanda de Damián, que reitera su angustia ante la desaparición de Sonechka, Regueiras se pone a cantar un tango. Fundido difuso hacia el negro.

En un plano medio, aparece un personaje que mira directamente a cámara. Se trata de una mujer vestida de blanco con un pañuelo blanco anudado en la cabeza. Su filiación aparece sobreimpresionada en el margen superior izquierda de la pantalla: "Pepa Noia. Madres de Plaza de Mayo. Línea fundadora". Al fondo, detrás de ella, una especie de orla con fotos de carnet en blanco y negro. Su voz escancia: "Yo tengo mi hija, este, María de Lourdes, casada, con un bebé que tiene, era psicóloga y era profesora en la Universidad de Morón, aparte estaba en el Borda y tenía consultorio. Tenía veintinueve años. Bueno, un día vinieron y nunca más". A este testimonio que narra la desaparición de su hija, se suceden dos más, de personajes que hablan directamente a cámara y cuentan historias de parientes desaparecidos.

Bien, recapitemos. Hasta ahora hemos encontrado, desde el inicio del filme, tres estratos discursivos diferenciados. Según nuestra competencia como espectadores/as podremos determinar su adscripción genérica, pero, en principio, no es sencillo: la entrevista a los tres niños, rodada como si se tratara de una secuencia documental cotidiana; la voz que relata la configuración de una historia cinematográfica de un secuestro; otra voz que parece dirigir una ficción fílmica compuesta por personajes con nombre propio, y perfectamente delimitados en un ámbito espacio-temporal (primavera en Buenos Aires); una serie de testimonios rodados bajo los parámetros del documental clásico (cámara en plano medio, palabras del testigo, su filiación)³. Aquí ya empiezan a asaltarnos las dudas sobre el verdadero estatuto narrativo del filme: todos los relatos presentan una delimitación de tiempo y espacio diáfanas: ¿serán, por ello, verdad?, ¿serán una pura invención o artificio?, ¿dónde empieza la realidad y dónde empieza la ficción?, ¿vamos a encontrar un parámetro narrativo único que nos permita asistir a estos relatos de una forma acomodaticia, tal y como pretende el cine narrativo clásico?

La respuesta es clara: no. La constitución fragmentaria de la película nos exigirá una recolocación continua en nuestro lugar como espectadores/as. Cada compartimentación discursiva nos va a designar directamente y nos va a exigir una repuesta que no podrá ser nunca ambigua. Contra el público anestesiado de los filmes de entretenimiento, acción y ficción, *Invocación* pide una contestación, una implicación de tipo intelectual.

3. Las secuencias rodadas en Buenos Aires se realizaron con dos unidades: una la dirigió Patricio Guzmán (*La batalla de Chile, La memoria obstinada*) y otra, Héctor Faver (*El acto, La memoria del agua*). La primera entrevistó a los distintos personajes reales y a los niños (secuencia inicial del filme) y la segunda trabajó con los niños, en los exteriores e interiores.



El resto del filme va a ir imbricando estos distintos estatutos discursivos, sin otorgarle a ninguno de ellos mayor relevancia que a los otros. No hay una jerarquización predeterminada como en los filmes al uso. La película es *todo* lo que está *presente* en ella. Y también, y esta es su baza fundamental, es todo (y todos/as) los que están *ausentes*. Porque estamos asistiendo a un ejercicio lúcido de recuperación de la memoria histórica, de esas memorias individuales que las dictaduras (aquí, la dictadura argentina, pero también ciertas formalizaciones políticas presumiblemente democráticas) han borrado, han intentado eliminar, creyendo que, al hacer desaparecer, al asesinar los cuerpos humanos, podrían anestesiar sus pasados, creyendo que, al acabar con las vidas acabarían con las vivencias y con sus sueños.

Todas esas memorias pretéritas son las que articula el filme, de una forma fragmentaria, porque ese es el mecanismo mnemotécnico, algo sujeto a la pérdida o la desvirtualización, y una formalización únicamente narrativa puede acabar diluyendo el recuerdo. Como propone Primo Levi: *"Los recuerdos que en nosotros yacen no están grabados sobre piedra; no sólo tienden a borrarse con los años sino que, con frecuencia, se modifican o incluso aumentan literalmente, incorporando facetas extrañas [...] Es verdad que el ejercicio conserva los recuerdos frescos y vivos, del mismo modo que se conserva eficaz un músculo que se ejercita con frecuencia; pero es verdad también que un recuerdo evocado con demasiada frecuencia, y específicamente en forma de narración, tiende a fijarse en un estereotipo, en una forma ensayada de la experiencia, cristalizada, perfeccionada, adornada, que se instala en el lugar del recuerdo crudo y se alimenta a sus expensas"*⁴.

Así, se nos presenta varias voces, que acompañan o contrastan a las imágenes: una narración que cuenta la relación entre una pareja de enanos, Damián y Sonetchka; las declaraciones de Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo; el testimonio de una superviviente del atentado de AMIA; imágenes documentales de la toma de posesión de los dirigentes de la Junta Militar argentina (Videla, Massera y Astolfi), la visita de Juan Pablo II a Argentina, del atentado contra el edificio de la AMIA, las declaraciones de Raúl Alfonsín sobre el proyecto de la Ley de la Obediencia

Debida y los juicios del Punto Final, del "Nunca más" y de Medem cuando decretó el indulto de militares y civiles implicados en los asesinatos y desapariciones... Todo un fresco que atenta contra la desvirtualización y el olvido, al fijarlo en forma de filme. Y presentándolo no de una manera lineal ni lógica, pues la realidad se ha revelado, en este caso, extremadamente cruel e ilógica.

III. LA MEMORIA EN TRES MINUTOS Y 20 SEGUNDOS

La memoria que se procede a recuperar es de los/as desaparecidos/as, la de esa realidad que ha creado una sintaxis propia: para relatar el caso de su hija, Estela Carlotto de las Abuelas de la Plaza de Mayo, dice: *"La desaparecieron a Laura un veintiséis de noviembre de 1977, en la ciudad de Buenos Aires junto a su compañero"*. Se ha creado un nuevo verbo de acción: "desaparecer", que, hasta ese momento no había tenido esa implicación lingüística. El primer testimonio, el de Pepa Noia, también habla de esa presencia tan pregnante de los desaparecidos, porque combina los tiempos verbales de pasado y presente: *"Yo tengo a mi hija [...] Tenía veintinueve años"*. Hebe de Bonafini, también de la Asociación de Madres Plaza de Mayo, asevera: *"Y esto es una nueva forma de pensamiento. No aceptamos la muerte. No aceptamos la exhumación de cadáveres. Nuestros hijos no son cadáveres. No van a morir nunca"*. Una nueva forma de pensamiento que exige, pues, un nuevo registro lingüístico.

En este sentido se pronuncia el final del filme, un impresionante y prolongado plano en negro⁵ sustentado por la voz de Federico Luppi, que confronta los "muertos" y los "desaparecidos" con los "autodespojados", los "autodespojados de sí mismos", los "autodespojados de sí", con todos y todas aquellos que parecen seguir vivos biológicamente, pero que, con su ignorancia voluntaria de los eventos históricos,

4. Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Mucknik Editores, Barcelona, 1995.



se han erigido en cómplices del régimen totalitario, porque "despojado no es desaparecido". De estos "autodespojados", en la ficción, el ejemplo más preciado es Regueiras con su soliloquio de manual de ocio de Argentina. También hay imágenes documentales en el filme, en la secuencia que muestra la manifestación del 24 de marzo de 1999, en conmemoración del 23 aniversario del golpe, donde vemos desfilar y cantar a las mujeres que han testimoniado ante la cámara (Estela, Pepa, Carmen). Una multitud porta estandartes con las fotos ampliadas de los desaparecidos, y bosquejos de las siluetas en blanco que los representan (como cuando la policía contornea un cuerpo muerto en el suelo), y ahora vemos los rostros de los comerciantes de los negocios bonaerenses, los que toman un café cómodamente instalados en sus rutinas ciegas tras los cristales. Estas personas que no se suman a la marcha y la contemplan en la distancia, han optado por la ignorancia, por el olvido. Seguirán siendo verdugos no fácticos pero cómplices de las masacres históricas. Los manifestantes pasan por delante del obelisco iluminado en un plano idéntico al que reunió a Damián y Sonetchka esa noche de 24 de marzo. La ficción y la verdad se unen cronológica y espacialmente. El inicio de la dictadura militar comenzó en Argentina un 24 de marzo de 1976.

El personaje de Sonetchka desaparece reiteradamente y Damián se afana en buscarla y ayudarla a encontrar su pasado perdido: el circo donde trabajaba, donde se relacionaba con dos personajes al límite (Lena y Albert), los requiebros de Claudio el domador y la figura de su madre. Le pide a Damián que deje de girar el tióvivo donde ambos se han subido, porque quiere dormir: desde el sueño, desde esa evocación-invocación ("*Quiero saber de Claudio, también de mi mamá*"), aparece la madre, cantando una especie de nana o de canción de amigo a la manera de la lírica tradicional, una canción llamada "Rebeca" que habla de un amor no correspondido y nunca realizado. No vemos a Sonetchka en presencia de su madre, pero sabemos que se aleja de ella porque la madre la llama y queda, huérfana, en un espacio indeterminado donde crepita el fuego, en una habitación donde hemos accedido por unas escaleras iluminadas de azul frío, como si en lugar de una bajada a los infiernos, la recuperación del recuerdo fuera una subida a ese espacio inconcluso y sempiterno que debe ser la muerte.

Esta escena ha sido rodada por Fred Kelemen y tiene todas las pautas de uno de sus filmes, *Frost* (1997/98), que se caracteriza por otorgar otras dimensiones a los espacios y a los tiempos. Frente a la construcción temporal y espacial que nos ha enseñado como forma canónica y única el cine de Hollywood, aquí hay una experimentación clara, una detención, una abstracción de la cronología, punteada por la supresión de las acciones y por un uso especial de la iluminación y la presencia inquietante de rostros y objetos. El modelo cinematográfico imperante nos mostró cómo determinar los espacios (amueblando los decorados) y también cómo encapsular el tiempo bajo parámetros teleológicos (de causa-efecto). Aquí se nos da paso a un presente inmediato, descarnado, sin elipsis ni elusiones posibles. El tiempo golpea directamente nuestra percepción y nos obliga a resituarnos.

Para comprender este presente hemos de tener acceso al pasado. Es lo que propone Hebe de Bonafini, diciendo que lo que se busca no son monumentos, victimismos ni compensaciones económicas:

5. La secuencia en negro por sí misma merecería un análisis mucho más pormenorizado, porque lo que está poniendo en tela de juicio es la imposibilidad de seguir dando secuencialización y temporalidad a ese momento capital de la Historia de Argentina. La conclusión es, pues, que no hay narración posible. La manera en que se presenta es la única formalización factible para ese "agujero negro, tiempo negro de las palabras". La podríamos relacionar con otra secuencia negra, la que aparece en *El hombre atlántico* (*L'homme atlantique*, 1981), de Marguerite Duras. Remitimos a su texto titulado "El negro" en *Los ojos verdes*. En él, Duras habla de una película sin imágenes, de una película negra, "*de la película de la voz de la lectura del texto [...] ese negro como un medio para no pensar, un estado en el cual el pensamiento se derrumba, se borra. [...] Esta aniquilación se aunaría al negro del orgasmo, la muerte del orgasmo. Y que lo que ocurre en el espectador es que algo en él se abre, y hace que no tenga que realizar este esfuerzo totalitario que lleva a cabo ante una película comercial; o sea, hacer coincidir imagen y palabra. En mis películas no tiene que descifrar nada, se abandona a la apertura que se produce en él, deja sitio a algo nuevo en el lazo que le une a la película y que será según su deseo*". Tras el negro, *Invocación* recupera las fotografías (en una secuencia en que se asemejan a una serie de fotogramas fílmicos) de los desaparecidos, sobre cuyos rostros, más vivos que nunca, realiza un cadencioso *travelling*. Hemos asistido a sus historias personales, contadas por otros seres humanos. Sus voces nunca podrán ser acalladas definitivamente por la Historia, porque otras voces los están vivificando. El cine, a veinticuatro fotogramas por segundo, parece ser el artefacto idóneo para permitirles seguir existiendo. Para siempre.



"Las madres no olvidamos ni perdonamos, pero no para quedarnos en el pasado, sino para luchar, para mostrarle a la gente hoy lo que está pasando: lo que pasó en la AMIA, lo que pasó en la Embajada, no es que pasó por casualidad. Son los mismos, son los mismos dirigidos por los mismos poderosos. Aquí no hay ningún misterio. Sólo que no se va a aclarar. Los que perdonan a asesinos es porque se parecen a ellos. Nadie perdona a nadie que no es igual."

Así pues, una clara denuncia de los cómplices, tanto militares y la Iglesia como potencias mundiales como EE.UU., que tuvieron estrecha y directa relación con todo el proceso que se pretendía *"destruir un proyecto hermoso revolucionario que tenían los 30.000 desaparecidos, los 15.000 fusilados, los 9.000 presos políticos y el millón y medio que se fue al exilio"*. Para ello es necesario seguir realizando actos de "Memoria Activa" como el que se muestra en el filme, donde se estipulan los días que han pasado desde los atentados a la Embajada de Israel en Argentina y a la AMIA, y donde se recogen testimonios de familiares de desaparecidos.

Frente a estas cifras y percutiendo sobre ellas, el filme recupera, además de la memoria histórica, la memoria individual, al presentarnos el caso de Fabián y Pablo Schalit, que fueron dos de los asesinados en el atentado contra el edificio de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina). La AMIA, en palabras de uno de los testimonios documentales de cámara, Sergio Widder (del Centro Wiesenthal de Argentina): *"surge para establecer un cementerio judío, que no había. Se convirtió en el núcleo de las comunidades judías de todo el país. Tiene su departamento de Federación de Comunidades de todo el país, el departamento que nuclea la red escolar judía..."*

Fabián y Pablo Schalit se encontraban en la AMIA el 18 de julio de 1994, porque habían ido a formalizar el entierro de su abuelo junto a otro de los nietos y un amigo. Fueron dos de los 86 del balance de muertos con que se saldó la explosión. Ana Weinstein, superviviente del atentado, cuenta cómo, obnubilada tras el impacto, recuerda la crispación de una joven que buscaba a los Schalit: era la novia de uno de ellos. Luego se supo que estaban hablando por teléfono con sus padres en el momento de la explosión y que se cortó la comunicación. Ana habla de *"ese nexo*

del destino que junta detalles" y que le impresionó sobremanera porque, en octubre de 1995, la tumba del abuelo de los Schalit, situada en el cementerio de Tablada, fue profanada, y se encontraba al lado de la tumba de sus propios suegros.

En este momento, entran unas imágenes del acto de "Memoria Activa" y luego el filme recupera a los tres niños del inicio (Martín, Claudio y Javier) encarnando ahora a Fabián, Pablo Schalit y a Héctor Faver, como veremos. En *off*: la voz de éste último, desgrana la memoria individual: *"Con Fabián y Pablo Schalit hicimos juntos todo el jardín de infancia. También el colegio primario..."* Vemos a los tres niños, saliendo del colegio, cargados de libros, dejando atrás el todo de un edificio donde reza: *"New Model School. Jardín de chicos de 1 a 5 años"*. La voz sigue: *"...Y vivíamos en la misma calle. Éramos como una familia. Cada día salíamos juntos del colegio y nos íbamos a la casa de uno o a la casa de otro"*. En ese momento, un plano medio nos segmenta a Héctor: *"Llegó un momento en que a mí me empezó a interesar mucho el cine y tenía la idea para rodar un cortometraje. El problema es que no había manera de conseguir una cámara. Y un día fui a hablar con Fabián y Pablo y les conté la idea"*. A imágenes de los tres amigos jugando con un balón de fútbol, siguen imágenes que muestran, en detalle, la cámara de súper-8 que los actores manipulaban al inicio del filme. De las manos de Fabián pasarán a las de Héctor, en cuyo rostro alborozado vemos la sorpresa y la emoción.

Por corte directo, asistimos a las imágenes documentales del atentado contra la AMIA y el rescate de supervivientes y el recuento de muertos. Con fondo de sonido real, no pueden ser más que la expresión del terror(ismo) puro. Sigue un *travelling* cadencioso por una pared negra donde están escritos (inscritos en la memoria colectiva) los nombres propios de los muertos. No podemos dejar de sentir un escalofrío cuando, de esa taxonomía hasta ahora anónima para nosotros/as espectadores/as, recuperamos los nombres de Fabián y Pablo. Dos carteles anexos rezan: *"Recordar el dolor que no cesa"*, *"Justicia y memoria"*. Y, a continuación, casi por sobreposición, aparecen las figuras de Damián y Sonetchka, abrazados. Sone mira, entonces, y recuperamos su mirada inicial, ahora con un contraplano que presenta el luminoso

del "Circo Universal". Un payaso (el mismo actor que interpretaba a Claudio y a Albert, Patricio Contreras) le envía un beso. Ella cierra los ojos y duerme. Desaparece definitivamente. El payaso y Damián caminan por las calles nocturnas porque él trabaja de noche, "cuando la gente es buena porque sueña".

Sigue la secuencia de tres minutos y veinticuatro segundos que duraba el cortometraje ideado por Héctor y la voz de Luppi se superpone a las imágenes (se oye el paso de la película cuando la cámara rueda): "Secuencia 31 ó 2/34. Reproducción del cortometraje rodado en súper-8 en la calle Teodoro García un viernes del mes de marzo de 1973. Un día de ligero calor y de niebla. Fabián Schalit ayuda a su hermano Pablo a escapar de su secuestrador. Cortometraje en súper-8, color..." Vemos ahora una foto en blanco y negro con dos niños pequeños en bicicleta. Sigue voz en off: "... A 24 fotogramas por segundo, rodada en el mismo orden argumental..." Entran planos del cortometraje. Voz: "... Sin necesidad de montaje ulterior, sin tomas repetidas, sin desperdicio de material. Duración: 3 minutos 20 segundos, la duración del carrete, interpretado por Fabián, Pablo y Héctor, por Fabián y Pablo Schalit..." La voz se suspende y entra un plano del cortometraje con Pablo caído en el suelo, al que sigue una foto-fija en color de un niño (presumiblemente, el Pablo "real"). Voz que completa la frase: "... Que están muertos..." Vuelve el plano de Pablo caído que cobra una dimensión especialmente dolorosa.

La narración intenta seguir su curso pero ya es imposible: no es posible relatar la muerte, se escapa al sentido. La voz comienza a trastabillar: "Secuencia 128 ó 532..." No se puede continuar, ya no hay imágenes que sustenten este momento inextricable, inefable de la muerte. No hay discurso más difícil de articular que el que versa sobre la muerte. No hay posibilidad de realizar una suerte de construcción (de sistema, de método) que afiance la dimensión fortuita de este lugar de azar y le dé sentido, ya que todo lo referente a él se nos presenta como ignoto y nos está vedado. Ese espacio (el relato) donde la muerte era

susceptible de ser convocada y organizada ha "desaparecido". Según Walter Benjamín, habría una conexión entre relato y muerte, ya que el primero se formalizaría tomando como base a la segunda para después borrarla y revestirla de forma narrativa. El relato ha sido, pues, el soporte simbólico de la civilización y las formas narrativas se han encarnado en los mitos para saldar el vértigo ciego de los seres humanos ante su origen, su destino y su identidad.

Y no deja de ser curioso ese otro "nexo de unión" inquietante que es el argumento del cortometraje: "Un pequeño argumento de un secuestro" (como informó la voz de Héctor Faver a los actores al inicio del filme) se haya extrapolado a un "argumento" histórico de enorme calado: los secuestros, desapariciones y masacres en los años de la dictadura militar argentina. Como si el cine, ese cine ideado por unos niños, estuviera dando cuenta *a priori* de todo lo que la Historia iba a realizar y, posteriormente, a intentar borrar. Una suerte de huella impresa en el celuloide de una memoria individual, de una memoria individual que tiene mucho que decir y que está diciendo a través de la fragmentación con que se construye el filme *Invocación*.

Como hemos comprobado en esta obra filmica, ante experiencias extremas como las muertes por asesinato, no hay soporte narrativo que sirva. Hay que permitir que las distintas voces (en tanto que puras voces tendentes a desaparecer) sean las que vayan constituyendo los distintos relatos. Y así nos levantaremos de la amnesia total con que la Historia quiere eliminar tantas existencias plenas. Desde nuestra propia experiencia, desde nuestra propia vida. Siendo conscientes, desde las historias personales, desde la memoria individual, de que la memoria global es una entelequia, pero con la necesidad, con la obligación lúcida y política de situarnos siempre de frente a la Historia.

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO



Fotos: *Invocación*, 2000, Héctor Faver