

*La identidad de uno, la de todos: un relato  
difícilmente “anudado”. A propósito de  
El retrato postergado de A. Cuervo<sup>1</sup>*

**Alicia Frischknecht**

**Introducción: ficciones y recuperaciones de la historia reciente**

La pantalla se ha apropiado rápidamente de los espacios didácticos a través de la generación de ofertas para la divulgación amplia de los temas que las previsiones políticas asociaron/ían a la “cultura general”. Estas ofertas han apuntado progresivamente a todos los públicos, de distintas franjas etarias, con lo que acreditaron un fuerte impacto en la producción de nuevos géneros para la información en el híbrido campo del entretenimiento.

Las propuestas más ambiciosas se construyen tejiendo aportes de otros medios también gráficos, fundamentalmente la fotografía y el cine. La imagen documental y el discurso experto –para reponer su voz– lograron un efecto jamás esperado en el marco de la difusión del conocimiento en las instituciones: la cultura circulaba por la intimidad de los hogares.

Una de las características que fueron delineando los formatos de estas nuevas especies didácticas es su permanente adaptación al ritmo del aprovechamiento de nuevos recursos tecnológicos (que deconstruyen la imagen, la superponen, la animan, entre otras posibilidades imaginables). Así, el espacio documental fue cediendo la proximidad al discurso académico y ganando un parentesco mayor respecto de las producciones audiovisuales en el terreno de la ficción –del mismo modo que la difusión de la noticia se asoma al efecto que Ramonet refiere como la espectacularización de la misma.

Además de los aportes tecnológicos en las transformaciones de la infraestructura de los géneros, del “decir” documental, nuestros tiempos reconocen un giro relevante en la producción de relatos acerca de la historia reciente. Las

<sup>1</sup> Un avance de este artículo fue presentado en el Primer Encuentro Internacional de Cine y Filosofía “Representaciones filmicas de problemas identitarios”, México, UNAM, 5 al 7 de diciembre de 2012.

operaciones de reconstrucción se apartan de la posibilidad del testimonio, de la memoria individual, para construir una relatoría más distante, por momentos más crítica aunque menos comprensiva.

La aparición del documental de Cuervo, *El retrato postergado*, forma parte de una serie mucho más amplia, que nos obliga a indagar las condiciones de su contexto de producción, su filiación con los géneros relacionados con la biografía, con la recuperación de las historias personales, en particular aquellas del documental vinculado con la historia reciente argentina, con la memoria de los sobrevivientes, con las imágenes de las víctimas del terrorismo de Estado durante la dictadura militar de 1976 en Argentina. Forma parte de una zaga mucho más amplia en la que pueden destacarse tanto relatos fílmicos —como la inaugural *La hora de Los Hornos*,<sup>2</sup> documental de los primeros años de los setentas, difundida en 1989; *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* de Élide Eichenberger y Eugenia Izquierdo; *La mujer del eternauta* de A. Aliaga; *M y La casa de los padres* de N. Prividera; *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* de M. Bomheker, y *Papá Iván* de M. I. Roqué— como relatos escritos —en extremos opuestos, para la recuperación del contexto y la comprensión de los hechos como *Caras extrañas* de G. Urrutibehety, desde la renarración del testimonio de la víctima, *Un maestro* de G. Saccomano o desde el diálogo entre la memoria y la interpretación de sobrevivientes, *Nosotras, presas políticas*, por citar solamente algunos que revelan espacios muy diferentes en este proyecto de recuperación de la memoria de un periodo.

Es preciso vincular esta emergencia con la promoción por parte de la Secretaría de Derechos Humanos del gobierno nacional, “del conjunto de normas reparatorias [...que pretende responder] a la demanda histórica de *Memoria, Verdad y Justicia* [órgano que] se ha constituido como querellante en diversos juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura militar, que han sido reabiertos en virtud de la declaración de nulidad de las llamadas leyes de ‘obediencia debida’ y ‘punto final’” (*sic* en página web oficial del ministerio). Como parte de las acciones que ha emprendido dicho ministerio, se fundó el Archivo Nacional de la Memoria, espacio destinado a la “Memoria, para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos” en el predio de la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada, centro de detención y de tortura. Su objeto es actualizarlo a través de la recolección, la preservación y la digitalización de los archivos e informaciones, vinculados al quebrantamiento de los derechos humanos y las libertades fundamentales en que esté comprometida la responsabilidad del Estado argentino, y así delimitar modelos de acción para la respuesta social e institucional ante esas violaciones. Otro de los proyectos del mismo, que reconoce las mismas operaciones en relación

<sup>2</sup> Fernando E. Solanas y Octavio Getino, Grupo de cine *Liberación*.

con la recuperación del pasado reciente, es la señalización de los sitios de memoria.<sup>3</sup>

El Archivo Nacional de la Memoria pretende erigirse como monumento para prevenir a las generaciones futuras. Lleva el nombre de Haroldo Conti, con lo que se vincula al personaje rescatado por el documental de referencia con los imperativos de recuperación de la memoria, la búsqueda de verdad y justicia, y la consecución de reparación para las víctimas, los sobrevivientes y la civilidad. El Archivo trabaja por la recuperación de información existente sobre el terrorismo de Estado, su difusión, su reproducción, así como actividades por la concientización de la ciudadanía. La documentación recuperada y relevada ofrece alternativas para la reconstrucción histórica de la historia reciente que reclama una verdadera transformación de la actividad disciplinar y de los modos de narrar.

En un doble juego de articulaciones, el viraje en las tradiciones historiográficas<sup>4</sup> aporta datos significativos para explicar la emergencia del nuevo tipo de relatos. Las justificaciones no sólo no pueden limitarse a la orientación de las voces hegemónicas: la historia de un periodo debe recuperar la experiencia individual, debe distinguir roles, lugares, diferencias. Por este motivo, esta nueva etapa en el proceso de recuperación de la memoria parece avanzar respecto del *Nunca más*,<sup>5</sup> hacia una reparación sostenida en los *hilos*<sup>6</sup> mismos de los relatos acuñados en este nuevo periodo. Al diálogo que tradicionalmente habilitara el testimonio (entre sobreviviente y víctima, entre archivo y testigo)<sup>7</sup> se suma la puesta en cuestión de la versión única de la verdad. En términos de Yúdice:

<sup>3</sup> Del mismo modo en que proponemos la transformación en los géneros filmicos documentales, podemos reconocer cambios también en la identificación y señalización del sitio de la memoria, como operación para borrar la ajenidad respecto de los hechos ocurridos y, así, colaborar en construir una razón común al respecto (Luciano Alonso, "Definiciones y tensiones en la formación de una historiografía sobre el pasado reciente en el campo académico argentino", en Juan Andrés Bresciano, comp., *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*. Montevideo, Cruz del Sur, 2010, pp. 41-64). Se trata de la emergencia de acciones políticas que pretenden recuperar los "horizontes" que alejen a todo habitante del presente de la difuminación del pasado: el sitio es una "amarra" que nos propone recuperar el pasado (véase María Eugenia Borsani, "La evanescencia del presente. Emergencia de la periodización en el escenario argentino posdictadura", en J. A. Bresciano, comp., *op. cit.*, pp. 83-92).

<sup>4</sup> Véase J. A. Bresciano, comp., *op. cit.*

<sup>5</sup> La fórmula se refiere a la decisión de repudio al terrorismo de Estado, durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional entre 1976 y 1982, y nombra tanto publicaciones recordatorias de las víctimas como agrupaciones civiles que demandan justicia o acciones políticas vinculadas a la recuperación de la memoria colectiva.

<sup>6</sup> En el trabajo sobre la autobiografía que funda la tradición crítica en los años setentas, Lejeune juega con la palabra francesa *fil*s, que recupera el sentido de hilo y también el de hijo, dato que va a ser fundamental para el desarrollo del análisis propuesto.

<sup>7</sup> "El testimonio se presenta aquí como un proceso en el que participan al menos dos

[...] el testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva —ni tampoco de deshacerlo—; su *modus operandi* es la construcción de una praxis solidaria y emancipatoria. De ahí que la dicotomía verdad-ficción carezca de sentido para entender el testimonio [...] el énfasis no cae sobre la fidelidad a un orden de cosas ni sobre la función del portavoz ni sobre la ejemplaridad —los tres sentidos de representación— sino sobre la creación de solidaridad, de una identidad que se está formando en y a través de la lucha.<sup>8</sup>

Más adelante, con la recuperación de la tradición teórica vinculada con las narrativas del *yo* volveremos sobre estos tres sentidos.

### **Olvidos de la historia, memorias del arte. *Decir la vida***

El nombre de Haroldo Conti, la figura que demanda el *retrato* por tanto tiempo *postergado* no es, pues, ajena a la discusión sobre la identidad y ha sido objeto de múltiples reconstrucciones. Cada una de ellas sugiere la dificultad de circunscribir la biografía: son varias figuras que merecen ser recuperadas, parte de una familia, militante, novelista, maestro de escuela primaria, profesor de latín, empleado de banco, piloto civil, nadador, navegante y guionista de cine argentino. La documentación registra que fue detenido en mayo de 1976, da cuenta de su secuestro poco después del golpe militar en Argentina; del posterior asesinato no hay registros. Nunca se logró información acerca de su destino. La asociación de su nombre con las políticas mencionadas pone en cuestión la necesidad de otra reparación, caso similar a otras víctimas que forman parte de los nuevos “bronces”, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Germán Oesterheld, Jorge Prelorán, *los maestros del viento*,<sup>9</sup> como ejemplos.

Todos ellos son objeto de especulaciones que animan relatos que nos sirvieron de referencia. La pregunta que habilitan estos nuevos relatos propone una reorientación del objetivo de la historia de vida: no se trata de la biografía ejemplar, de la que propone una advertencia, tampoco la de la sugerencia de

sujetos: el primero, el superviviente, puede hablar pero no tiene nada interesante que decir, y el segundo, el que ha visto a la Gorgona, el que “ha tocado fondo”, tiene mucho que decir, pero no puede hablar” (Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, homo sacer III*. Valencia, Pre-textos, 2000, p. 126).

<sup>8</sup> George Yúdice, “Testimonio y concientización”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. A. Cornejo Polar (dir.), núm. 36, 2o. semestre, 1992, pp. 216 y 221.

<sup>9</sup> La referencia recuerda a los sesenta maestros asesinados, título del documental de Fabris y Demicheli.

la reinterpretación del pasado, al modo de las reconstrucciones historiográficas. Se trata de la pregunta por lo humano. La imagen logra, a diferencia de la documentación escrita, animar lo humano. El relato filmico busca, así como la ficcionalización literaria, la revitalización de lo privado: un alma, una vida, una experiencia. Los objetivos así enunciados reconocen cierta familiaridad con la novelística del autor, como imperativo de su proyecto político literario, reponer la voz de aquellos que la gran historia elige olvidar, como voz nuevamente viva. En términos del propio novelista: “Contar la historia sin encarnadura sería falsificarla. Y contar la historia tal cual aconteció sería narrar la novela de nuevo. [...] Volvé —invita a Mascaró— pronto para que podamos seguir viviendo y amando, oscuro jinete, dulce cazador de hombres. Mascaró, alias Joselito Bembé, alias la Vida”.<sup>10</sup>

El relato devuelve la vida a su protagonista. Para la víctima, en los testimonios, el relato recuperado no pretendería ser más que una demanda, la de la experiencia negada.

En otras palabras, la recuperación de la memoria a través del discurso de la historia pretende una reinterpretación, la legitimación del espacio de existencia pública del personaje objeto del relato. Los objetivos borran toda huella de las experiencias humanas para limitarse a reproducir las justificaciones de la desaparición, la militancia, el compromiso social. La humanidad se recorta, se construye la figura del mártir, para algunos, del prócer, para otros.

Para los sobrevivientes cercanos, familiares, en cambio, las razones de la construcción de la biografía se reconocen diversas. Los hijos de personas asesinadas ven en ella la negación de la memoria, de la tradición familiar. La pérdida no sólo niega la biografía pública, quiebra la recuperación de aquel relato que posibilita a los hijos la construcción de la propia. Con la reorientación de la narración biográfica el lazo perdido parece promover un viraje de lo público a lo privado (téngase en cuenta que el ensayo biográfico en contexto tanto cristiano como posromántico tuvo su justificación en el carácter público del objeto de la biografía): en ella, es la propia experiencia la que merece buscar una vía de interpretación. “Mi modelo es éste: yo me lo armé así”, afirma una informante de Privera en los primeros minutos de *M*. La recuperación invierte el sentido mismo de la vida privada, *cuento* para recuperar la vida y para erigir un nuevo vencedor en la batalla con los otros dueños,<sup>11</sup> movido por sentimientos de solidaridad y de fraternidad que sobrepasan lo histórico y lo político.

<sup>10</sup> Haroldo Conti, “Prólogo”, en *Mascaró*.

<sup>11</sup> Rodolfo Walsh sugirió en 1970 que “la historia aparece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las cosas” (*Gaviotas blindadas. Historias del PRT-ERP*).

### Para comprender los relatos anclados en la biografía de un personaje

Ya en la década de los setentas, la crisis de la actividad de narrar reorienta las investigaciones de teóricos de la lingüística y de la literatura a las preguntas por el autor, por la forma y por el sentido mismo de la ficción. Inevitablemente estas preguntas vuelven sobre relatos típicos de la modernidad, como fueron las autobiografías y las biografías. Es esta búsqueda la que comienza a proponer orientaciones para pensar, también, la distancia entre relato histórico y ficciones biográficas.

La concepción misma de la vida comienza a discutirse: si la vida es interacción entre un *yo* y sus circunstancias, el relato que la recupera no es otra cosa que un arbitrario, un recorte de dichas circunstancias. La pregunta que se agrega es qué sucede, entonces, cuando el narrador ha sido silenciado y sus circunstancias no pueden ser recuperadas. Los géneros de la 'vida' son muchos, dependiendo de factores que hacen a la enunciación, al propósito de la escritura, a los del escritor, entre otros. Pueden reconocerse en esta serie a la autobiografía, la biografía, el testimonio, las memorias, los diarios, los recuerdos, las confesiones, los autorretratos literarios, las revelaciones. En principio, las variables que comienzan a justificar las diferencias enunciativas son las que se refieren al sentido de la vida como hecho privado —*bios*, lo vivido—, o de la vida como *logos*, como expresión con sentido para un colectivo más amplio.<sup>12</sup>

Por su parte, según Phillippe Lejeune, se hacía preciso considerar la distancia entre ficción y apego a la 'verdad', la forma del relato, los objetivos que lo justificaron, la situación y la identidad del narrador y del objeto de la biografía, y la relación con la historia que proponía. Subrayó la necesidad de considerar, además, que no era posible solapar un aspecto fundamental para el establecimiento del género: la relación que se presupone entre la voz que organiza el 'pacto' y su lector. Las justificaciones podrían recuperarse a través de la identificación del pacto de lectura en cada relato:

La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos [...] y los diferentes tipos de lecturas a que esos textos son sometidos. Si entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de

<sup>12</sup> Reponiendo los sentidos asignados a las nociones de βίος y λόγος por Platón y recuperados por G. Agamben, *op. cit.*, y por Racière en *Política de la literatura*. Buenos Aires, Del Zorzal, 2011.

lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico.<sup>13</sup>

Las condiciones de producción modifican también el modo en que se construyen estos relatos (lo que da lugar, entonces, al reconocimiento de diferencias fundamentales entre las narrativas producto del periodo de la recuperación democrática, de los juicios que derivaron en el reconocimiento de la 'obediencia de vida' y las políticas de los derechos humanos instrumentadas por la gestión K.). Las variables lingüísticas, particularmente las enunciativas, cobran en este sentido una importancia fundamental para comprender el tipo de relato.

Premat retoma las reflexiones de los años setentas —la muerte del autor, la función-autor y la huella textual de la intención— y las pone en tensión, ya con las del sujeto moderno y con las premisas vanguardistas sobre el autor y la obra. Al mismo tiempo propone relacionarlas con las respuestas que dan la lingüística, el psicoanálisis y la sociología.<sup>14</sup> A partir de esta discusión se recupera el tema de las claves de interpretación, ya no centradas en la intención del autor, sino en la propia justificación del género.

Sugiere que es necesario pensar al *autor* de una manera diferente: la noción de autor es un espacio verdaderamente privilegiado para pensar la individualidad, la identidad. No sólo como advenimiento de una moda teórica, sino como avance sobre la "problemática de la subjetividad, de la intimidad, del lugar del individuo en un periodo histórico y cultural determinado". En este sentido, es interesante revisar esta afirmación como correlato de la reflexión sobre el 'giro interpretativo' y sobre su incidencia en el crecimiento de las figuraciones de lector, en perjuicio de la de 'autor'. Cada una de estas transformaciones incide notablemente en la pregunta por el sentido, las intenciones, las convenciones, los estilos, como por todas las variables que construyeron la noción misma de producción cultural a partir de la lectura sociológica.

La pregunta por la autobiografía es objeto también de las reflexiones de quienes indagan sobre las operaciones de producción. Al respecto, Julio Premat retoma las variables que hacen del concepto de 'autor', como noción amplia y ambigua.<sup>15</sup> En primer lugar, recuerda el sentido que organiza la literatura occidental, fuertemente marcada por la firma del sujeto, asociada también a la obsesión por la originalidad. No descuida la incidencia de la biografía en las justificaciones de la historia común, así como en la visibilidad de las figuras de

<sup>13</sup> Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en vv. AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, p. 61. (Suplemento de la revista *Ánthropos*, 29)

<sup>14</sup> Julio Premat, "El autor: orientación teórica y bibliográfica", en *Figures d'auteur*. Cahiers de LL.RL.CO. Vincennes-Saint Denis, Universidad de París VIII, 2005.

<sup>15</sup> *Idem*.

autor. Esta última variable es la que justifica la difusión, en nuestra cultura de mitologías autorales, muchas veces independientes de la función textual (piénsese en los debates acerca de seudónimos y ‘tapadas’ habituales en la historia literaria y periodística argentina, como Orión, Figarillo, H. Bustos Domeq, Fray Mocho, J. Martel, C. Duayén, entre otros). Todas y cada una de estas variables tienen su origen y justificación en las autorrepresentaciones de escritor que comienzan a darse a partir de fines del XVIII, consecuentes con la emergencia del *sujeto* moderno. Afirma Premat que “la marca supuestamente vivencial de la literatura, la correspondencia con el sujeto biográfico, [y] constituyen elementos esenciales de la recepción”.<sup>16</sup> Hay una ilusión biográfica —como una ilusión referencial— detrás de todo fragmento: la vida misma se organiza según una secuencia de eventos encadenados por relaciones de causa y efecto que implican un *reordenamiento intencional*.

No parece casual el hecho de que, después de 1970 —con la condena teórica a la muerte del autor—, la escritura recurre a una ilusión biográfica y a los espejismos de la autoficción, como estrategias de supervivencia o de resurrección. El ‘autor asesinado’ reaparece —propone Premat— como fantasma;<sup>17</sup> llevado al extremo por su cuestionamiento recurre al protagonismo en la autoficción. Esta función o efecto *autor* son nociones relacionadas con la búsqueda de sentido, con la construcción de una intencionalidad y de un lugar de resistencia al flujo discursivo y a la infinitud del proceso de significación que comenzaba a definir la cultura de una época. En Barthes, el discurso de autor —destinado y cargado de revelaciones para el lector— propone una dialéctica que vincula a dos entidades igualmente fantasmáticas: el lector y el escritor, definidas por relaciones a través de una lengua, con una tradición, con las convenciones, etcétera.<sup>18</sup> Esa confrontación con el otro, mediante el discurso y a través del discurso, es doblemente ideológica e imaginaria.

Agrega Premat, que escribir es construir un personaje, darle consistencia a una instancia virtual; acceder progresivamente a la posición de autor.<sup>19</sup> Ese autor es a la vez origen del texto y producto, aunque logra esa función de origen *a posteriori*. Puede ser pensado ya como *invento* de la sociedad y del sujeto que escribe, ya *efecto textual*. Define una estética a la vez que crea las condiciones de posibilidad de la obra. Se construye socialmente —al establecer parámetros y expectativas— con los mismos materiales que la ficción. Simultáneamente, está condicionada desde el afuera por el campo cultural y por ese *yo* ideal, al tiempo que por las ficciones de escritura que ha heredado.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Barthes, citado en *idem.*

<sup>19</sup> J. Premat, “El autor: orientación teórica y bibliográfica”, en *op. cit.*



Teje relaciones diacrónicas —con el padre, con la tradición— a la vez que relacionales —con aquello que elige imitar, contradecir, contravenir. Este avance sobre la noción de ‘autor’/‘escritor’ es tanto válida para un abordaje desde la sociología, el psicoanálisis y la historia literaria. En relación con la importancia de las autofiguras de autor para las literaturas de países periféricos, subraya Premat que se veían en la necesidad, al escribir, de inventarse y de promover una imagen de una literatura nacional. Ese ser autor implica una relación con una tradición, con una leyenda. En la tradición literaria argentina se reconocen tres coordenadas para esas autofiguras, el escritor ficticio (Martín Fierro), el ególatra (Lugones) y el egocida (Macedonio). Estas tres figuras se resumen y se resignifican en la figura paradigmática de Jorge Luis Borges. Las figuras que reponen los nuevos retratos a analizar podrían inaugurar una nueva forma, *ego-imago*, la del fantasma del yo que reaparece en la voz del hijo, relator, intérprete.

El *yo* que organiza el relato no reclama la verosimilitud de la enunciación. Sí, en cambio, la identificación con el ‘yo’ que organiza la narración. En las variables de escritor referidas, es la identidad de ese *yo* la que demanda una localización en la historia, en la tradición, ya sea para reconocerse parte de ella o para negarla. El fantasma recupera la *vida* que le fuera negada.

### La identidad está en el alma: tras los fragmentos del retrato

*—Así y todo, resulta bastante más probable de este modo, por oscuras que sean las palabras —siguió el Príncipe explicándole a Farseto, un poco resentido y hasta desilusionado con Oreste—. Argimón debe haber dado con el quinto elemento, el cual enlaza los cuerpos terrestres con los celestes, y como dice el Trismegisto, separó lo sutil de lo burdo, suavemente, y con el alma de la caña, la tela, el metal y su propia alma, que son la misma identidad, compuso un pájaro.*

Haroldo Conti

El guionista y director del film, Andrés Cuervo, recibió en 2010 el premio al mejor director y mejor película por la Asociación de Documentalistas Argentinos (ADA). El documental *El retrato postergado*<sup>20</sup> recupera la relación del escritor desaparecido Haroldo Conti con un joven realizador cinematográfico

<sup>20</sup> Ficha técnica: Guión, producción y dirección: Andrés Cuervo. Jefe de producción: Mariano Gerbino. Asistente de dirección: Gonzalo Cánovas. Ayudante de dirección:

llamado Roberto Cuervo, a mediados de la década de los setentas en Argentina. “Retrato humano de un escritor” fue el título dado al documento original. La reconstrucción inicia el principio de la construcción misma: la recuperación de las cintas escondidas.

El retrato postergado es un documental autorreferencial. Mientras intentaba terminar una película que mi viejo empezó sobre Haroldo Conti me encontré de cerca con un montón de cosas íntimas. Pensé entonces en contarme a mí mismo tratando de rearmar ese retrato de Haroldo inconcluso. Los audios que grabó mi viejo contienen entrevistas inéditas a Haroldo, a Galeano y a Martha Lynch discutiendo enérgicamente sobre arte, literatura y política. Tengo un archivo enorme de fotos en donde las secuencias podrían funcionar como fotogramas aislados de una misma toma cinematográfica. Me puse a *jugar con esas fotos y a armar pequeñas escenas junto con los audios*. También cuento con un archivo filmico que registró papá en 1975 con Haroldo actuando de sí mismo muy convincentemente. [...] Lo que quedó es un trabajo muy personal, pero creo que nos muestra al más real de los Haroldos.

Propone el hijo, Andrés, cuarenta años más tarde. La reseña de la obra recupera el objetivo:

Haroldo recorre un periodo de viraje estético, en el que pasa de una literatura costumbrista a otra de alto compromiso político, cuando entabla amistad con Roberto, quien comienza a filmarlo para componer un *Retrato humano*. Durante los años de la última dictadura argentina Haroldo es secuestrado y asesinado, sin conocerse aún datos de su destino ni de sus restos. Roberto Cuervo, por su parte, muere en un trágico accidente dejando solos a su mujer Cristina, viuda a los veinticinco años, y a su único hijo, Andrés.

Hoy el tiempo ha pasado; Andrés Cuervo recupera el material filmado por su padre y completa la película dando cierre así al trabajo comenzado por Roberto hace treinta años.<sup>21</sup>

Documento de la vida, de ambos, cineasta y escritor. No pretende documentar sino dar cuenta de un hallazgo, de aquellos trozos de la vida que se apartó,

Gabriel Rosas. Sonido: Matías Novelle. Dirección artística: Natalia Gregorini. Fotografía: Jorge Crespo. Edición: Emiliano Serra. Música: Darío Barozzi. Animador: Parche films. Intérpretes: Haroldo Conti, Eduardo Galeano, Martha Lynch. Realizada con el apoyo del INCAA. Distribuida por Rumba Cine.

<sup>21</sup> [www.elretratopostergado.com.ar](http://www.elretratopostergado.com.ar) (fecha de consulta, 12 de abril de 2012).

y que viene al presente de la reconstrucción a propiciar una recuperación, la de la propia biografía, la del propio espacio en la historia, lo que hizo falta, lo que devuelve la posibilidad de decir: “la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Los poetas —los testigos— fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad —o la imposibilidad— de hablar.”<sup>22</sup>

No se reconoce una voz narrativa, la historia va recuperando trazos que provienen de diversas fuentes: la cinta recuperada, la reconstrucción de su historia por parte de la madre de Cuervo, la voz de Conti, la de escritores que recuperan su recuerdo, las imágenes de su vida, las imágenes que pretenden la inscripción en el pasado a través de la selección de color, cada una va hilando el *retrato* por tanto tiempo aplazado. Inicialmente, el tecleo de una máquina de escribir sugiere la relación con la vida. La reposición no es constante, se difumina, recupera el sentido de la violenta ruptura con el curso de la vida. Poco después la sugerencia que relaciona las vidas, la carta que devela el origen del documento, otro de los recursos que suple la voz narrativa, que enlaza los tiempos. El marco del retrato se va llenando.

Lo que aparece como notable en *El retrato postergado* es el efecto que causa la imagen recuperada. Los *hilos/hijos* (véase la reproducción del juego que proponía Lejeune, en '16.00 del corto) tejen la verdad. La voz de los hijos irrumpe: quién habla, quién pretende recuperar esa trama. No está presente más que la imagen de aquel que establece una primera racionalización (figuras, notas, filmaciones), en un segundo plano aparecen el compilador (hijo de Cuervo y realizador) y los entrevistados (familiares y sobrevivientes, en una misma dimensión, los ausentes, los presentes). No resulta forzado, pues, que parta de una suerte de remisión al origen, Chacabuco, el del escritor, así como del encuentro entre los padres.

Además de la máquina de escribir, el reloj también sirve a la estrategia poética de salvar el tiempo de la vida. También aparece como una imagen que se desarticula. Este recurso posibilita la recuperación de otras voces que parecen venir del pasado: Eduardo Galeano y Martha Lynch, escritores y amigos, imágenes de la biografía fotográfica del escritor, de la película recuperada, que devuelven la voz al presente para dar vitalidad al relato, a la vez que coherencia al *retrato*.<sup>23</sup> “Entre la literatura y la vida elijo la vida” repone

<sup>22</sup> G. Agamben, *op. cit.*, p. 164.

<sup>23</sup> Como ejemplo, variadas imágenes de botes varados se encabalga con la voz de Galeano refiere a la necesidad de asirse a alguna tabla de flotación y la referencia al naufragio. La de Lynch, con la imagen de la ropa de bebé, la referencia a las criaturas de su literatura, la primera se desteje y viene a cerrar la secuencia, a través de la animación de la hebra, así como la referencia al crecimiento “si es que no se enrieda (*sic* voz de M. Lynch, '16.32)”.

la voz del escritor. Las líneas de la memoria se pierden, se hace por tanto necesario recuperar otras voces. Una imagen clausura el movimiento: los hilos que van anudándose a las teclas de la máquina de escribir, al tiempo que la inhabilitan le devuelven su condición de todo unificado. Cierra la secuencia un ovillo prolijo y asible: la censura, de la palabra y de la vida, es el tópico que se repone. La imagen: el documento que la *justificara*. Entre Galeano y Lynch —a través de entrevistas también inéditas— se dirime, a lo largo del documental, un debate acerca de la literatura (la “famosa contradicción” en palabras de Lynch —’30.25), la asunción del compromiso como escritor y la relación con la política, el misticismo de su obra. Inaugura el debate la voz del autor: “Lo que me molesta del libro es [...] la pérdida de memoria, la constante pérdida de vida [...] lo que más me duele [...] esto que estoy haciendo ahora no lo voy a hacer más” (’14.52-59).

Se da lugar a la imagen del escritor en su *mettier*, se escucha su voz leyendo “El último”, relato de 1972. El texto de la ficción, segmentado, pretende recuperar una versión de la vida a través de la ilusión de la superposición de la voz del escritor y de su imagen ocupada en la tarea de escribir. Los segmentos del texto repuestos vienen a reponer el sistema de ideas del Haroldo Conti (en realidad nunca recuperada como todo completo):

Un buen día me hice un vago. Así como lo oyen. No sé cuándo empezó pero aquí me tienen, tumbado a un costado del camino esperando que pase un camión y me lleve a cualquier parte. Ustedes deben haber visto un tipo de esos desde la ventanilla de un ómnibus o del tren. Pues yo soy uno de esos exactamente y puedo asegurarles que me siento muy a gusto. Cualquiera de ustedes diría que solamente al último de los hombres se le puede ocurrir tal cosa. Soy el último de los hombres. También eso. Lo que posiblemente a nadie le pase por la cabeza es que alguien pueda ser feliz justamente siendo el último de los hombres. [...] Me preguntaba sencillamente cuándo empezó. Éste es un hábito que me queda de la otra vida, es decir, la vida de ustedes porque qué puede importarle a un verdadero vago cómo y cuándo empezó cualquier cosa. El día que se me quite esta costumbre habré alcanzado la perfección pero comprenderán ustedes que no puedo proponérmelo porque, ante todo, un vago no se propone nada, de manera que lo mejor es dejar así las cosas. [...] No sé qué sentido tiene pretender que nos echen un discurso con citas de algún gran tipo para vendernos una pasta de afeitarse o un frasco de café instantáneo. Las cosas hay que tomarlas como son. // Quiero decir que las cosas están llenas de vida, o por lo menos muertas o vivas en la medida que nosotros estamos muertos o vivos, y que mis zapatos tienen algo que decirme con sólo que les preste un

poco de atención. Que es lo que hago, justamente, cuando no sé para dónde tirar el primer paso. La vida decide por uno las más de las veces y todo lo que queda por hacer es preguntarse un tiempo después cómo y cuándo empezó, lo que sea. [...] Yo sé que entre ustedes hay muchos que esperan el día, que quisieran sacudirle un puntapié a la vieja o al jefe o al primer botón que se les cruce en el camino y por eso me permito un consejo. No hagan nada de eso. No lo van a hacer de todas maneras. Vengan y miren la tierra vacía, así como la veo yo ahora, y tal vez las cosas les dejen de dar vueltas dentro de la cabeza y echen a andar por su camino. [...] Quiero decir que para mí las cosas se resolvían en distancias, estaban más o menos lejos y yo más o menos cerca, pero por mucho que me moviera no iban a cambiar demasiado. No pretendo que me comprendan, pero con sólo que hagan un esfuerzo sabrán lo que digo. Algunos, por supuesto. Los que todavía están vivos pero con el agua al cuello. [...] Solamente les digo esto. No tengo nada, de manera que tampoco tengo de qué preocuparme, lo poco que recuerdo, en los términos de ustedes, lo recuerdo como si fuera de otro y si miro para adelante pues sencillamente no espero nada, lo cual es la mejor manera de estar preparado para lo que sea. [...] No sé a dónde me llevará ese camión ni qué será de mí el día de mañana. La verdad que el día de mañana no existe para mí y creo que por eso me siento vivo. Levanto la mano y el camión se detiene. [...] ¡Allá voy, donde sea! (17-20).

La voz de Galeano recupera el sentido de esa literatura al tiempo que se pasan las hojas de un álbum posible, con imágenes de los desposeídos, los olvidados. Con la última imagen vuelve Haroldo Conti y la filmación con la vida. Otras imágenes se tejen, el pan y la voz que refiere la piedad, la vida en la ciudad y la imagen de las rejas, la libertad y las de las islas. La voz de Lynch sostiene la posición encontrada: se trataba de escritor exquisito, sin vocación de compromiso militante.

Interrumpen el relato las campanas, simultáneamente se vuelve a imágenes de Chacabuco en sepia, que alternan con la película en blanco y negro: la articulación da lugar al trayecto de la biografía que se ocupa de la infancia, los recuerdos de pupilo en la escuela salesiana. El cine, medio de la reconstrucción y excusa para el cruce entre los personajes —el que habla y el que filma—, pasa a ocupar un lugar protagónico. El cine que es también en la biografía lo que reclama la presencia del escritor, “el cine era pecaminoso”, lo llevó directamente al teatro. Como escritor se encuentra con la figura del titiritero. Sus hilos parecen atraer a la imagen de la madre que recupera el episodio de origen: “el horror nos devoró los sueños [...] eran tiempos de tinieblas”. La

sugerencia de esconder las películas. La censura familiar. “Vos sabés Cristina que a esto hay que cuidarlo (‘24.28-24.50), es un documento importantísimo para la historia de la literatura”.

Ideas, publicaciones, registro fotográfico de viajes. Los personajes en el delta, los libros flotando en el agua oscura, hasta poblar todo un corredor inundado, un bote ya vacío y sin remero comienza a aparecer y a surcar las aguas de páginas de libros (‘27.30), imagen que se alterna nuevamente con la otra, en blanco y negro, la de la vida. “Escribir –vuelve la voz de Conti– lo tomo como un consistir [...] aquellos que, mientras alguien no los anima, son acaso un poco de tinta. Éste es el único interés que tiene para mí la literatura. Parece que estamos condenados a llegar tarde [...] Lo que me parece triste es que indudablemente el país se nos pase de largo [...] la literatura, una actividad social (‘30.25)”. Él, en cambio, “No tengo nada que decir de mi obra”, no es tarea del escritor decir acerca de la obra, explicarla.

La imagen de un joven que camina por un pasillo del seminario se enreda con la voz del escritor, “No me siento especialmente feliz cuando escribo (‘9.50 y ss.)”. En el encierro se recupera que la actividad “es una sustitución de la aventura”, al tiempo que la máquina de escribir da lugar a un modo de hacer que no le es propio, pasa la cinta que va tejiendo las imágenes hasta constituir esa otra vida, la de aquel que definió su vocación de ser más allá del texto, más allá de la militancia. Todas las formas de ser que no pueden ser recuperadas por la experiencia de los hijos. Son, por ello, los vivos que vienen a recuperar el sentido de la literatura. La pregunta viene a reponer un diálogo inevitable del espectador con el cineasta, así como el objetivo de la reconstrucción. La máquina de escribir/la filmadora atrapan ambas experiencias en la realización de un objetivo común.

En palabras de Galeano, para entender a Haroldo es preciso pensarlo como un río, tiene su ritmo, crece con la marea, es impredecible. La voz de Conti recupera el sentido: el objeto de la literatura/del cine es hacer las cosas más bellas que los demás, lo político emergerá como lo demás, por añadidura. Cierra el relato: huellas sin pies se alejan, perseguidas a través del barro, la máquina comienza a desintegrarse ruidosamente, sólo quedan las cinco teclas C-O-N-T-I, en el marco desvencijado. La voz de Conti, otra vez fragmentariamente, recupera el relato “perdido”

El tren salía a las ocho o tal vez a las ocho y media. Recién diez minutos antes enganchaban la locomotora, pero de cualquier forma el tío se ponía nervioso una hora antes. Todos los del pueblo eran así. Apenas llegaban y ya estaban pensando en la vuelta. [...] El tío sacó el reloj y lo observó inquieto.

—Casi menos diez. ¿Vamos?

Oreste dudó un rato.

—Vamos.

Estaban enganchando la locomotora. El tío recogió los paquetes y la valija y comenzó a caminar apresuradamente hacia el andén número cuatro. Parecía haberlo olvidado.

Oreste trató de tomarle la valija y el tío lo miró con extrañeza.

—Está bien, muchacho. No te molestes.

—Dele saludos a la tía. A todos.

—Gracias, querido. Gracias.

Corrieron a lo largo del tren tropezando con los tipos de segunda que corrían a su vez como si la estación se les fuera a caer encima y metían por las ventanillas a los chicos o las valijas para conseguir asiento. El tío trepó a uno de los vagones cerca de la locomotora y al rato sacó la cabeza por una ventanilla.

—Cuándo vas a ir por allá —preguntó mirando más bien a la gente que se apiñaba sobre el andén.

—Apenas pueda.

—Tenés que ir, eso es. ¿Cuándo dijiste?

—Cuando pueda.

El tío se apartó un momento para acomodar la valija. Después se sentó en la punta del banco y permaneció en silencio.

Se miraron una vez y el tío sonrió y dijo:

—¡Oreste!...

Él sonrió también, desde muy lejos, al borde del andén.

Sonó la campana y el tío asomó apresuradamente medio cuerpo por la ventanilla.

—Chau, querido, chau! —dijo y lo besó en la mejilla como pudo.

Trató de besarlo a su vez pero ya se había sentado.

El tren se sacudió de punta a punta. El tío agitó una mano y sonrió seguro.

Oreste corrió un trecho a la par del tren. Corría y miraba al tío que sonreía satisfecho, como aquellos hombres de la infancia.

Luego el tren se embolsó y Oreste levantó una mano que no encontró respuesta.

Simultáneamente al audio, se suceden imágenes alusivas: enganches de vagones, poleas, vías muertas. Unas manos comienzan a recuperar otros restos de marcos. El marco del retrato comienza a tomar forma. Los fragmentos van dando forma a la imagen. Pasa a ubicarse en la pared que enmarca otros retratos, de otros padres, de otras vidas igualmente truncadas. Finalmente, el retrato por tanto tiempo esperado ha logrado volver a ocupar la serie con

los demás. No hay respuesta en la vida, sólo el retrato. Anuladas las voces grabadas, no hay otra voz que articule el relato. Placa de cierre.

### Notas finales

Si la autobiografía pretendía ser “documento sobre la vida”, *El retrato postergado* viene a recuperar la otra vida que no ha sido posible narrar. Tanto el historiador como el escritor reconocen este tipo de relatos como “revancha sobre la historia”<sup>24</sup> que puede servir a propósitos también diferentes, la propaganda o la memoria póstuma, la reconstrucción de la experiencia vivida; todos estos relatos reconocen procedimientos constructivos particulares: la coherencia lógica y la hegemonía del yo-narrador que es en sí la conciencia que la organiza. Pero en *El retrato postergado* la construcción evidencia el procedimiento opuesto, la denuncia de la imposibilidad de hallar la coherencia y la anulación de ese yo-narrador. Como reproduciendo el presupuesto del propio escritor, “La vida es una especie de borrador, uno nunca termina de pasarla en limpio [...] me ha dejado un sentimiento de frustración o de tristeza [...] me gusta quejarme [...] pero creo que en el fondo tengo razón [...] Soy un suspirante”.<sup>25</sup>

La ausencia del padre parece justificar también el protagonismo del otro hijo, Marcelo Conti, quien afirma: “El film es un rescate de los compañeros, no sólo de mi viejo. Yo creo que cuando se lo rescata a uno se los rescata a todos”, y continúa “Cada uno elige a su Haroldo [...] a mí me marcó la figura del Haroldo comprometido, la de la etapa de *Mascaró*, que es una metáfora de la revolución. A mí me marcó eso”.<sup>26</sup> Enunciativamente, son estas voces que abandonan la asertividad las que pretenden establecer un contacto, una complicidad respecto de la imposibilidad de sostener un relato único (“creo”, “pienso”, “me parece”, son las elecciones habituales de los hablantes entretreídos; no hay un yo organizador, posibilidad garantizada por el modo mismo del relato cinematográfico; a la enunciación de estos organizadores verbales, se agrega la constante inscripción en formas de imperfecto: el hecho que organiza el relato no está allí). Las únicas aserciones se relacionan con las fatalidades (la de la desaparición de Conti y de la muerte accidental de Cuervo). La voz que recupera valoraciones se reconoce como la apertura hacia el futuro de ambas figuras.

<sup>24</sup> Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en vv. AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Ánthropos, 1991, p. 13.

<sup>25</sup> Entrevista a H. Conti, audio en [www.haroldoconti.comounleon.mp3](http://www.haroldoconti.comounleon.mp3) y en Programa *La voz de las madres*, septiembre de 2009.

<sup>26</sup> Marcelo Conti en *Homo viator* (otro de los documentales homenaje a Conti).



La historia del padre es la historia imposible de recuperar, tal vez por ello, el padre viene a constituirse en figura hegemónica para tratar de reponer a la persona de carne y hueso, lo familiar perdido, lo ausente. La nueva ficción 'tejida' es una autoficción: no pretende justificar la biografía del padre sino la del hijo, la historia que no puede ser contada por la ausencia misma del origen. A la vez está asociada, no a verdades absolutas, sino a muchos silencios, equívocos y lagunas. En relación con la reconstrucción de una época, esta nueva figura de autor reconoce la imposibilidad de la narración.

Siguiendo a Levi, escribir la experiencia de los 'hundidos' no es posible, ya que solo ellos portan la experiencia total del horror.<sup>27</sup> *El retrato postergado* no incluye testimonio del horror, repone una imagen del Conti reclamado, vivo, que vuelve desde el pasado de la experiencia viva y contradictoria, no como militante, no como escritor. Lo desgarrador no sobresale por la insistencia en lo objetivo, la verdad, la imagen de la atrocidad, como se repite en los documentales de los ochentas. Lo desgarrador es lo que no aparece, lo que pone en cuestión la posibilidad de reconocer la interpretación como advertencia, para invitar a un ejercicio que nos conmueve todavía más: imaginar la ausencia de todo sentido, de todo sentimiento, de toda verdad que ayuda a reconocerse parte de una historia. El hijo que reclama al padre no logra encontrar en la ausencia el sentido de lo 'patrio', de la propia experiencia como hijo de aquel que ya no está. Así como la historia se halla en una encrucijada, el relato, también. Es justamente la posibilidad del lenguaje de comunicar lo que exige reponer otras formas de *decir*, la imagen, la recreación fílmica, nuevas formas de otro lenguaje poético que viene a recuperar lo indecible.

<sup>27</sup> Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, El Aleph, 1988.